

MARCAS DE *GRAFFITI* EN LOS SUBURBIOS:
POESÍA ARGENTINA DE LA POSDICTADURA

POR

ALICIA GENOVESE
Universidad J.F.Kennedy

Los años noventa registran la aparición, en Argentina, de una cantidad inusual de poesía producida por una nueva generación de poetas que deja atrás la adscripción declarativa a una corriente o a presupuestos demasiado fijos, pero que han comenzado a trazar una territorialidad diferente, visible tanto en los textos como en la ocupación del espacio de circulación poética. A veces puede leerse entre ellos un código de reunión identificatorio, el trazo de una influencia o la elección de una tradición, a través de la obra de algún poeta que los precede. Entre esas elecciones se destacan los nombres de Joaquín Giannuzzi, Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Juan L. Ortiz o Alejandra Pizarnik informando sus textos y su voz pública, así como poetas de la generación inmediatamente posterior como Néstor Perlongher, Arturo Carrera o Diana Bellessi. Pero sobre todo se registra la necesidad de crear nuevos espacios, desgajarse de los ya existentes y formar parte de una territorialidad, con códigos diferentes y referencialidad propia

A partir de los años noventa, el campo de la poesía argentina puede compararse a las calles de un gran suburbio con paredones tomados, ocasionalmente o un poco más persistentemente, por las marcas de *graffiti*. Cada nuevo evento, un pequeño sello editorial, una antología, otro ciclo de lecturas, otra revista, una serie de *plaquettes*, dejan sentado su trazo, su aquí y ahora, de la misma manera que lo hace un *graffiti* sobre la superficie pública, ocasional y abierta de una ciudad; son trazos ubicuos que más allá de cualquier afirmación estética o política dan cuenta de una presencia y, con un imaginario dedo índice, señalan “por aquí estuvieron”, “por aquí pasaron”. Ciclos de lecturas como “La voz del erizo” o “Zapatos Rojos”; lugares de encuentro y producción de ediciones mimeografiadas o fotocopiadas como “Belleza y Felicidad”; sellos editoriales que agrupan sobre todo a los más jóvenes como los libritos en pequeño formato de “Siesta”, los de “Ediciones del Diego” con forma de folletos, también pequeños y abrochados, o los de “Suscripción” que comenzaron como carpetas con hojas impresas desde la computadora de la casa; revistas como *Tsé-Tsé*, iniciada también en un formato de bajo costo, son algunos de los nuevos *graffiti*. Un trazo de aerosol, otro de lapicera a fibra o las más afiladas muescas de un cortaplumas, un *graffiti* estampa una marca de territorialidad, un proyecto que se abre con su necesidad de diferenciación y su impulso de mostrar otra producción poética, aunque no se expliciten de manera demasiado definida sus bordes o sus características estéticas.

Las antologías forman parte de esos *graffiti* en una época donde todo lo sólido se desvanece en el aire. Como señala García Canclini, la época tiende más a “descoleccionar”, a quitar monumentalidad a las expresiones culturales. El gesto más característico es, en consecuencia, el de indicar un aquí y ahora, valorizar una circunstancia. No hay una antología que pueda tomarse como referente más o menos completo de la diversidad de manifestaciones y líneas poéticas. Buscar las razones remite a tener en cuenta varias opciones, desde la cercanía temporal de la producción reunida hasta los replanteos ideológicos de una época que se niega tanto a armar colecciones con un sentido abarcador, amplio e imparcial como a construir relatos hegemónicos de un período, de una estética epocal o de una identidad nacional. Podrían mencionarse, sin embargo, tres antologías que colocan en circuito nombres y textos de poetas nuevos: *Poesía en la fisura* (1995), *La niña bonita* (2001) y *Monstruos* (2001). *Poesía en la fisura*, prologada y seleccionada por el crítico y poeta Daniel Freidenberg, daba cuenta de la aparición de “algo nuevo”, en la poesía argentina de los más jóvenes, ya desde mediados de la década, y arriesgaba algunas características como el “descaro”, la “irreverencia” y cierto “gusto por lo marginal” (7); algunos de los poetas allí incluidos han seguido produciendo y han profundizado sus búsquedas, otros todavía no habían aparecido públicamente en el momento de editarse. *La niña bonita* que, en principio, fue la publicación de jóvenes poetas que integraron los talleres organizados en 1999 por la Fundación Antorchas, puede tomarse también como referencia, necesariamente parcial, de la nueva producción. Luego, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, prologada y seleccionada por el poeta Arturo Carrera, reúne de manera heterogénea a poetas cuyas edades van desde los veintitrés años (con un libro publicado o inéditos), a los cuarenta años (con una amplia trayectoria).

Dentro del mapa de la poesía argentina contemporánea, los noventa marcan un proceso de reterritorialización de los espacios que produce un enorme movimiento, una “movida” poética que muchas veces, aunque no se lean los textos con la atención que merecen, ha llamado la atención como un fenómeno sociocultural creciente, más visible hoy que en los años ochenta. Dentro de este movimiento, también se propician y se rearticulan pactos de lectura y se avisan ciertos conflictos por lo que podría considerarse la legitimación o la legitimidad de esas lecturas. Se habla de una poesía realista y ha aparecido en forma latente la discusión acerca de qué significa o cuán abarcador puede ser el término: si la época se caracteriza por un realismo “rantifuso” (Helder 15-6) más cercano a un hiperrealismo que se complace mal o bien en el uso vulgar y callejero de la lengua, un realismo que, sin embargo, no prescinde de un “pathos metafísico” (Aulicino 5), o, por el contrario, todo eso significa un renacer del neobarroco (Carrera 15). Más allá de los pactos de lectura que destacan u opacan determinados nombres y obras, lo más destacable dentro de esa movida poética, constituida por un encadenamiento inabarcable de acontecimientos (lecturas de poemas, presentaciones de libros, ciclos, encuentros, festivales), es que se ha echado a andar un nuevo proceso de simbolización donde se reconfigura el lenguaje poético. Hay una nueva territorialidad en los textos, se ponen en escena otros referentes que dejan explicitado el deseo de que las impurezas irruman en el terreno de la lírica. Hay quienes se muestran preocupados por decretar la muerte de la lírica y ser antifíricos, retomando, en parte, la poética de Leónidas Lamborghini; otros

transforman la superficie poética con un lirismo que de otro modo impregna en los textos las rugosidades de la época. Un enorme reciclado que va desde la poesía clásica a la vanguardia, desde el barroco hasta el realismo sucio, hacen del conjunto un paisaje heterogéneo, fragmentado, con poca producción teórica o crítica, con un intercambio de ideas pobre comparado con la vitalidad adquirida por los avisos del correo electrónico convocando diariamente a un nuevo evento, a una nueva prometedora exhibición. Desde su escasa o nula incidencia en el mercado editorial y en el mercado de distribución de libros y revistas, con un tenue eco en los medios, el campo poético oscila entre la escritura gestual de tribu urbana que es observada un tanto pintoresca o festivamente y la búsqueda incierta, inconformista, siempre incómoda con los amaneramientos grupales, de una escritura poética. Esa escritura poética en términos sociales, un poco más amplios, se halla devaluada y así como apuntaba Barthes respecto del discurso amoroso, podría decirse también del discurso poético que es un discurso “inactual”, en lo que éste tiene de intratable. Ha sido “o ignorado, o despreciado, o escarnecido” por los lenguajes circundantes (Barthes 11-3).

En ese sentido, habría que caracterizar casi toda la actividad poética como producida desde un margen, con algunos anclajes institucionales que propician subsidios, becas o el intercambio poético, como pueden ser: la Casa Nacional de la Poesía, la Casa de la Poesía de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Ricardo Rojas que depende de la Universidad Nacional de Buenos Aires, el ICI (Instituto de Cultura Hispánica), el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas. Pero la mayor parte de la actividad poética se realiza en talleres de escritura que son parte de la actividad privada, en cafés, librerías y lugares de reunión diversos, a través de pequeños sellos editoriales, de ediciones artesanales y de bajo costo, con una llegada oscilante a los exhibidores de las librerías (habría que aclarar, además, que sólo de ciertas librerías: aquellas que escapan a la propiedad de las grandes cadenas). En ese proceso de reterritorialización de los espacios, hasta el propio espacio es un territorio transformado; algo notorio en ese sentido es la incorporación de los sitios navegables en la *web* para acceder a la poesía, donde uno de los más destacados es “poesía.com”, dirigido por el poeta Martín Gambarotta. Por otra parte, la mayor parte de la actividad se sigue concentrando en Buenos Aires, aunque hay interesantes rutas de ida y vuelta con poetas del interior del país, no sólo Rosario, con su enorme tradición poética, sino Bahía Blanca, por ejemplo, y la Patagonia, donde hay ciudades con mucha actividad en torno a la poesía, como Bariloche, Neuquén y Puerto Madryn, con sus propias nuevas editoriales y revistas, muchas de ellas conectadas a Internet o al circuito del correo electrónico, como *Vox*, *Revuelto Magallanes* y *Escritores Patagónicos*.

Los noventa marcan un momento de inflexión dentro de una demarcación contextual que remite a los ochenta para entender un punto de partida y de diferenciación. Los ochenta señalaron la recuperación social a partir del período final de la dictadura militar, un momento de rearticulación de un espacio culturalmente arrasado; constituyeron un primer momento de lo que podría ser considerada la poesía de la postdictadura, que continúa aún hoy, cuando siguen gravitando a través de la generación de “Hijos” y de los “escraches” las marcas dejadas por aquella violencia o cuando el cruce de identidades y las políticas

de la diferencia están apoyadas en las irrupciones de estas problemáticas en los ochenta. En el plano de la poesía, estos años ochenta se caracterizaron por la coexistencia de un sistema de poéticas (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo) diferenciado en cuanto a las ideas respecto de la escritura que cada grupo movilizaba y donde aparece como espacio desterritorializado de ese sistema de poéticas, pero que ejerció una fuerte influencia, de consideración inevitable para cualquier mapa que se trace del período: la poesía producida por mujeres. Algunos nombres destacados: Susana Villalba, Irene Gruss, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Mirta Rosenberg. La poesía de los años ochenta arma y rearma nuevas configuraciones subjetivas, las identidades sexuales y de género atraviesan y movilizan los textos. A partir de los noventa ese movimiento continúa, pero las demarcaciones de aquel sistema de poéticas se disgrega y ya está muy lejos de las fronteras estéticas fijas, es mucho mayor la tendencia a la mezcla y a la contaminación, a los pasajes de una a otra zona. Si en un primer momento, el de los ochenta, la diversidad niega la existencia de un único parámetro para ordenar la producción de una época, que es como decir no hay un solo yo poético con marca registrada sino muchos; en un segundo momento iniciado en los noventa, el quiebre es todavía mayor, como si el yo poético se aceptase múltiple, más flexible o nómada. Se puede entrar a la poesía por la parodia a la lírica y allí dentro desplazarse hacia una nueva forma de lirismo, se puede entrar por una dicción barroca hasta la napa de un realismo más despojado, se puede entrar por un realismo sucio y descubrir a los clásicos. Si pueden en algo relacionarse estas dos décadas, y ubicarse dentro de una misma fuerza reactiva, caracterizable como postdictadura, es en el cuestionamiento a una subjetividad totalizadora. La crítica de una subjetividad totalizante que genera en simultáneo la construcción o redefinición de las subjetividades. Muchas veces esa redefinición implica contaminar el lenguaje poético que adopta distintos modos de la hibridación.

Este trabajo se propone analizar la poesía argentina de la posdictadura centrándose en el reconocimiento de ese segundo momento, iniciado en los noventa considerando dos aspectos: 1) La hibridez del discurso poético, que se mezcla con el de la publicidad y los *mass media*, cuyo efecto es poner en evidencia las condiciones de construcción de lo real. 2) Las remisiones a la violencia política de los años de dictadura desde otra perspectiva, la de la generación de "Hijos" de desaparecidos, y desde una mirada más impiadosa sobre la violencia contemporánea en lo privado y en lo público. Teniendo en cuenta los textos y sus márgenes de circulación, este trabajo se propone, además, reflexionar sobre las posibilidades del discurso poético dentro de una sociedad que tiende a devaluarlo y a privilegiar los discursos transparentes y fáciles de decodificar.

Una de las señalizaciones internas que se pueden ir visualizando a través de la lectura de los poemas, es la producción poética como discurso híbrido que niega o restringe cada vez más la poesía como discurso puro, cerrado. La interrelación de materiales provenientes del cine, del cómic, de las series televisivas conviven entremezclando y anulando la tradicional distinción entre lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo. En los poemas de Osvaldo Bossi, de Hernán La Greca y de Roberta Iannamico, por ejemplo, aparecen este tipo de mezclas y cruces.

Los primeros textos de Osvaldo Bossi (Buenos Aires, 1963) se comenzaron a conocer y a difundir hacia fines de los ochenta, a través de la importante circulación oral que las lecturas de poesía generan en la Argentina. Uno de esos textos, más específicamente una breve serie de poemas, que mecanografiada circuló de mano en mano y que aún permanece inédita, “Los poemas de amor que el Coyote le escribió al Correcaminos”, influyó más tarde en la poesía de otros poetas. Con esta serie comienza algo que hoy puede visualizarse como un núcleo sobre el que trabaja la poesía de los más jóvenes: la utilización de los personajes del cómic para convertirlos en lentes a través de las que se enfoca una realidad absolutamente diferente. En esa dirección trabajan también los poemas de Hernán La Greca incluidos en *La fuerza* y muchos de los poemas de Roberta Iannamico. No hay sarcasmo ni burla fácil hacia los personajes massmediáticos sino una reversión que implica más comprometidamente a la ironía como recurso de escritura. Ironía, no en un sentido burlesco, sino como mirada desgarrada que consigue distanciarse a través de la lente de un personaje de historieta. Al mismo tiempo que se reescriben las características identificatorias de los personajes, e indirectamente se dejan expuestos los modos de mirar la realidad que una época acuña, también se acude a esos personajes como a los compañeros de juegos de la niñez que no se quiere perder. En estas escrituras permanece, rescatado en el umbral del adulto, ese gesto concentrado de los chicos frente a una realidad amenazadora, siniestra o que no se alcanza a comprender. En una nueva relación con el cómic, los poetas más jóvenes aflojan el lazo de una mirada simplista sobre la realidad (que generalmente es la que producen los *mass media*) y cuestionan las condiciones de construcción de esa realidad proponiendo otra, pero retomando, al mismo tiempo, el imaginario que el cómic les ha abierto a partir de su matriz.

En los poemas de Osvaldo Bossi, la historia del Coyote y el Correcaminos se convierte en una historia de amor adolescente, el despertar de la sexualidad como deseo hacia una figura tan escurridiza como la del Correcaminos: “Sólo lo veo un instante/ y esa pequeña ráfaga me basta/ para alimentar el deseo/ la desesperación del deseo.” Ese deseo es: “Una bomba de tiempo/ instalada en mi corazón” y es el que se va definiendo, más explícitamente en los poemas sucesivos, como un amor homosexual. Cuando el yo poético toma conciencia de que su identificación sexual provoca la risa y la burla de los demás, acude, como casi todos los superhéroes puestos a prueba por su oponente, a un recurso que es un cliché dentro de las secuencias de los dibujos de historieta o en los dibujos de las series televisivas animadas: “Mientras tanto/ preparo una trampa/ que no fallará”. Es en estos momentos cuando la matriz del *cartoon* permanece; Bossi, además, rescata en la figura del Correcaminos, su identificador “pip-pip”. Pero, en otros momentos, el texto se independiza de su matriz y más libremente explora sus propias búsquedas de sentido. Por ejemplo, dice Bossi:

Mi amigo, el Pablo
me llamó por teléfono
—tan perfecto, tan normal
tan católico...
Ya sabe algo
de mi oscura obsesión
y me desaprueba.

Me trajo un álbum lleno
de bellas coyotas desnudas
que yo miré por cortesía,
fingiendo atención.
El se quedó más tranquilo
y yo jugué a ocultar
esta extraña fascinación
y caída
por lo imposible.

Las coyotas desnudas serían la parte extensiva de la matriz del cómic que se hace coincidir con el *statu quo* social, con la norma, lo mismo podría decirse de la mención al catolicismo; allí la escritura poética genera la versión personalizada de ese cómic, distorsionándolo. A través de esa extensividad, la escritura dice que no es ingenua, pero, en lugar de optar por una crítica ideológica radical hacia los media, opta por el uso discrecional del dibujo animado. El deseo del Coyote hacia el Correcaminos se reescribe investido por el deseo personal.

Hernán La Greca (Buenos Aires, 1968) la influencia del mundo de la historieta y la de los héroes míticos lo hace recrear personajes para mostrar un yo niño o adolescente que sobrevive abandonos y esa didáctica de las familias para la infelicidad. La Greca explícitamente mezcla las vivencias de un yo precariamente constituido con las de personajes míticos y masmediáticos buscando allí respuestas para su propio mundo. Dice en “Silver Surfer”: “Voy vestido de Apolo por la casa” y más adelante: “A veces, la tarde llega como un sueño/ de héroe de historieta” (9). Son las máscaras de esos otros, las que le permitirán hacer hablar a un yo en las encrucijadas, en esos pasajes de difícil reconocimiento, cuando el insomnio se impone haciendo trastabillar la lucidez. “De qué me sirve por las noches/ tener la piel acostumbrada/ al bravo sol del mediodía” (14), dice en “Aquaman”, y en “Sarrasani hijo”: “Nuestra madre nos dejó a los nueve/ sin despedirse. Todavía robo/ el rouge de la cartera/ que olvidó sobre la cama y me pinto/ besos, a ambos lados de la cara. Desde ese día/ las noches son iguales: el que vela/ el sueño en esa cama soy yo” (15). Son esas máscaras, también, las que proporcionan instrumentos específicos, caracterizadores del personaje, para metaforizar la propia realidad, como ocurre en el poema “Gatúbela”, personaje que se retrata munido de su látigo: “Yo recuerdo los hermosos días, de su andar/ y de la música del látigo, cuando el látigo tenía/ mala fama”, y agrega complementado su atuendo sadomasoquista y la atracción que ejerce: “Ante mí, una flor salvaje en un lujoso estuche de cuero negro”. Pero hacia el final el poema gira y Gatúbela ocupa el lugar de otra persona de mayor cercanía con el yo poético: “una mujer hubo en mi vida/ que hizo las veces de ella. Con un pie en la mesa/ ratona, una S/M de entre casa con pulóver/ cuello ve” (27-8).

Tanto en Bossi como en La Greca, los personajes del cómic no enfatizan el orden del mundo reconocible que los *mass media* imponen sino que, por el contrario, reconstruyen la percepción estereotipada y trasladan a sus personajes hacia un mundo más complejo y diverso, con menos soluciones para el dolor, el amor o el deseo.

Roberta Iannamico (Bahía Blanca, 1972) recupera un clásico del cine para chicos en su poema “El extraterrestre”. E.T. se ubica dentro de una serie de referentes que convocan

a los juegos de infancia y al imaginario que los nutre; en determinado momento, el poema produce un desplazamiento que escenifica indirectamente los desplazamientos que los personajes del cine y los medios provocan en cada subjetividad, en cada yo, en el mundo de cada niño. Así, la escena del filme en que los chicos escapan en sus bicicletas con E.T. escondido es la que se rememora en el comienzo:

Llegamos demasiado lejos
 escapábamos de los malos
 con bicicletas livianas
 salvamos al E.T.
 envuelto como un recién nacido
 el corazón al aire
 los ojazos
 hay cosas que se encienden y se apagan todo el tiempo (*La niña*)

Esas cosas que se encienden y se apagan, lo que está y lo que se escapa, lo que vive y lo que muere, vuelven constantemente en Iannamico interrumpiendo la ronda del juego con su amenaza. Dice en el mismo poema “sembramos colas de zorro/ para cosechar zorros/ sembramos plumas/ y cosechamos un pájaro voraz/ nunca más dormimos tranquilos” (66). Algo similar ocurre en “Caracoles”, donde un yo de niña recoge caracoles de la playa para armar una familia con ellos. Dice en un momento: “todos se ríen y juegan en la playa porque no saben/ los caracoles son tristes/ están enfermos/ los tapa con un pañuelo para que la muerte no se los lleve” (70).

Es el mundo de los juegos infantiles desde donde esta poeta puede ver todo lo demás. Es en la figura de las cebras salidas de un televisor en blanco y negro donde puede trasponer otros personajes que como en nuestra sociedad permanecen impunes. Dice “todos sabemos/ que una cebra tras las rejas/ es una redundancia/ así que hacen lo que se les canta” y agrega “hacen el mal sin mirar a cuál/ atacan con fiereza/ después brindan” (72). Recurrentemente, se muestra la búsqueda de un lugar inocente en un mundo donde algo amenaza con apagar las velas de cumpleaños o la risa, donde nunca se sabe bien qué sucederá.

Un efecto comparable, aunque centrado en un distanciamiento espacial, en el extrañamiento geográfico que producen nombres de lugares lejanos o inexistentes como camino oblicuo y más permisivo para referir el lugar propio, es el que trabaja Andi Nachon (Buenos Aires, 1970). Se trata de un efecto que puede observarse desde los títulos de sus libros: *Siam*, *W.A.R.Z.S.A.W.A.*, *Taiga*. No hay aquí personajes de historieta pero el propio yo se metamorfosea puesto en un espacio que le es ajeno y que en parte actúa como otro, ya sea que esté en medio de una guerra extranjera (como sugiere la palabra *war* contenida en la palabra *Warszawa*) o viviendo en la época antigua de un país no demasiado familiar como Tailandia, o en medio de un paisaje de bosques fríos y lejanos como el de la taiga.

Warszawa es un territorio ocupado, una ciudad arrasada donde permanecen horadándolo las esquivas de una guerra, pero es sobre todo una geografía desconocida “warszawa/ dijimos hablando de estepas y viejas polacas/ deglutiendo papas”(55). Warszawa es una manera de construir una metáfora para hablar de una realidad personal

en un país como Argentina, después de los años de dictadura. Warszawa, que se acerca con su fonocidad a Varsovia, ubica un yo semejante al de una víctima de los campos de concentración:

...No sé
 qué hacer con este frío sobre mi cuerpo
 algunas noches, reconozco
 esa marca detenida en mis muñecas:
 signo
 que mostrar orgullosa levantando los brazos: “Esto
 han hecho con mi cuerpo” (13)

La mención al cuerpo metaforiza más explícitamente la situación de los cuerpos en una Argentina donde la tortura física fue tristemente célebre. Agrega en el mismo poema Nachon:

cubríme la cara
 tapá
 este frío de refugiada que mataría
 por el calor de una papa. Cuerpo

helado al costado del camino
 —el mío— frente a una linterna
 encandilada, para gritar: esto
 han hecho conmigo. Mientras la noche
 profunda se instala y corren
 suaves gotas sobre las ventanas. —“No,
 no deberíamos ser apacibles”— (14)

El poema coloca al yo en esta oscilación espacial que lo lleva desde un aquí y ahora subjetivo a ese otro territorio referido, el de la refugiada, que parece sacado de un documental de la Segunda Guerra Mundial, en blanco y negro.

Un efecto que se ubica en la misma dirección que el uso del cómic puede observarse, además, en la inclusión de marcas de productos y hasta el contexto publicitario que los caracteriza; una manera de forzar el discurso hacia las impurezas de lo tradicionalmente apocático. El chocolate Nesquik o el rouge de Lancôme, por ejemplo, mencionados por Marina Mariasch (Buenos Aires, 1973) y Anahí Mallol (La Plata, 1968). Mariasch produce en sus textos una acumulación de elementos aparentemente disgregados y dispersos, aparentemente intrascendentes, que en determinado momento se muestran reunidos por una tensión cotidiana y doméstica. Por ejemplo, en un poema donde el presente es el de un desayuno:

Come, usa los dedos si es necesario,
 come chocolinas y nesquik y todo lo negro.
 Anoche hizo frío y sangró
 la nariz. Pero ahora,

por suerte, es de nuevo
la mañana. (*La niña* 130)

Los poemas crean una zona tensa desde donde los datos y los cortes de realidad acumulados por el poema empiezan a hacer foco. Las galletitas marca “Chocolinas” y el cacao marca “Nesquik” son referentes sacados del ámbito de la sociedad de consumo para generar otra referencia: lo negro y desconocido que también nutre al yo.

En Mallol hay una atracción por las zonas rojas, escenarios de crimen o de erotismo explícito, desvíos de la exquisitez sobria del trajecito Chanel, el peligro de unos dientes voraces y el maquillaje de riesgo para los cruces transexuales. La mención a Chanel aparece en un poema dentro de la escena de crimen de un asesino serial:

Tan linda
colgada con zapatos
de gamuza roja
y un traje corto
de falda
sobre la rodilla
(un Chanel auténtico)
tan linda
cuando mira
cara a cara
esa carnada
los ojos
saltones por el pánico
el cuello
por qué
tan frágil. (*La niña* 113-4)

Podrían sumarse estos recursos a la utilización de un habla coloquial que llega a transcribir la incorrección ortográfica y gramatical. Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963) en un extenso y conocido poema titulado “La zanjita” transcribe el habla de los personajes. Dice, por ejemplo: “Meté la mano/ sacá lo hueso de poyo/ de la zanja” (*Poesía en* 61). En otros momentos escribe “Arrodíyese” o “aprete”, como una necesidad de señalar la marginalidad de sus personajes, al margen de la ortografía.

La inclusión de un habla incorrecta, vulgar y bizarra, así como la intervención en los textos de personajes massmediáticos y marcas que identifican la sociedad de consumo contemporánea, actúan como constante obstrucción hacia la aparición de un yo trascendental, se quiere exhibir un yo sumido en la temporalidad circunstancial con los referentes que se usan para la comunicación cotidiana y con interlocutores cercanos. Se intenta así el desligamiento de una pesada tradición poética que como la del Modernismo rubendariano se fascinó con lo exótico y lo exquisito. Este sería el gesto opuesto: negar la selección objetual opulenta y exótica y contaminar el discurso poético con una actualidad que en muchos casos exige conocer el subcódigo valorativo de las marcas publicitarias y de las jergas. Si el arte de los sesenta también estaba atravesado por el

lenguaje de la publicidad y, en general, de los materiales provenientes de los *mass media*, había una clara motivación iconoclasta, de forzamiento de los límites artísticos o de aquello que era restringidamente considerado “lo literario”, un arte que a la par de las producciones acuñaba concepciones teóricas menos elitistas y producía otros abordajes sobre el arte y la literatura. La diferencia de los entrecruzamientos y la contaminación discursiva en los noventa es que parece orientarse hacia otros objetivos, la funcionalidad dentro de los textos es diferente. La utilización, por ejemplo, de la cultura de los *mass media* muestra y pone en evidencia, más que las condiciones de construcción del objeto de arte, las condiciones de construcción de lo real. La cultura de los *media* ofrece lentes coloreados y permisivos para mirar la realidad ya no de la manera simplificada que aquellos ponen en práctica, sino de manera más compleja.

Otro de los aspectos, propuestos al comienzo para el análisis, se relaciona con la violencia vivida durante los años de dictadura militar en Argentina y que aparece en los textos de los más jóvenes desde una óptica que podría ubicarse como perteneciente a la generación de “Hijos”. La denominación alude a la organización política (H.I.J.O.S.) que nuclea a los hijos de desaparecidos en la Argentina, muchos de ellos nacidos en cautiverio, algunos recuperados por sus familias biológicas, otros dados en adopción a familias de militares que habían participado en la represión política. Uno de los hechos políticos más llamativos de los últimos años y en los que la sociedad argentina cobró conciencia de que el olvido sobre los sucesos del período dictatorial no era más que aparente, lo constituyeron los llamados “escraches”: actos públicos frente a los domicilios de los represores que habían quedado en libertad amparados en las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Es esta nueva mirada retrospectiva de la violencia, desde los ojos de quienes son adultos ahora y en esa época eran niños, la que puede leerse en muchos poemas.

Dice en un poema Martín Rodríguez (Buenos Aires, 1968):

N.N. tuvo n.n., soltó
al cuerpo de n.n., lo se-
paró, la repetición doble
de una letra perdida.
N.N. en las peores condiciones
n.n. minúscula cerrada
en la pronunciación hermética, cerrado
el lenguaje hermético al sistema
de circulación de una idea. N.N.
encerrado por puntos, un cuerpo encerrado,
una forma mayúscula de encierro
que propone el sistema de lenguaje, ‘n’ de nada
uniéndose por puntos¹

La referencia a los desaparecidos políticos, los N.N., cuando eran encontrados en fosas comunes o como cuerpos sin identificación, se completa en Martín Rodríguez con las n.n. minúsculas, aludiendo a los hijos de aquellos desaparecidos. La utilización de la grafía que

¹ Separata de la revista *Vox*, 8, primavera 1999.

alterna mayúsculas y minúsculas vuelve evidente en la visualidad del poema la degradación cada vez mayor de la identidad desde la visión de los que detentaban el poder. Este poema se enfrenta al hecho político, atacando al lenguaje como sistema que puede minimizar, absorber y volver hermética la significación política de los nacimientos en los campos de concentración. Lo enfrenta a través de esa nomenclatura que borra el nombre y las identidades que, en minúsculas o mayúsculas, reduce lo humano a nada.

En otro poema, incluido en *Agua negra*, el yo poético observa, a través de los ojos de su padre, las huellas de la represión militar.

mi padre toma el hacha
rompe en pedazos esa maceta vieja.
la casa era de una familia de militares
que la habían habitado antes.
dentro de la maceta entre la tierra pusieron alambres
las flores crecieron así
los militares ponen alambres en todo lo que crece.
mi padre rompe la maceta abre la tierra y corta las raíces
para llevarse un pedazo de planta intacta a la nueva casa (19)

El poema alude al costo que significó, y aún significa, en Argentina, para dos generaciones, rearmar la vida familiar sobre otra base que no sea la ideología de la represión que impone el autoritarismo militar. Los alambres de púas se asocian a los cercos demarcadores de los campos de concentración, más en un imaginario que refiere al holocausto judío; en Argentina muchas veces esos campos los constituyeron las propias dependencias militares, sin necesidad de alambradas.

Pero los noventa están, además, atravesados por un *crescendo* de la violencia en las calles, un aumento de delitos en parte causados por el incremento de la pobreza y la desocupación que trajo aparejada la instalación de una economía neoliberal. En muchos textos poéticos resuenan los rastros de esa violencia que ha convertido las cárceles en lugares superpoblados. Uno de ellos, *Unidad 3* de María Medrano, cuyo título hace referencia a la cárcel de mujeres de Ezeiza ubicada en el sur del conurbano bonaerense, alude al orden cotidiano de las presas. No hay en la perspectiva de esta poeta juicios morales o una retórica declamatoria sobre la justicia o la injusticia del destino de los convictos en prisión. Lo que llama la atención en esta escritura objetiva es el desnudamiento de la degradación y las condiciones infrahumanas que la prisión implica. El poema que titula “Unidad 3” describe con un lenguaje sobrio y ajustado, como un narrador empeñado en ser objetivo y descargado de sentimentalidad, la situación oprobiosa vivida por la persona que visita a un familiar en la cárcel. Dice, por ejemplo, mirándose a sí misma en su descripción:

hacés la cola, esperás a que te atiendan,
te atienden entregás carnet y dni
das su nombre —buscan ficha y te dan tres números—
te hacen esperar otra hora más detrás de la puerta de rejas
te abren

entrás al pañol esperás de nuevo
 [...]

te hacés otra cola.otra espera, vas a requisa

te levantás el sweter

te levantás la remera

el corpiño

te das vuelta

te levantás el cuello la ropa

te tocan el cuello —el pelo

te das vuelta te desabrochás el botón

te bajás el cierre

te bajás los pantalones

te bajás la bombacha

te das vuelta te agachás (¡) —te enderezás

te subís los pantalones la bombacha

[...]

finalmente te dan un cartoncito: “requisado” (1-2)

Con la misma técnica se describe el momento en que un acusado preso es llevado a juicio y nuevamente el lenguaje, como en el poema de Martín Rodríguez, aparece aquí como un sistema represor que impide decir, que exige el uso de traductores. Dice Medrano, en el poema titulado “ese día”:

te entran a la sala con esposas
 tres jueces fugados de Saló:
 acuña-gandolfi-oliva hernández
 tu defensora oficial
 el defensor oficial del otro
 tu traductora
 la traductora del otro
 el fiscal
 secretarios y secretarias varias
 una mesa
 donde exponen las pruebas en tu contra.
 vos mirás sin entender
 y empezás a sentir lo que pensás
 en el idioma que desconocés

La violencia, la injusticia, son las zonas innominables en este y otros poemas de Medrano, aquello que no logra traducirse en pensamiento o en lenguaje, verbalizarse para ser visto.

La violencia pública tiene su contrafigura en la violencia familiar; una joven poeta, Verónica Viola Fischer (Buenos Aires, 1974), la explora, particularmente a través de la figura paterna, en *Hacer sapito*. Hay una escena de un poema en la que el padre, comparado en ciertos momentos con un emperador, con el César romano, ejerce su autoridad tratando de que su hija toque en el piano “Para Elisa”, la pieza de Beethoven que muy a menudo es utilizada en las clases de iniciación musical. Los cruces con la tortura ejercida por los militares aparecen sin ambages, con la referencia a la picana eléctrica:

cargando mis nueve
 años de pupila
 por deber
 son nueve
 mil voltios
 a mis manitas si no toco
 para mi padre
 para Elisa no
 (...)

mi padre y su hija
 frente al piano
 preparó
 la partitura y la
 picana
 para Elisa no
 para su hija no para de
 tocar
 jamás
 el enchufe (65)

Hay algo de juego en la utilización del lenguaje en función de la disposición espacial de los versos que se acentúa en otros poemas del mismo libro. Dice Viola Fischer:

Mi papito
 tiene pito
 y yo tengo en pedacitos
 un cuerpito
 que él rompió
 para jugar:
 ¡dale que
 tiramos el cuer
 y nos queda el pito
 como papito! (29)

Se produce un contraste entre el tono de juego, la utilización de los diminutivos, y los densos significados que el poema convoca, donde ronda fantasmáticamente el castigo físico y el abuso sexual de la niña que discursivamente crea aquí el yo poético a través de un discurso infantil.

Habría muchos otros señalamientos para leer la poesía de los noventa y, sobre todo, una cantidad increíble de excelente poesía que se genera y está allí, casi como una hoja en blanco para la crítica, o bien que necesitaría una revisión y ampliación de los textos críticos que aparecen generalmente como reseñas en revistas literarias y a veces en los suplementos culturales de los diarios. El intento, hasta aquí, ha sido no trazar un panorama de época sino ensayar, a partir de unas pocas señalizaciones, aproximaciones a algunos textos y autores que han comenzado a perfilarse de manera destacada en el período.

LA POESÍA COMO DISCURSO INACTUAL

Para ubicar estos textos como así muchas otras producciones poéticas que se han ido generando o afirmando en el período postdictatorial en Argentina, donde la democracia ha adoptado, cada vez más descontrolada e inapropiadamente, un modelo de economía liberal, habría que agregar una reflexión acerca del lugar que ocupa el discurso poético y que, en parte, se relaciona con el lugar que la poesía tiene en las sociedades contemporáneas.

Decía Jean-François Lyotard que la cultura posmoderna tiende a “una ideología de la transparencia comunicacional” y agregaba, en relación a la circulación de los saberes: “la sociedad no existe y no progresa más que si los mensajes que circulan son ricos en informaciones y fáciles de decodificar” (18). Frente a este deber ser de los discursos en la cultura posmoderna podría contrastarse uno de los principios de elaboración de la escritura poética que el poeta y crítico español José Angel Valente resume en una frase: “Lo poético exige como registro primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad”.

Contaminar, volver híbrido el lenguaje poético puede llevar a pensar que la poesía, finalmente, se ha vuelto fácil de escribir y de leer críticamente. Pero la escritura se elabora fuera de esa ilusión de transparencia; en el momento en que se vuelve poética se descoloca más que otros discursos literarios frente a aquellas exigencias de circulación de saber que marcaba Lyotard. Es ineficaz frente a las preguntas básicas a las que responden los mensajes transmisores de información; frente a esas preguntas obvias (por ejemplo el qué, cómo, dónde, cuándo y por qué de la noticia periodística) a veces enmudece o apenas responde. Frente a la eficiencia y a la locuacidad de otros discursos, la poesía es un *zapping* hacia otro canal, un corte de ruta o un cacerolazo frente a una economía comunicacional que exige ciertas reglas de exposición; una *dispositio* fuera de cuya retórica acosa el fantasma del exilio o de la marginalidad.

Enfrentar, como constantemente hace el poema, los condicionamientos que impone el lenguaje, implica negarlo, despojarlo del ruido de la frase hecha, alterar el orden sintáctico naturalizado como única lógica, burlar o esquivar con el corte de verso la exigencia de puntuación, dejar que el sentido se abra, que se le superponga ese otro sentido que ronda su espacio fantasmático. Escribir poesía es inventar un lenguaje, recuperar el silencio como si fuese un grado cero de la normatividad para encontrar el propio ritmo, la propia sintaxis, la puntuación que deje ver una manera de respirar y un tono. En esa mudez, en esa inactualidad frente a los otros discursos la poesía descarga un alto voltaje negativo.

La poesía insistentemente se sitúa en el descontrol que generan los discursos transparentes, en todo lo que ellos dejan afuera y que persiste como lo no dicho, como un silencio que es tachadura de sentido, no ausencia. Esa escritura que cada poeta inventa vuelve a las raíces del habla como acto individual opuesto a la lengua y su norma, vuelve al derroche y al gasto que implica el habla y que la prolijidad de ciertos discursos borra. Vuelve al discurrir, sin objetivos de utilidad práctica, de la conversación íntima. La escritura poética enfrenta esas otras escrituras tan claras y lógicas como las leyes redactadas por economistas en perfecto lenguaje técnico, pero deshumanizadas bajo sus términos pulcros; escrituras tan precisas como la excepción a la sentencia culpable que

deja libre al homicida (ver leyes de Punto Final y Obediencia Debida, en Argentina). Enfrentar los condicionamientos del lenguaje puede ser también enfrentar la lógica que engaña y excluye. Negar aquello que niega. Poesía, entonces, como negatividad.

Pero no es sólo negatividad. En su afirmación verbal y discursiva la poesía puede posibilitar un posicionamiento del yo, de la subjetividad, que no está en los medios, como lo demuestran específicamente algunos de los poetas antes analizados; la poesía puede restablecer relaciones perdidas entre subjetividad y objetividad, por ejemplo. La época contemporánea ha puesto en duda al sujeto neutral de la ciencia, ha desconfiado de su objetividad con principios de incertidumbre, con la evidencia de que cualquier observador proyecta o directamente implica perturbaciones sobre el campo observado. En este tambaleo del pensamiento, el discurso poético puede, ha podido desde siempre, engarzar, hacer confluír, llevar y traer, relacionar dos mundos que tendían a separarse en dos campos opuestos: lo objetivo y lo subjetivo. En el espacio poético conviven y se engarzan zonas referenciales, fragmentos de relatos, escenas reconocibles que empujan dentro del poema lo concreto. Pero ese mundo objetivo es arrastrado desde una captación subjetiva, desde una elección personal que acepta o rechaza aquello que accidentalmente la escritura encadena como resto de eso que se denomina realidad. La palabra poética, por más radical que sea el descondicionamiento del lenguaje que su autor persiga, no deja de ser comunicante, una comunicación que es resonancia de la lengua instrumentalizada (objetiva) y también o sobre todo eco de un ensimismamiento, de un diálogo interno, de un exilio. El arrastre subjetivo del poema, que nada tiene que ver con el uso de una primera persona gramatical o una tercera, ese arrastre subjetivo es la resonancia que la lectura crítica marca como estilo y que muchas veces una lectura más incondicional recoge como deslumbramiento.

Los dos apartados de este trabajo, el análisis de poemas pertenecientes a poetas de los noventa y la breve reflexión sobre el discurso poético en nuestra sociedad se complementan. Lo hacen en la medida en que la poesía exige, para su lectura crítica, enfrentar una cierta devaluación de su discurso, evidente entre quienes deciden las políticas del mercado editorial, pero que persiste incluso en la crítica literaria académica y en la que se realiza en los medios.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Florencia y otros. *La niña bonita*. Córdoba: Alción, 2001.
- Aulicino, Jorge. "La verdad está allá afuera". *Milpalabras 2* (Buenos Aires, verano 2001): 2-5.
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoso*. México: Siglo XXI, 1982.
- Bossi, Osvaldo. "Los poemas de amor que el Coyote le escribió al Correcaminos". Mimeo, 1988.
- _____. *Tres*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 1997.
- Carrera, Arturo. "Prólogo". *Monstruos: antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE:ICI, 2001. 9-17.
- Desiderio, Juan. *Barrio trucho*. Buenos Aires: Ediciones Trompa de Falopo, 1990.
- _____. *Ángeles parricidas*. Buenos Aires: S.E., 1998.

- Freidenberg, Daniel. "Prólogo". *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1995. 5-12.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Greca, Hernán la. *La fuerza*. Buenos Aires: Bajo la Luna Nueva, 2001.
- Helder, Daniel G. y Martín Prieto. "Para un ... de la poesía argentina actual". *Punto de Vista* 60 (Buenos Aires, 1998): 15-6.
- Iannamico, Roberta y otros. *La niña bonita*. Córdoba: Alción, 2001.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Mallol, Anahí. *Postdata*. Buenos Aires: Siesta, 1998.
- Mariasch, Marina. *Coming Attractions*. Buenos Aires: Siesta, 1998.
- Medrano, María. *Unidad 3*. Buenos Aires: Ediciones Del Diego, 1998.
- Nachon, Andy. *Siam*. Buenos Aires: Nosud, 1990.
- _____. *W.A.R.Z.S.A.W.A.* Buenos Aires: Bajo la Luna Nueva, 1996.
- _____. *Taiga*. Buenos Aires: Suscripción, 2000.
- Poesía en la fisura*. Selección y prólogo Daniel Freidenberg. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1995.
- Rodriguez, Martín. *Agua negra*. Buenos Aires: Siesta, 1998.
- Valente, José Angel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquet, 1994.
- Viola Fischer, Verónica. *Hacer sapito*. Buenos Aires: Nusud, 1995.