



Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII

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

Edición y prólogo:
Bernardo Orge y Nieves Battistoni

CELA :e(m)r;

2022

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

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

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Editorial Municipal de Rosario

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

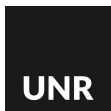
Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-8429-24-3

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



Municipalidad
de Rosario

Secretaría de Cultura y Educación
Municipalidad de Rosario



Universidad
Nacional
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2022

© AA.VV.

:e(m)r;

© Editorial Municipal de Rosario



CENTRO DE ESTUDIOS DE
LITERATURA ARGENTINA

© Centro de Estudios de Literatura Argentina

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

Índice

Bernardo Orge y Nieves Battistoni

Introducción >>

Anaclara Pugliese

Una forma performativa >>

Escrituras del yo desde, en y con internet

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

Candelaria Díaz Gavier

La restitución de la ficción >>

Narrativa entre realismo y vanguardia

ARIANA HARWICZ • CARLA MALIANDI • CARLOS BUSQUED

Carla Pessolano

Más allá del cuerpo y la escritura >>

Poéticas para una dramaturgia actual

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

Emilio Jurado Naón

Qué hacer con la literatura contemporánea >>

Claves a partir de Pablo Katchadjian

PABLO KATCHADJIAN • FISHER • VIOLETA KESSELMAN

Fernanda Mugica

Un lugar para la poesía en tiempos de algoritmos >>

Tecnopoéticas digitales argentinas

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

Flavia Garione

Modos indios de hacer >>

Poesía, canción y cultura indie

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

Gerardo Jorge

“¡Este mundo sin manual impreso!” >>

Apuntes sobre poesía, política y epistemología

LUCÍA BIANCO • MARIANA LÓPEZ • MARTÍN RODRÍGUEZ

Hernán Vanoli

Lo que queda del amor por la literatura >>

Hipótesis sobre la cultura literaria reciente

AUTODISEÑO • MERCADO EDITORIAL • PLATAFORMAS DIGITALES • POLÍTICAS CULTURALES

Juan Laxagueborde

Las bases >>

Artes visuales y literatura en el fin de siglo

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

Julieta Novelli

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

Belleza y Felicidad y la llegada del siglo XXI

CECILIA PAVÓN • FERNANDA LAGUNA • GABRIELA BEJERMAN

Laura Aguirre

“Mi casa es una parte del universo” >>

Lo regional como apuesta estética narrativa

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

Leandro Bohnhoff

Escribir la ausencia >>

Apuntes sobre lo biográfico en la literatura argentina actual

MAURO LIBERTELLA • MIGUEL ÁNGEL PETRECCA

Maia Bradford

Variaciones del monstruo >>

Nuevos modos de lo fantástico

LUCIANO LAMBERTI • MARIANA ENRÍQUEZ • SAMANTA SCHWEBLIN

Manuel Ignacio Moyano

Paranoia y mística >>

Hiperescrituras y experimentación en un tiempo sin tiempo

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

Marcelo Bonini

“Repeticiones, versiones y perversiones” >>

La literatura argentina del siglo XIX en el siglo XXI

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

Matías Moscardi

Huellas de la escucha >>

Audioafectividad en la poesía argentina reciente

ESPACIO ACÚSTICO • INFLEXIONES MELÓDICAS • LECTURAS PÚBLICAS DE POESÍA

Melisa Stocco

Desobediencia al imaginario monolingüe >>

Literatura en lenguas indígenas en Argentina

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

Renata Defelice

Las letras del rap >>

Cultura hip-hop, freestyle y lírica urbana

BLACK DOH • WOS

Santiago Venturini

Una poesía del Litoral >>

Notas a partir de Fernando Callero

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

Victoria Cóccaro

Fiesta, giladas y algodón >>

Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric

IOSHUA • MARIANO BLATT • MARIE GOUIRIC

Notas biográficas >>

Introducción

Bernardo Orge y Nieves Battistoni

Este es un libro de autoayuda que te va a cambiar la vida, desde el siglo XXII en adelante.

Antolín

Los veinte ensayos que conforman esta compilación giran en torno a obras literarias que empezaron a difundirse después de 1995, fecha de fábula, porque fue cuando comenzó a comercializarse en Argentina el servicio de internet para uso doméstico. Escritos por críticas y críticos nacidos a partir de 1980, cuyos años de juventud coinciden con los años de publicación de los textos que ahora estudian, los capítulos que siguen proponen un recorrido por algunos de los fenómenos más significativos de la literatura argentina de las últimas dos décadas. Quienes tuvimos a cargo la selección invitamos a cada ensayista a que abordara un tema determinado de antemano. Para eso, tomamos nota, por un lado, de una serie de asuntos que nos llamaban la atención o que habían sido motivo de comentario en revistas, suplementos culturales, redes sociales, aulas universitarias y conversaciones informales, y consideramos, por el otro, los intereses de quienes conformarían la nómina de colaboradores. El índice del libro resultó del cruce entre una cosa y la otra.

Hecha la invitación y establecido el primer contacto, el diálogo terminó de delinear el objeto y el corpus de los ensayos, y en algunos de ellos incluso la perspectiva que adoptarían. Espontáneamente, muchas de las ideas originales cedieron ante las propuestas de los participantes, y fue recién al cabo de esta instancia que tuvimos una noción más clara de las obras y los temas que abarcaría el proyecto. Los nombres de escritores y escritoras y los subtítulos descriptivos que se leen en el índice son el decantado de este proceso y sirven como una guía sintética de las cuestiones que tratan estos veinte apuntes. De todas formas, el carácter

analítico del sumario no agota su contenido. Todo libro sobre literatura contemporánea tensa el lazo histórico que reúne pasado, presente y futuro, y, naturalmente, en la mayoría de ellos las referencias se expanden en el eje sincrónico hacia el trabajo de otros escritores vivos y en el diacrónico hacia momentos más o menos canónicos de la literatura argentina.

El enfoque sobre la producción literaria de los últimos años que propone 2022. *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII* es deliberadamente amplio, y por lo tanto deliberadamente inespecífico. En cierto sentido, se trata de un manual, un compendio general que aborda de modo simple y panorámico aspectos fundamentales de una materia relativamente conocida. Pero el enfoque generalista no debe ser interpretado como pérdida: no conjura la complejidad del campo, señala que es inabarcable en su heterogénea extensión y en el grano de sus detalles. Entre las características de este género de raigambre escolar — concisión, claridad, pero también esquematismo—, nos interesa la intención enciclopédica, imposible de cumplir, de compendiar la totalidad en un volumen, y la fantasía teórica sobre la que se funda su afán de conocimiento.

Aparte de ser una introducción a la literatura argentina contemporánea, 2022 es un acercamiento al modo en que la entienden los jóvenes lectores críticos del país. Al recorrer las notas biográficas que cierran el libro saltan a la vista algunas características generales de su formación. En primer lugar, su paso por la universidad pública. Sobre todo para estudiar Letras, aunque también Sociología, Ciencia Política, Filosofía o Historia y Teoría de las Artes, lo que marca la continuidad de una tradición local: la de la crítica literaria como espacio de cruce entre disciplinas. También es posible comprobar que residen en distintas ciudades del país y estudiaron en diferentes universidades nacionales: de Buenos Aires, de Córdoba, de Cuyo, de La Plata, del Litoral, de Mar del Plata, del Nordeste, de la Patagonia, de Rosario. A su vez, aunque nunca se planteó como requisito, y a pesar de que varios ya no se dedican a la investigación, casi todos son o fueron becarios doctorales o investigadores del CONICET. Alternando períodos expansivos y contractivos, durante las últimas dos décadas el sistema científico estatal creció considerablemente. Llevado al plano de las letras, y sumado a otros factores, este fenómeno tuvo como correlato el paso de las revistas culturales especializadas a las publicaciones académicas como ámbito privilegiado para las discusiones críticas, lo que incidió en el

estilo argumentativo de los textos sobre literatura y quizás haya ido en detrimento de su potencial de intervención en el debate público. La propuesta a quienes colaboraron en este volumen —en su gran mayoría, además de críticos, escritoras, docentes, artistas, gestoras culturales, editores, etc.— fue la de escribir sin ninguna exigencia metodológica, pensando en lectores no necesariamente especialistas y poniendo el foco en las obras. Los marcos teóricos, resta decirlo, no desaparecen, ni siquiera son dejados de lado momentáneamente, sino que operan como en sordina.

Puede ser que resulte llamativo que para organizar la compilación se haya tomado como punto de partida 1995 y no 2001. La advertencia es entendible por tres motivos. Primero, porque como se ha dicho muchas veces la violencia política es la materia principal de buena parte de nuestros clásicos; segundo, por el lugar preponderante que la crítica literaria y no pocos escritores le asignan a la relación entre literatura y política en sus trabajos, y tercero, y quizás más importante, porque mientras que la masificación de internet tuvo lugar, años más años menos, en todo el mundo al mismo tiempo, los episodios de diciembre de 2001 significaron un momento decisivo en la historia del país. El segundo y el tercero de estos motivos serán lateralmente discutidos en lo que sigue de esta introducción. En cuanto al primero, el estallido popular de principios de siglo fue el emergente de una crisis de pauperización y precarización de los lazos sociales que se remonta hasta la dictadura cívico-militar de 1976 y que aún sigue vigente, por lo que cabe pensar que el 2001 no se manifestó tanto en obras literarias puntuales producidas bajo el influjo de los acontecimientos, sino que se deja percibir, en general, en casi todo lo que nos interesa leer en la actualidad y en las prácticas comunitarias que, muchas veces a contracorriente, sostienen la escena artística y literaria.

* * *

En paralelo a la expansión del sistema científico estatal que mencionamos recién tuvo lugar el paulatino declive de la prensa gráfica y la consolidación del ecosistema digital. Para fechar el inicio de este proceso en lo que toca al campo literario, hay que remontarse a 1996, apenas un año después de que comenzara la comercialización de internet en el país, cuando se puso en línea *poesia.com*, la primera web en español dedicada con exclusividad a la poesía. Revista digital, portal cultural, foro de literatura... Si no estaba del

todo claro de qué se trataba o cómo había que llamarlo, era porque los géneros online todavía estaban en etapa de gestación y segmentación. A la distancia, este sitio puede verse como una señal del despunte de un nuevo régimen de edición, circulación y lectura en el país. Textos que no había que ir a buscar a una librería o a una biblioteca porque se descargaban de la Web, *newsletters* diarios que podían abrirse desde cualquier lugar siempre y cuando se dispusiera de conexión, poemas que se leían ya no impresos sobre un papel sino destellantes en la pantalla. Con todo, la noticia principal que introdujo *poesía.com* hay que buscarla, más que en la forma de circulación de los textos, en la manera de comentarlos: en la conversación potencialmente descentralizada que se desplegaba con lógica propia en el foro de la página, como un anticipo del reparto discursivo de la Web 2.0.

Como en el resto del mundo, durante los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI en la Argentina se multiplicaron las webs relacionadas con la literatura: portales, revistas, blogs personales y colectivos. *Vox Virtual*, *BazarAmericano*, *El interpretador*, *No retornable*, *Las elecciones afectivas* y *Planta*, por nombrar algunos ejemplos, cada uno relevante por motivos diferentes. Pero aparte, en simultáneo tuvo lugar un fenómeno de proliferación y atomización editorial sin precedentes, que incluyó tanto el aumento en la circulación de fanzines y ediciones caseras de pequeña tirada como la consolidación de editoriales profesionalizadas de escala media. Ya durante los 90 habían aparecido iniciativas de edición de crítica y narrativa de este tipo, como Beatriz Viterbo y Simurg, y, sobre todo durante la segunda mitad de la década, había aumentado la cantidad de sellos de poesía en actividad. Entre estos últimos, hubo muchos dedicados especialmente a publicar a autores emergentes, que cruzaron, cada cual a su modo, la tradición editorial semiartesanal en la que se sostuvo en gran medida la circulación del género durante todo el siglo pasado con prácticas de la contracultura y las artes: *Vox*, *Siesta*, *Del Diego*, *Belleza* y *Felicidad*. Sellos autogestivos, con poca proyección comercial, impulsados y dirigidos casi siempre por escritores que, ayudados por las nuevas herramientas informáticas, tomaban a su cargo todas las etapas de edición de una publicación impresa: desde la selección de los manuscritos, su corrección, maquetación y puesta en página, hasta la distribución, venta y difusión de su catálogo en encuentros y presentaciones, pasando en algunos casos por la reproducción misma de los cuadernillos en impresoras hogareñas o fotocopadoras. Un proceso resultante de fuerzas culturales complejas, entre

las que habría que contar los efectos económicos de las políticas neoliberales, la lógica emprendedurista que propiciaron, el activismo cultural de larga data en el país y la modalidad de producción que hoy se asocia al DIY —acrónimo de la expresión inglesa “Do it yourself”, “hacelo vos mismo”, adoptado por el movimiento punk de los 70 y 80—, de consabida herencia anarquista, pero que además se relaciona con las autoediciones amateurs de *fanfiction* e historieta y, en general, con la cultura argentina del autodidactismo parainstitucional y del *bricolage*. Entrado el siglo XXI, el fenómeno se consolidó y cobró un nuevo impulso. Como contracara del proceso de concentración editorial que dio como resultado que unos pocos grupos transnacionales se repartieran la propiedad de la mayoría de las editoriales paradigmáticas del siglo XX e impusieran para su gestión criterios más cercanos a la mercadotecnia que a las letras, comenzaron a multiplicarse los pequeños sellos de literatura, muchas veces llamados independientes, en un proceso, todavía en curso, que transformó el campo editorial del país y trastocó los vínculos entre la escritura y el mercado.

Para pensar la cultura literaria actual hace falta aunar las dos cosas: la eclosión y expansión del mundo digital y la bibliodiversidad analógica. Y en realidad, el par complementario que conforman lo digital y lo analógico debería desagregarse por lo menos en otros tres: el de lo seriado y lo hecho a mano —que puede coincidir o no con el de lo sofisticado y lo precario—, el de lo íntimo y lo público —que puede coincidir o no con el de lo individual y lo colectivo— y el de lo local y lo global. La escena se sostiene tanto en los textos y obras tecnopoéticas a los que se accede en la web como en los libros artesanales, sumamente elaborados o cartoneros, que circulan en ferias y librerías especializadas; se multiplican los encuentros y los festivales —que a veces forjan su marca en la pequeña escala, la idea del acontecimiento, único por definición, y el trato directo— pero también los foros virtuales y los intercambios en redes; conversaciones que surgen en un bar o una librería de Argentina continúan de manera virtual con pares de otras partes del continente; los eventos literarios reúnen en una charla a personas de cuerpo presente con rostros en pantallas; los softwares de mensajería inmediata y de bajo costo favorecen las colaboraciones entre artistas de ciudades distantes y, a la vez, la virtual superposición entre las instancias de redacción, publicación y lectura de textos en internet habilita nuevas modalidades de escritura en primera persona, cuyas coordenadas de

producción pueden ser las de un monitor cualquiera en cualquier habitación, pero cuyos receptores potenciales están dispersos por todo el mundo.

Muchos de los proyectos literarios, artísticos y culturales más influyentes de los últimos años no optan por un polo u otro de estas dicotomías aparentes, consiguen conciliarlos. Es lo que pasa, por ejemplo, con Eloísa Cartonera y Belleza y Felicidad, iniciativas separadas del surgimiento de *poesía.com* por apenas unos años, que aunque no fueron eminentemente digitales —al contrario, son referencias para entender la sensibilidad del cara a cara y el quehacer literario de bajo presupuesto— en alguna medida adoptaron y ayudaron a moldear los códigos artísticos de la Web. Las tecnologías no modifican de por sí y unidireccionalmente las prácticas de lectura y escritura. Estos tres casos paradigmáticos, muy distintos, con presupuestos de base diferentes, más que anunciar el fin de siglo, anticipan algunas de las formas de leer que se consolidarían en los 2000, simultáneamente en el ciberespacio y en las ferias, los espacios culturales alternativos, las galerías de arte, los recitales, las casas, los bares y las calles.

* * *

Los años formativos de quienes escriben en 2022 estuvieron marcados por la hegemonía neoliberal y la masificación de las herramientas informáticas, quizás por eso se acercan a los fenómenos que acabamos de describir de forma, si cabe, natural. Saben que pueden encontrar el objeto de su interés en una librería, en YouTube, en la batea de publicaciones fotocopiadas de un puesto en una feria cualquiera, en una lectura en vivo, en la presentación de un libro o una revista, en un congreso en una facultad, en un festival, o en una página web. Si bien muchos de ellos participan o participaron en publicaciones impresas y hay quienes las editan, su pulsión ensayística y literaria se explaya además en internet, en espacios virtuales que abren y cierran todo el tiempo: blogs, tumblr, portales y revistas digitales, sin contar las conversaciones que tienen lugar por intermedio de redes sociales. El ágora virtual en la que se discute sobre literatura en la actualidad quizás haya sido tan determinante para la formación de estos ensayistas como su paso por la universidad, talleres o grupos de lectura, y desde este horizonte de expectativas relacional conviene pensar las características de su mirada crítica.

La literatura, entre otras cosas por la fuerza de su fantasía, siempre funcionó como disparador para reflexionar sobre algún aspecto de la realidad más allá de sí misma. Si desde mediados del siglo XX la crítica se ha venido ocupando de señalar sucesivamente —en un proceso que implicó tanto abrir el zoom como en ocasiones desenfocar las particularidades formales de lo literario— las relaciones entre literatura y política, literatura y sociedad, y literatura y procesos culturales en general, el interés de los autores de 2022 parece volcarse hacia el vínculo entre la literatura y la vida. Sus lecturas intentan pensar ya no la política y la cultura en su dimensión superestructural, con lo que esto tiene de abstracto, sino lo político y lo cultural a partir de experiencias vitales concretas, según la forma en que las personas se desplazan, aprehenden el mundo, imaginan y se vinculan con los objetos y entre sí. Un movimiento que iría de lo general a lo particular y de lo particular a lo general en simultáneo. Por un lado, las categorías de análisis a las que se echa mano parecen extraídas de la experiencia directa, en este caso, de las prácticas literarias y de las dinámicas interdependientes de producción, circulación, recepción y sociabilidad que las constituyen —ya no se habla tanto de “ideologemas”, por ejemplo, sino de “modos de hacer”, “modos de la escucha”, “formas de vida”, “formas del afecto”, etc.—. Pero a la vez, por el otro, apuntan a dar cuenta de la visión del mundo que forjan estas prácticas artísticas, y así buscan abarcarlo todo, porque —razonan— al pensar la vida —los “modos de hacer”— se piensa también la sociedad, la política y la cultura en general, pero desde una nueva perspectiva. Como escribe uno de los ensayistas de esta compilación: “la realidad se altera con el arte y el arte es la capacidad de autoalterar la realidad personal”.

Este acercamiento a la literatura tiende a hacer foco en lo performativo del hecho artístico: los principios estéticos y la cosmovisión que se desprenden de los textos son posibles y cobran forma en el proceso de su escritura. Y aunque esto siempre haya sido así, se trata de un cambio de énfasis en la mirada crítica, y no de uno menor. El acento ya no estaría puesto, por ejemplo, en si tal o cual obra logra captar el espíritu de una época, sino en cómo depende de él y contribuye a modificarlo. A muy grandes rasgos, si se tratara de buscar un prisma común a algunos de los autores y autoras de estos ensayos, se podría reconocer cierto giro afectivo. Los lazos de amistad, los espacios compartidos y las iniciativas colectivas, tanto entre artistas como entre artistas y otros miembros de las comunidades

en las que se mueven, ocupan un lugar central en el modo en que varios de estos críticos y críticas experimentan el arte, construyen sus objetos de estudio y los problematizan. Y 2022 da cuenta de eso, al punto de que también hay margen para advertir sobre la posible cristalización de este paradigma: “afecto, sí —se lee en el ensayo que cierra la serie—, pero cuando el afecto no había devenido en emocionalidad impuesta, forzamiento de la alegría”.

* * *

Internet y las tecnologías digitales pusieron en cuestión una característica constitutiva de la noción socialmente extendida de literatura: la centralidad del dispositivo libro, que es tanta que incluso hoy una cosa y la otra, libros y literatura, se presuponen, y en ciertos contextos se entienden como equivalentes. Al repasar con este telón de fondo las obras consideradas en 2022 y el modo en que los ensayos las leen, saltan a la vista diferentes maneras de relacionarse con ese tema, por acción u omisión, que permiten reconocer tres formas de concebir el hecho literario, como si se tratara de puntos de partida distintos para empezar a escribir.

La primera es aquella que se atiene con mayor rigurosidad a las convenciones de producción, circulación y recepción de literatura heredadas del siglo XX. Se trata de textos que asumen, aunque sea parcialmente, la distinción entre géneros, el pacto ficcional y los códigos tradicionales del mercado editorial, con la consecuente distancia relativa entre autor y lector. Por eso privilegian el libro como el medio por antonomasia de las artes del lenguaje, a la vez vehículo y condición necesaria de la obra escrita.

La segunda se configura ahí donde se disuelven los límites entre géneros, disciplinas y prácticas artísticas. Toma forma en la encrucijada en la que se confunden la escritura literaria y la escritura sin aparente intención literaria que luego circula como literatura, la literatura y el arte y, en fin, la literatura y la vida, de modo que suele quedar del lado del lector hacer la distinción, si hiciera falta. Se trata de obras cuyo núcleo formal no depende tanto de la idea secular de estilo como de las circunstancias de su emergencia y circulación o, aun, obras en las que el estilo se configura a partir de circunstancias de emergencia y circulación que desestabilizan el sentido convencional de lo literario. Posteos de tumblr o hilos de tuits que devienen poemas en una plaqueta, textos narrativos escritos para ser leídos

en vivo con la intención de intervenir en una discusión política de coyuntura, “libros” difundidos en pdf, obras digitales desarrolladas en código informático que se proponen como literarias, montajes a partir de la apropiación de textos que circulan en la Web, blogs enteros que pueden convertirse o no en volúmenes en papel, fanzines y todo tipo de impresos en los que el molde tipográfico cede a la letra manuscrita y al dibujo, poemas compuestos con las palabras de un no escritor apuntadas a mano alzada por un escritor-artista y, finalmente, textos que aunque no verifiquen condiciones de producción como estas, asumen una forma que las presupone. Son prácticas que cabe pensar como literarias porque hacen eje en el cruce entre lengua, imaginación y vida, pero que tienen lugar en juego con un posible afuera del sistema literario y no se ajustan con comodidad a las coordenadas del arte moderno. Se dirá que las vanguardias históricas no pretendieron hacer otra cosa y que, de hecho, la historia de la literatura del siglo XX se deja leer en función de la resistencia o el acatamiento a la letra impresa. Sin embargo, estos proyectos casi nunca son iconoclastas, o lo son por *default*: no buscan romper con lo establecido a partir de un programa determinado, a la manera vanguardista, sino que forman parte de los flujos de actividad e información actuales, ajenos a las diferencias entre disciplinas artísticas, entre cultura popular y letrada, diversión y seriedad, y como ya se dijo, entre lo analógico y lo digital.

Uno y otro conjunto se solapan, y en su intersección, que podemos visualizar como un diagrama de Venn, cabe distinguir la tercera de las disposiciones artísticas de las que hablamos, sostenida en el valor de la escritura experimental. Acá el objeto libro sigue funcionando como unidad de composición literaria —y en eso se asemeja al primer conjunto—, pero estas obras —como en el segundo— también pueden ser consideradas disruptivas, y además aspiran explícita o implícitamente a serlo. No se trata de llevar la literatura fuera de sí ni de proponer cruces entre disciplinas artísticas, sino que la tensión formal es inmanente, se produce en el interior del texto literario. En franca herencia moderna, son escrituras que o se desentienden de las distinciones de género o toman distancia de la legibilidad corriente o apelan a procedimientos mecánicos para suspender la soberanía creativa o enrarecen la superficie textual mediante juegos con los significantes o se proponen todo esto a la vez. Según advierte uno de los ensayos, “escribir literatura —poesía, pero también, y sobre todo, prosa— pareciera implicar hoy, en buena medida, salvar el antagonismo entre la

referencia, que encuentra en la novela convencional una gran zona de confort, y la experimentación con la forma”.

Estos tres modelos arquetípicos no se corresponden linealmente con ningún caso en concreto pero en sus combinatorias posibles ayudan a pensar varios. De todas formas, la literatura no es una conjugación novedosa de elementos conocidos, como si quienes escriben resolvieran cada vez una ecuación planteada *a priori* entre la tradición y su época. Si el desiderátum de 2022 llegara a cumplirse, el resultado debería apuntar al futuro o, mejor, a aquello del presente que se encuentra en estado de inminencia. Las claves de lectura que brindan los textos de este volumen no ofrecen predicciones, ni siquiera pistas, sobre la forma de una literatura por venir, sino la intuición de que algo todavía incierto ya está pasando. Se dice que uno de los méritos de las antologías —y este libro es una antología— es que al incluir unos nombres en lugar de otros generan polémicas. Es cierto, pero no es lo más interesante del caso. En arenas así se enfrentan dos posturas que vienen definidas de antemano o que se terminan de diferenciar en el transcurso de la discusión. Los de una corriente y los de otra, los incluidos por afinidad con los antólogos y los excluidos por pereza, etc. Una antología es buena cuando favorece este tipo de intercambios pero es mejor cuando abre el espacio a lo no visto. La mejor antología crítica sobre literatura contemporánea será aquella que dé la impresión de haber convertido en obvio lo nuevo y a la vez de haberse olvidado de lo fundamental. El resultado colateral de circunscribir lo conocido es expandir la frontera de lo desconocido.

Rosario, diciembre de 2022.

Una forma performativa

Escrituras del yo desde, en y con internet

Anaclara Pugliese >>

Ahora no alcanza con vivir, además hay que hacer la performance de estar vivo. A diferencia de las escrituras autobiográficas orientadas hacia la reconstrucción del pasado, el diario íntimo, por escribirse en tiempo presente, por la incertidumbre que registra acerca del porvenir, por su estructura fragmentaria y, sobre todo, por la escasa distancia entre lo vivido y el hecho de narrarlo, se presenta como un "género dócil ante los movimientos de la vida", en palabras de Blanchot. Este uso de la primera persona, en su fragmentariedad e instantaneidad, forma parte del espíritu de la era digital. Como afirma Boris Groys, en internet producimos narrativas de nosotrxs mismxs que nos van convirtiendo a todxs en artistas y a la vez en nuestras propias obras de arte. Con estas nuevas versiones del diario íntimo en la web surgen también nuevas preguntas. ¿Sin recogimiento, sin candados en los cuadernos, no hay intimidad posible? ¿Qué posiciones adopta este yo, a diferencia del yo que escribe en soledad? ¿Cómo leer la inscripción de ciertas lógicas propias de las redes en las escrituras del yo contemporáneas?

En los últimos veinte años se publicaron gran variedad de libros que reúnen el contenido personal de blogs y de cuentas de Facebook o Twitter respetando su formato original en entradas sin mayores cambios, como *Buena leche. Diarios de una joven (no tan) formal* (2006) de Lola Copacabana, *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez, *Piletas* (2017) de Félix Bruzzone, *El tiempo de la convalecencia* (2017) de Alberto Giordano, *Once sur* (2018) de Cecilia Pavón y "Pez mecedora / un blog" en *Archivos de Word* (2021) de Romina Paula. Asimismo, hay obras que no se publicaron como tales en la web pero que

sin embargo ponen en evidencia el vínculo cotidiano con las plataformas digitales y el procesador de textos, que no solo puntúan el ritmo del verso o de la prosa, sino que también fagocitan el léxico y hasta se vuelven a veces parte de la trama. Tal es el caso de *KIKI* (2008) y *KIKI 2* (2012) de Cuqui, *Late un corazón* (2019) y *Paquete de fe: un PDF de cuentos inéditos* (2020) de I Acevedo y *Una oferta de pureza* (2020) de Antolín, entre otras.

Al expresar subjetividades y procesos que parecen tener su origen en tránsitos virtuales, estos textos se diferencian de las escrituras del yo asociadas preponderantemente a la soledad y al repliegue de quien escribe dentro de sí mismx. Según Paula Sibilia, en la actualidad, el yo no solo pierde el amparo de las instituciones modernas, sino que además ya no se siente protegido por el pasado individual ni tampoco encuentra refugio en una vida interior intensa. Entonces, asediado por los flujos de información constante de una realidad sumamente espectacularizada y mediatizada, “para fortalecerse y para constatar su existencia debe, a cualquier precio, hacerse *visible*”. Si en las redes, además de vivir, hay que hacer la performance de estar vivo, un acercamiento posible a estas escrituras podría partir de la pregunta sobre cómo realizan su performance de estar vivas, tanto en la construcción de la subjetividad que exhiben como en su composición textual.

"Voces que se empujan en desorden"

La publicación digital de contenidos personales comienza en los inicios de internet, pero es a partir del año 1999, con la aparición de Blogger, que el fenómeno se dispara y muta, hasta alcanzar hoy los formatos renovados de las redes sociales. ¿Qué promueven estas plataformas, además de una experiencia multimedia? Intimidad como argumento —en un uso de la primera persona que renuncia a establecer límites entre realidad y ficción, entre lo público y lo privado—, brevedad, coloquialidad, actualización permanente, diálogo con el lector y, sobre todo, inmediatez. De hecho, el término *weblog*, del que proviene la palabra *blog*, hace referencia tanto al formato web como al verbo *to log* (“anotar”) y a la expresión *log on ship* (“diario de a bordo”). Escritura inmediata, de a bordo, distinta a la escritura que busca una forma preestablecida, pero también distinta a la escritura automática surrealista. Escritura inmediata en el sentido de que no hay largos intervalos de tiempo entre la experiencia, la escritura y, en la mayoría

de los casos, la lectura. Cecilia Pavón, en su blog *Once sur*, reflexionó repetidamente sobre esta relación entre la forma poética y la inmediatez con la que escribe y publica sus poemas en internet: “Me doy cuenta de que pongo poemas que escribo muy rápido y sin corregir y después los vuelvo a leer y no tienen nada de música”.

La inmediatez muchas veces abre paso a la urgencia, que hasta puede expresarse en la ortografía, el léxico y el ritmo de las frases, como ocurre en “Pez mecedora / un blog”, de Romina Paula. Allí, la puntuación se acelera, hiperquinética (“bien. hoy es el aniversario del inmun. va por un año más. y está lejos. aquí, en la fotografía, también, también estamos lejos. de la lente. de aquí.”), y se pospone la selección de palabras para armar las frases, dejando las opciones consignadas, separadas por barras (“no sé qué significarían/ multiplicarían esas palabras antes, no sé en lugar de qué están/ qué representan ahora. La música sigue/ vuelve a estar linda”). *Late un corazón* de I Acevedo tiene la misma urgencia, aunque se trata de un libro que reúne textos que no surgieron en el marco de una plataforma online, sino que en su mayoría fueron escritos específicamente para ciertas lecturas o eventos. El primero, que le da nombre al libro, comienza de esta manera: “Al titular así este cuento cierro con urgencia un ciclo lleno de urgencias. Se abre un nuevo camino, lleno de urgencias también. Tengo que contar muchas cosas y debo contarlas aquí y ahora”. La urgencia que lo lleva a renunciar a “contar una historia de manera coherente” conduce asimismo a cierta postergación de la búsqueda de forma en sus escritos, compuestos “mezclando todo con todo”: el ensayo con la confesión, el mail con la proclama, audios de WhatsApp desgrabados con citas de Tamara Kamenszain. Es como si el lector/oyente acompañara el proceso simultáneo de pensamiento, sentimiento y escritura. Pero en su narrativa la no mediación es también una militancia en pos de hablar de los sentimientos de manera directa, llanamente. Acevedo intenta decirlo todo. Como si el lenguaje no tuviera opacidades. La misma intención guía la escritura de *KIKI* y *KIKI 2*, libros con formato de diario íntimo en los que Cuqui transcribe una performance realizada como parte de un ejercicio de autocuración que consistió en mantener encuentros recurrentes con diversos amantes que respondían a los avisos dejados por ella en la calle y en la web. Como observa Mariana Inés Lardone, el hecho de que los diarios empiecen y terminen en un día cualquiera, sin demasiadas explicaciones, en una narración con escaso pudor, sin metáfora ni distancia poética da la

impresión de que Cuqui transcribe la experiencia de manera directa. “Perdía las erecciones con mucha facilidad. Cada vez, me decía: ‘No sé qué me pasa’ y yo le contestaba: ‘estás cansado’, o no le daba importancia, y me tiraba a que me acariciara y miráramos las pelis. De verdad no me importaba”, escribe en *KIKI 2*.

En poesía, la inmediatez puede derivar en una nueva percepción del verso y su relación con el poema, como ocurre en las publicaciones de Caterina Scicchitano, quien escribe en Tumblr desde 2011. Sus versos son como pajaritos volándole alrededor de la cabeza después de una caída. Para despejarse y seguir adelante, toma algunos al azar y los coloca uno atrás de otro en la página. El efecto es análogo al modo de reproducción *random*: los motivos que se recorren en cada poema muchas veces no tienen conexión semántica entre sí. Asimismo, la extensión de las frases y su disposición en página en un ritmo arrebatado por la ausencia de pausas expone la escritura en una instancia previa a cualquier tipo de versificación. Como si sus unidades mínimas fueran no versos, ni siquiera versículos, sino frases breves y urgentes que se acumulan al azar en un muro de Twitter:

todo lo que te puedo decir es mentira, y me la paso gozando con los
chili peppers bien quemada en algún festival.

aunque en algún momento del día, si llego a pasar mucho tiempo fuera
del departamento, pierdo registro de mis facciones.

siento que soy un flamenco mirándose en la playa.

si fuera un poco más pequeña de lo que soy, los tapados alcanzarían a
tapar una cuarta parte de la grasa que creo que no se ve.

tomo jugo de un sorbete rayado, porque me gusta el contenido que
tiene adentro.

Ni Scicchitano ni Pavón usan internet para compartir sus poemas escritos previamente, *formados* en la tranquilidad de la página en blanco de Word o de un cuaderno. Es decir, no utilizan la web como modo de difusión o como canal alternativo de publicación, sino que escriben desde, en y con los tiempos y lógicas de internet. Entonces, ¿son poemas? “Me doy cuenta de que ya no escribo poemas, que los poemas eran de la libretita y ya no uso

libretitas”, reconoce Pavón en su blog *Once sur*. ¿Qué ocurre con estos escritos publicados en internet cuando pasan a un libro? ¿Cómo realizan su “paso de arte” de la pantalla a la página? *Una oferta de pureza* de Antolín es una reescritura de las entradas de un antiguo fotolog al que ya no se puede acceder. Si bien editó mucho para la publicación en libro, sus composiciones —a diferencia de la operación realizada por Camila Sosa Villada en *Las malas* con las entradas de su viejo blog *La novia de Sandro*— no intentan reponer totalidades cerradas, no aspiran a armar “poemas” en un sentido prototípico, como Sosa Villada armó una “novela”, sino que reúnen frases sueltas bajo un título. Lo único que crea la ilusión de unidad de sentido es la primera persona.

Vi a un fantasma parado.

A sus pies corrían tres ríos: Limay, Neuquén y Negro.

Siempre vuelvo a los viejos sufrimientos que nacieron conmigo.

Crecí como crecen las plantas en el sótano. No sé qué es la vida.

La vida: los espacios entre las estrellas.

De cara al futuro tenemos que esperar lo mejor.

Prefiero la amistad verde al amor que solo es vanidad.

En *lo_fragmental. Para una pos-teoría del arte*, Roberto Echen opone lo fragmentario a lo fragmental. En línea con la crítica de Maurice Blanchot al romanticismo de Friedrich Schlegel, quien según Blanchot concibe el fragmento como parte de una totalidad previa, ya existente, para Echen lo fragmentario alude a una totalidad cerrada, mientras que lo fragmental se define como lo que no puede reconstruir una totalidad o como lo que construye una totalidad permanentemente abierta. Entonces, las escrituras en internet podrían ser fragmentales en el sentido de que aluden a una totalidad permanentemente abierta y, aunque tal apertura es difícil de reponer en el pasaje al libro, tanto los poemas de Antolín como los de Scicchitano refieren a esa imposibilidad de reconstruir una breve y cerrada totalidad dentro del poema. Lo fragmental, urgente, abierto e instantáneo del diario personal como modo para capturar la vida mientras se la vive es

reapropiado a partir de la masificación de la web 2.0 como el principal mecanismo de las plataformas para crear *sensación de vida*. Se potencia, en las lecturas y escrituras web, no la búsqueda de textos o discursos quietos/fijos, sino el interés por los procesos.

¿Cómo realizan entonces, estas escrituras, su performance de estar vivas? La performance está conectada, según Renato Cohen, a una manera de ver el arte que tiene íntimas relaciones con el arte en vivo, pero también con el arte vivo. Es una concepción que busca un acercamiento directo con la vida, por lo que lo espontáneo se prefiere a lo elaborado y ensayado. En estas escrituras, al ser inmediatas, el foco se desplaza del objeto a la práctica, como si se espectacularizara el proceso de escribir, y la forma se vuelve *performativa*, porque no se persigue una estructura intuida de antemano, sino que la intuición va tomando forma en vivo, mientras se escribe, de modo que se diluye la ilusión de un ideal previo al que se tenga que arribar.

La vida: los espacios entre las estrellas

Como afirma Philippe Lejeune, lo que diferencia a las escrituras autobiográficas de las demás es un pacto de lectura distinto, es decir, la creencia de que en tales obras coinciden las identidades del autor, del narrador y del protagonista. Sin embargo, Paula Sibilia observa que en las escrituras publicadas en internet no se enfatiza la función del narrador ni la del autor, sino precisamente la del protagonista, en tanto el yo se define como alguien que vive su vida siempre visible como un personaje, pero como un personaje en permanente cambio. En la web, las auto-poéticas parecen amarrarse, según Sibilia, a la siguiente premisa: “ahora usted puede elegir el personaje que quiere ser y puede encarnarlo libremente. Después, en cualquier momento y sin mucho compromiso, si se ha aburrido y así lo desea, será muy fácil cambiar y empezar otra vez con un vestuario identitario renovado”. Así, más que por reflejar el devenir de un ser magnánimo, original y único, en estas escrituras formadas en el ida y vuelta de las tecnologías digitales, el yo vive en tanto se corroe, diversifica o actualiza en una performance auto-creativa en vivo, que renuncia a establecer límites entre realidad y ficción.

Late un corazón, Algo se mueve y Paquete de fe de I Acevedo reúnen, entre otros textos dispersos, una serie de escrituras que nacieron para ser

leídas en vivo en presentaciones de libros y otros eventos. El yo de estos “cuentos” —tal como nombra Acevedo a sus escritos— se construye pensando en un auditorio, adoptando siempre una faz distinta, según la fecha en la que los cuentos sean leídos, el lugar y el público previsto. “Muchísimas veces escribí especialmente para instancias públicas, y cada vez que me invitaban a una lectura, me sorprendía por exigirme escribir un texto nuevo. Quería mostrar mi estado de la cuestión”, leyó en octubre de 2018 en Casa Brandon. Al igual que cuando publicaba en su propio blog, la escritura del yo en Acevedo entra en diálogo con el público y, además, se actualiza permanentemente.

La misma actualización aparece en la escritura de Cuqui. Como si fueran trajes que elige para escribir de una manera u otra, su obra se despliega en diversos heterónimos: Natsuki Miyoshi, Karen Smith, Alma Concepción, Francis Vipond, Margarita del Acantilado y Charlotte von Mess. Cuando se publica la obra completa de alguna de ellas, el heterónimo deja de existir, consignándose su fecha de muerte. Incluso “Cuqui” es también uno de los heterónimos o, mejor dicho, el heterónimo principal, en tanto el nombre real se mantiene siempre a la sombra de sus avatares identitarios. “Creo que así voy encontrando mi verdadera esencia, mi verdadero yo, que ya ni siquiera le puedo poner un nombre”, explicó a Gonzalo Heredia en una entrevista. Gran parte de los libros de Cuqui son el resultado de las performances que realiza para encontrarse a sí misma. Así, en *Desierto dividido en centímetros por piedras* (2012), escribe un diario bajo el efecto de una serie de ejercicios de autohipnosis para conectarse con sus vidas pasadas y futuras, en una transmigración del alma que va desde las cuevas paleolíticas hasta los viajes espaciales de un futuro en el que la Tierra ya no existe. ¿La performance, como acto psicomágico, le permite encontrar su yo en la multiplicación infinita de las instancias de enunciación en las que ese yo se actualiza? ¿O sus heterónimos y transmigraciones son una apropiación semi-paródica del comercio de personalidades propiciadas en la red, en el que los disfraces del yo deben renovarse permanentemente?

En *Diario de una princesa montonera*, un blog iniciado en 2009 y publicado como libro en 2012, Mariana Eva Perez cuenta su cotidianidad como hija de desaparecidos por la última dictadura militar. El espacio del blog como escenario de ficción y de performance se expresa en el subtítulo del libro —*110 % verdad*, donde el 10 % representa la performance como desborde de lo real— y en un permanente juego de máscaras autoparódicas,

en el que el personaje de la princesa montonera —como el de Cuqui— es uno más entre los muchos otros personajes que encarna Perez: “niña precoz de los derechos humanos”, “huérfana expulsada del guetto”, “princesa militonta”, “ex huérfana superstar”. Sin embargo, el juego humorístico de las máscaras, que en la primera época del blog le permite empezar a narrar, da paso en la segunda y la tercera parte del libro —agregadas a la reedición de 2021, luego del juicio por la desaparición de su padre y su madre— a un abandono de toda máscara, a un deseo de olvido manifiesto, incluso de sus propios traumas (“Ya no tengo que atesorar toda esta información en mi cabeza. Ya puedo olvidarme de todo”). Ese yo que se volvía múltiple en la primera parte, ahora busca la pérdida de lo propio, la disolución en lo común: “Así como el pañuelo blanco nunca fue mío, el pañuelo verde sí lo es. [...] Es un pañuelo para que usemos todas, un pañuelo que nos iguala, que no señala mi excepcionalidad sino que me disuelve en algo más grande y general, y por eso, por no ser solo mío, puede ser más mío que cualquier otro”.

El mismo hallazgo de lo propio en la disolución que aparece en la narrativa de Cuqui y en *Diario de una princesa montonera* se observa en los poemas de *Una oferta de pureza*, donde el yo renuncia a las ficciones que el mundo virtual le impone crear. “Una vez el poeta Daniel Durand me dijo que en la ‘Second life’ podés ser cualquier cosa. Tu avatar primero es liso y vos lo vas personalizando. Podés ser hombre o mujer, o podés ser cualquier otra cosa [...]. En el metaverso todo es posible”. Ante esta posibilidad de ser lo que se quiera ser, el yo de los poemas de Antolín decide vaciarse, ser nada. “Ahora solo quiero estar tranquilo / con mi espíritu vacío.” El sueño de un desierto por el que vagar, en su monotonía lineal y cromática, se vuelve el escenario perfecto para un yo que se autofigura alternativamente como vidrio o polvo.

¿En qué sentido podemos seguir hablando entonces, al referirnos a estas obras, de escrituras íntimas? Si, por un lado, el yo opta por la máscara, el avatar o el heterónimo en una búsqueda por mostrar un personaje siempre múltiple, por el otro, hay una extinción de lo propio en lo común, una confusión del yo con el paisaje, una disolución de las diferencias. En Cuqui, su “verdadera esencia” es eso que está entre todos los heterónimos, aquello a lo que ya ni siquiera le puede “poner un nombre”. En *Diario de una princesa montonera* lo propio es, finalmente, el olvido de la historia personal y la adopción de lo común del pañuelo verde en oposición a la

excepcionalidad del pañuelo blanco. En *Una oferta de pureza* el yo solo encuentra tranquilidad en su propio vacío o punto ciego, tomando a veces la forma de piedra o de polvo. Así, si la intimidad es, en palabras de Alberto Giordano, una “intemperie al abrigo de las identificaciones”, estas escrituras oscilan entre un escenario digital de extimidades —o de exhibiciones de la intimidad que pueden asumir infinitas máscaras en búsqueda de visibilidad— y una intemperie íntima, un desierto imaginario que permitiría un tránsito sin disfraz.

Una forma performativa

Las tecnologías digitales ayudan a difuminar cada vez más una amplia serie de dicotomías modernas: realidad/ficción, público/privado, verdad/mentira, vida/arte. Las escrituras en las que nos detuvimos se diferencian de otras más asociadas a la soledad y al recogimiento por su relación con tecnologías que exigen al yo vivir siempre visible y conectado, en permanente actualización, es decir, siempre migrante, múltiple y en tránsito. Por lo tanto, el registro de su devenir en las redes no puede demorarse en buscar una forma. Sin embargo, ¿hasta qué punto podemos pensar que todo lo expuesto depende exclusivamente de la irrupción de la web? ¿Estas inflexiones no se anticipaban ya en parte de la literatura anterior a la masificación de internet en Argentina, sobre todo durante los años 90? Incluso, si actualmente se manifiestan en escrituras que no se relacionan de manera directa con experiencias en plataformas, ¿no significa que esta postergación de la forma o forma performativa está ya lo suficientemente generalizada como para convertirse en un tono de época?

Obras mencionadas

Acevedo, I. *Late un corazón*, Rosa Iceberg, Buenos Aires, 2019.

—. *Paquete de fe: un PDF de cuentos inéditos*, Brandon, Buenos Aires, 2020.

—. *Algo se mueve: el cuento después de Walsh*, Estructura Mental a las Estrellas, La Plata, 2021.

Antolín. *Una oferta de pureza*, Ivan Rosado, Rosario, 2020.

Bruzzone, Félix. *Piletas*, Excursiones, Buenos Aires, 2017.

- Copacabana, Lola. *Buena leche. Diarios de una joven (no tan) formal*, Sudamericana, Buenos Aires, 2006.
- Cuqui. *KIKI*, Huacala Pirote, Córdoba, 2008.
- . *KIKI 2. Nudista*, Córdoba, 2012.
- . *Desierto dividido en centímetros por piedras*, La Sofía Cartonera, Córdoba, 2012.
- Giordano, Alberto. *El tiempo de la convalecencia*, Ivan Rosado, Rosario, 2017.
- Paula, Romina. "Pez mecedora / un blog", en *Archivos de Word*, Mansalva, Buenos Aires, 2021.
- Pavón, Cecilia. *Once Sur*, Mansalva, Buenos Aires, 2018. Blog (2008-2012): <http://oncesur.blogspot.com/>
- Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera. 110 % verdad*, Planeta, Buenos Aires, 2021. Blog (2009-2018): <http://princesamontonera.blogspot.com/>
- Scicchitano, Caterina. "Poemas", en Helder, D. G., Henderson, Daiana y Orge, Bernardo (comps.), *1.000 millones. Poesía en lengua española del siglo XXI*, EMR, 2014.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*, Tusquets, Buenos Aires, 2018.

Bibliografía citada

- Blanchot, Maurice. "El diario íntimo y el relato", en *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- . *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, 1996.
- Cohen, Renato. *Performance como linguagem*, Perspectiva, São Paulo, 2011.
- Cuqui. "Gonzalo Heredia y Cuqui", entrevista de Gonzalo Heredia, en *Estación libro*, 2019. En línea: <https://www.estacionlibro.com.ar/entrevistas/gonzalo-heredia-y-cuqui/>
- Echen, Roberto. *lo_fragmental. Para una pos-teoría del arte*, Los Ríos, Córdoba, 2022.
- Giordano, Alberto. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2011.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- Lardone, Mariana Inés. "Así dijo, y el arte se hizo vida: sobre el pseudónimo en KIKI y KIKI 2 de Cuqui", Repositorio Digital UNC, 2013. En línea: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/21132>
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012.

La restitución de la ficción

Narrativa entre realismo y vanguardia

Candelaria Díaz Gavier >>

La historia del arte suele ser leída como una sucesión de movimientos clásicos y movimientos disruptivos. En unos, se institucionaliza una forma, se acuñan reglas respecto de lo que el arte es o debe ser, o respecto de algún género en particular que habría de marcar de manera preponderante la concepción de arte propia de esa época. Luego, los otros emergen cuestionando esas reglas y esas definiciones, cuando no directamente impugnándolas. Esta es, como toda generalización, una reducción grosera de las dinámicas que constituyen eso que llamamos “historia del arte”: tal como nos enseñó a leer la historia la Revolución francesa, se podrá objetar que todo movimiento histórico es disruptivo respecto del estado de cosas que cuestiona y clásico con relación a aquello por lo que es cuestionado. El asunto tiene, desde el punto de vista de la filosofía de la historia, muchas aristas que ameritarían sus propias dilucidaciones, pero, en definitiva, esta idea está alojada en el sentido común con el que dialoga, para bien o para mal, cualquier lectorx.

Digamos que, en literatura, la irrupción de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX, dejando de lado la amplísima diversidad de manifestaciones y programas artísticos, tensiona algo que el realismo venía instituyendo desde el siglo anterior: la representación del mundo como una unidad de sentido. Desde esta perspectiva, la novela, entendiéndola como el género literario cuyo propósito es la creación del mundo, tiene su auge en el realismo. No casualmente, es uno de los grandes teóricos del realismo, György Lukács, quien la define en *Teoría de la novela* —un célebre ensayo publicado en 1916 de marcado tinte hegeliano— como la búsqueda de una “totalidad” en una época en la que, sin mito, el mundo ya no se concibe total sino fragmentario. Si hay algo, en cambio, contra lo que la vanguardia,

las vanguardias todas, atentan, es la idea misma de totalidad, lo que es casi decir también contra la idea de unidad, puesto que no hay totalidad sin unificar en un solo relato, a través de determinadas relaciones lógicas, las diferentes acciones realizadas por los personajes. La forma clásica de la novela consume entonces aquello que leído en la *Poética* de Aristóteles suena hasta tautológico: “Es entero aquello que tiene principio, medio y fin”.

Ahora bien, la totalidad creada en la novela establece una relación lógica entre la ficción y el mundo, relación que la teoría literaria ha dado en llamar “verosimilitud”. Aquí pone el ojo, por cierto, todo realismo, en tanto su fin es, por definición, representar la realidad y en ese sentido *referirse* a ella de alguna forma. La vanguardia, por su parte, se define como un cuestionamiento radical de este sistema de representación, por cuanto la idea misma de representación es puesta en entredicho (y otro tanto puede decirse de la idea de “la” realidad como algo previo al lenguaje). A la unidad pretendida por la novela, la vanguardia opone el fragmento, la multiplicidad, el acceso a lo real por medios distintos a los de la lógica causal, entre otros.

Pero el problema de la representación, por titular con una abstracción esa tensión que se da entre estos dos proyectos estéticos, encuentra en la literatura argentina un terreno particular. Es difícil pensar al canon de la literatura nacional sin organizarlo alrededor del *Facundo*, “El matadero” o el *Martín Fierro* (¿por qué habríamos de hacerlo, por otra parte?); pero el punto es que, al fundar un ideario (de paisajes, personajes, figuras y paradigmas de representación) indisociable de los programas políticos e ideológicos que pugnaban (¿que pugnan?) por sentar las bases de un Estado Nación, esos textos marcaron con una fuerza insoslayable una tradición de *referencia* a la historia, a la política, en fin, a la realidad extra-textual. Parece lógico pensar, desde esta perspectiva, que el realismo, con su tratamiento deliberado del referente, se adecúa particularmente a esta tradición.

En general, las vanguardias locales, desde el martinfierrismo en adelante, han visto esto como un sometimiento de la literatura a fines que le son exógenos, se han manifestado fuertemente en contra de hacer de la literatura un instrumento de comunicación y han rechazado muchas veces eso que se ha dado en llamar “literatura comprometida”. Esto es explícito y deliberado en el proyecto de la revista *Literal*, por ejemplo, en cuyo artículo

inaugural, publicado en el primer número de noviembre del 73, se lee: “Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente”. El contenido de la revista, que nuclea nombres como los de Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Héctor Libertella, entre otros, y que consta solo de tres números (el primero de 1973, el segundo de 1975 y el tercero de 1977) es de un tono marcadamente provocador, aunque siempre en el terreno del psicoanálisis, de *Tel Quel*, del surrealismo, es decir, de un lenguaje cuya provocación tiene un alcance social inmediato, indiscutiblemente limitado al campo intelectual.

Cabría preguntarse, además, qué tan provocador resultaba, en el marco de las más violentas persecuciones políticas de la historia argentina, cuestionar el estatuto del lenguaje. Como sea, y a pesar de que lejos estuvo de calar en el mercado comercial, *Literal* pervive en la literatura argentina contemporánea, incluyendo en esto no solo a la literatura “actual”, sino, digamos rápidamente y de manera general, a la literatura posterior a la dictadura militar. Muestras de esa pervivencia son, por ejemplo, las ediciones y reediciones impulsadas por César Aira de la obra de Osvaldo Lamborghini (uno de los fundadores de *Literal*) o la compilación facsimilar de la revista editada por la Biblioteca Nacional en 2011. Pero, en un plano más profundo, la herencia de *Literal* puede buscarse en la vigencia de proyectos estéticos que exploran una literatura no ya al servicio de un objetivo político, sino que sea política en sí misma (por cuanto es política toda acción sobre el régimen de representación). Este es uno de los ejes que atraviesa la literatura argentina contemporánea.

Ni el impulso referencial que viene con la tradición (y, huelga decir, con la necesidad histórica inconclusa de consolidar un programa descolonizador de la cultura nacional) ni el impulso por cuestionar el lenguaje mismo como modo radical de preservar la autonomía literaria pasan desapercibidos en la literatura argentina del presente. Escribir literatura parece implicar hoy, en buena medida, salvar el antagonismo entre la referencia, que encuentra en la novela convencional una gran zona de confort, y la experimentación con la forma, en la que, al rechazar la linealidad y la unidad del relato, puede ponerse en riesgo el sentido.

¿Cómo ampliar los límites del lenguaje y que la ficción permanezca a salvo?

La recurrencia de la figura del exilio en la poética de Ariana Harwicz adquiere un sentido ineludiblemente político, aun cuando el empleo de la palabra no haga referencia al contexto de la última dictadura militar. En una entrevista realizada por Marie Audran en 2015, la autora dice: “Siempre tiene una connotación política, con la dictadura militar. [...] Yo la uso a propósito mal. [...] La uso a propósito, tiene una carga dramática. Me gusta usarla en un contexto que no tiene nada que ver: yo me vine [a Francia] en 2007, a estudiar, no tiene que ver con la década del 70”. Deliberadamente, según dice en la misma entrevista, intenta descentrarse de la tradición argentina, no pensar la literatura “como una escritura de bandera, con los símbolos patrios”; y agrega: “[mi país] No está ni en el asomo de la dictadura militar, o de las tipificaciones de un porteño, o de una neurosis de alguien. Sí está en el lenguaje. Los personajes son voces. Sí, está en el argot, en el neologismo, en la música, en los refranes”. La postura recuerda ciertamente a *Literal*, en tanto la búsqueda no es la de usar otros significantes que desplacen la referencia, sino la de usar la palabra (o la figura o la imagen o de lo que se trate) que acarrea *a priori* esa carga significativa de una manera que remueva su significado; desviar la significación hasta desenclavar el signo de su tarea política o histórica.

Pero más que a *Literal*, su posicionamiento recuerda a otras escrituras de vanguardia mucho menos (o nada) afincadas en el *underground* intelectual porteño: las de Ricardo Zelarayán y Juan José Saer. En el mismo sentido que Harwicz, Zelarayán, poeta entrerriano migrado a la ciudad de Buenos Aires, cuya figura es en varios aspectos el epítome del inmigrante provinciano, siempre extranjero en la gran ciudad, responde a la crítica respecto de su novela *La piel de caballo*:

Aborrezco a los gauchos, yo no sé de dónde sacan que soy gauchesco o neogauchesco. Del caballo: hay un caballo y ya sos un gaucho. Y yo hablo de la piel de caballo, la piel sísmica, porque de chico me gustaba esa piel, cómo se mueve para espantar moscas. Es un recuerdo de mi infancia. Claro, pero como aparece un caballo ya es un gauchesco. ¡Pero hay que ser boludo! Y como soy provinciano, los porteños creen que nací en el campo.

Zelarayán concebía la escritura como un registro de las múltiples voces que se escuchan en la ciudad, cuyo entramado en el texto sugieren, no uno,

sino múltiples relatos. La carga identitaria vendría por añadidura, es un significado, del que el escritor no rinde cuentas, asociado a las imágenes evocadas y las inflexiones del habla que se incorporan a la prosa. Sin duda, se puede advertir un gesto similar en la escritura de Harwicz: “Ya no puedo cargarte más, pedazo de grandote, tiene el doble de cuerpo que yo”, piensa el personaje de la madre al alzar a su hijo en *Precoz*, novela publicada en 2015. “Pedazo de grandote”: del tono rioplatense los personajes no se desligan ni siquiera en el pensamiento.

La de Harwicz, como la de Zelarayán, es una narrativa centrada en la poesía, no solo porque la sonoridad material de las palabras es un fin de la escritura y no un medio, sino también porque la forma de la novela es a la vez subvertida y sostenida por una suerte de representación del mecanismo del pensamiento. La narradora cuenta un relato, pero sin el artificio de la narración que, como sostuvo Walter Benjamin respecto de la imagen cinematográfica en uno de sus ensayos más leídos (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de 1935), requiere del montaje, es decir, de la intervención de aparatos que borren su proceso de producción, para conseguir mayor efecto de realidad. Según este paralelismo, la narración realista sería un montaje del pensamiento que da origen a la escritura. Pero en la escritura de Harwicz, como en la de Zelarayán, parece leerse el pensamiento. En el caso de Zelarayán, y particularmente en *La piel de caballo*, en esa imitación del pensamiento se deja inferir, de manera a veces fantasmagórica, a veces concreta, la figura del escritor.

No sucede lo mismo con *Precoz*, puesto que, a pesar de estar en primer plano el pensamiento, la materialidad sonora del lenguaje y el estilo (como buena narrativa experimental), sí hay un relato, aun cuando no pueda reconstruirse de manera lineal. Así, se podría leer la novela de Harwicz en relación con *El entenado*, de Juan José Saer. Si bien en esta última el narrador está construido de una manera más lineal (y el relato también), se trata de una novela en primera persona y sin diálogos, características que permitirían hablar de una suerte de “narración pura”. Algo similar ocurre en *Precoz*, donde el empleo del discurso indirecto, una de las marcas más visibles del estilo de Harwicz, es constante:

Estacionados frente a un gran chalet de tejas en horizontal vemos la luz del interior y dos autos, un jeep más allá. [...] Las luces de la casa cambian de ubicación y se vuelven doradas. Abren la puerta y un

perro sale a saltar. Llamálo. Llamálo y listo. Es todo lo que tenés que hacer si no podés irte. Llamálo y decile que salga, ponéle una excusa, algo del trabajo, puedo aparecer yo si es mejor, hacerme pasar por empleado, lo que sea, pero dale que tengo cosas que hacer para mañana. Marco, suena, espero mirando su pulida casa de arquitecto.

El recurso le da al intento de imitar el pensamiento la forma de un relato; al trabajo poético con las voces, la unidad de la narración. La ficción se ve restituida estrictamente hablando si se la compara con la fractura que sufre en la poética de Zelarayán: hay un relato, pero es el pensamiento y no el relato el objeto de la narración, una forma de representación en la que la *mímesis* (discurso indirecto) no excluye la *diégesis* (discurso directo), a contrapelo de la lectura hegemónica que se ha hecho en Occidente de *La República* de Platón.

A pesar de que las acciones narradas no podrían re-narrarse en una temporalidad lineal, sí hay un relato en el que la unidad está fundamentalmente sostenida en la narradora, cuyo lenguaje y cuyo tono, intensamente intimistas, permanecen de principio a fin. Como es lógico, esto es concomitante con lo anterior, puesto que es la figura de la narradora la que da unidad a la masa heterogénea del pensamiento. Esa unidad de la narración, imposible de reconstruir en la novela de Zelarayán, sí tiene, además, algunos tópicos recurrentes, entre los cuales quizás el más explícito sea el de la maternidad, que aparece representado de forma en varios aspectos contracultural, por ejemplo, cuando se expresa sin tabúes cierta tensión erótica entre madre e hijo. Si atendiéramos solamente a la representación de la maternidad, bien podría decirse que *Precoz* se inscribe en el realismo, no solo porque presenta una imagen para nada romantizada del tema, sino también porque en esa imagen se ven subvertidos muchos de los valores a los que se la asocia en el sentido común.

La maternidad y el exilio también aparecen en *La habitación alemana* de Carla Maliandi, publicada en 2017. La novela cuenta, de hecho, el viaje de la protagonista a Heidelberg, ciudad donde durante los años 70 pasó su infancia con sus padres exiliados, y en donde ahora, al regresar, se da cuenta de que está embarazada. A diferencia de lo que se veía en la poética de Harwicz, en la novela de Maliandi el exilio sí está asociado a la dictadura militar, pero a la vez contrastado con este otro exilio, el de la huida de la protagonista de su vida en Buenos Aires por causas y

circunstancias de las que en ningún momento se dice demasiado. La infancia que se rememora está en el marco de un “exilio feliz”, independientemente de que la dictadura haya sido su causa, lo cual le hace decir a Beatriz Sarlo que “sus recuerdos del exilio no conciernen a la política” y que “probablemente relatos como el de Maliandi consideren una especie de independencia respecto de aquellos sucesos que siguen siendo terribles, pero lo son desde perspectivas nuevas: el horizonte se ha alejado”. No podría decirse sin forzar el texto que la novela hable específicamente de la dictadura. Aparece en todo caso como una indicación contextual que vagamente determina la acción, sobre todo, me parece, en la condición errante del exilio, que se repite aun en el exilio no político. Sí, en cambio, habla, más que de la maternidad, de la gestación, y de una manera también contracultural, perceptible en el hecho de que, aunque la protagonista decide llevar adelante el embarazo, tampoco se perciben marcas de su deseo al respecto.

El embarazo o la futura maternidad aparece más bien como una experiencia propia e impropia a la vez, algo que supone cosas que hacer y sin embargo es postergable: “Al hijo, pienso, ¿de quién? Mío, claro”. Ese referirse “al hijo” sin posesivos es concomitante con un trabajo formal en torno a la experiencia propia e impropia de la maternidad, perceptible en un registro que no es exactamente intimista, lo cual se contrapone al lugar común de la gestación como el paroxismo de lo íntimo, visto, antes que ninguna otra cosa, como algo que sucede *adentro*. También la focalización de la narradora en su experiencia interior está expresada desde una exterioridad, en una forma que recuerda a una vanguardista que no suele contarse entre las lecturas adjudicadas a quienes conforman el canon argentino, Gertrude Stein, quien experimentó con “la mezcla entre lo interior y lo exterior”, según la expresión que utiliza en su autobiografía, no casualmente escrita desde la voz narradora de su compañera y titulada con intrigante transparencia *Autobiografía de Alice B. Toklas*.

La experimentación formal es menos radical en *La habitación alemana* que en *Precoz*, porque no tensa la gramática ni la construcción lineal del relato; sin embargo, en ambos casos, a la par de la experimentación es evidente el trabajo con referencias asociadas a ciertos temas y la crítica social, dos características que podrían emparentar a ambos proyectos con la tradición del realismo. Sea la integración de la experimentación vanguardista en una forma realista, sea la referencia realista en una

experimentación vanguardista, es notable, en el marco de la historia de la literatura argentina, el desplazamiento del enfoque que se le da al referente, que, como puede verse al menos en estos casos respecto del exilio, pasa del campo fundamentalmente político al social. Hay en esto, me parece, cierto clima de época, en tanto hoy asistimos a un momento en el que los activismos sociales gozan de mayor legitimidad que las militancias políticas y más aún las partidarias.

El procedimiento a través del cual se hace referencia a lo extratextual es bien diferente en *Magnetizado* de Carlos Busqued, en el cual prácticamente lo único que hay es diálogo. No hay narrador en el texto, aunque la intriga está cuidadosamente estructurada en la forma de una entrevista dividida en capítulos y, a la manera del policial, el crimen (los crímenes, en este caso) se conocen desde el comienzo. Lo que se sabe a continuación, a través de las preguntas del entrevistador, es menos la reconstrucción de los hechos que el perfil social y psicológico de Ricardo Melogno, autor del homicidio de cuatro taxistas en el año 1982 en Buenos Aires. El contexto histórico y político emerge rápidamente: Melogno acababa de salir de la “colimba”. La intriga sin embargo no conduce a una lectura del contexto, sino a completar el cuadro de unos asesinatos hechos sin motivo alguno: “Era matar por matar”. Los ángulos de lectura son múltiples: la violencia o la compulsión adquirida en el servicio militar, sí, pero también la salud mental, el empeoramiento de cualquier condición en un hospital psiquiátrico, el recrudescimiento del goce del poder en la cárcel, las sectas, el delirio místico, etc. Así como es puro diálogo, también el texto es puro referente: nada de lo que se dice es ficción. Sin embargo, el seguimiento de la intriga tiene un efecto narrativo flagrante.

Al final de su primera y hasta ahora única edición de 2018, se incluye una suerte de epílogo, sin firma del autor pero fechado y escrito en primera persona, en el que se lee:

El texto precedente resulta de la edición de las transcripciones de más de noventa horas de diálogo con Ricardo Melogno, grabadas entre noviembre de 2014 y diciembre de 2015. Las conversaciones fueron más extensas, más dispersas, y los temas tratados con más discontinuidad y desorden de lo que puede verse en el texto resultante. La edición respeta las palabras del entrevistado pero las recorta, agrupa y organiza en función de temas y cronología, a los fines de

ordenar la historia. Creo haber respetado los conceptos vertidos por Ricardo, pero soy responsable de cualquier diferencia o error derivado del proceso de edición.

No hay acá referencia directa, o una intención claramente reconocible de hablar de la historia política argentina, pero sí hay un gesto de inscribir el referente en un cuadro más amplio de violencias institucionales y de restos de violencia inmotivada en los individuos. Y ese cuadro más amplio se logra, paradójicamente, poniendo la lupa en la historia de un individuo, que es el victimario en los hechos narrados, pero es a su vez una especie de víctima estructural, de resto de lo político. En este gesto de representar un cuadro a través de una figura individual, *Magnetizado* encuentra una relación con el *Facundo*, ese clásico de los textos inclasificables alrededor del cual suele organizarse el canon de la literatura argentina. Es una relación que también podría establecerse, salvando las distancias, entre el “digo la verdad y, si me equivoco, me hago responsable” que Busqued sitúa al final, y el “me puedo equivocar en datos accesorios, pero digo la verdad en lo sustancial” que se lee en la Advertencia con la que inicia el texto de Sarmiento. La responsabilidad de la veracidad de lo que se cuenta es proporcionada: no recae sobre el escritor el análisis de una sociedad entera o la forma que debería tener el Estado, sino el perfil de un sujeto, a través del cual se puede hacer un cuadro de una época (o de una sociedad o de un Estado).

No hay ficción, hemos dicho, pero tal vez de los tres textos analizados sea el que más “novelescamente” construye una intriga, aun con toda la crudeza del referente y de la neutralidad con la que parece indagarse en la figura de un homicida. Tal parece que en este último caso la ficción se restituye justo porque no hay tal cosa, porque la forma del relato debe proteger la relación de veracidad que el escritor dice tener con lo que cuenta y, finalmente, me parece también porque, como en los mejores policiales negros, la mirada está puesta en lo privado.

Tal vez esta sea justamente la clave. ¿Cómo volver a la intriga, cómo devolver a la literatura su capacidad de *referencia* sin por ello ponerla al servicio de cierta pedagogía, de la comunicación de mensajes funcionales a las coyunturas? Es, creo, en esta encrucijada que aparece el desplazamiento del foco hacia lo íntimo, privado por cierto, como la psiquis de Melogno o el embarazo de la protagonista de *La habitación alemana*, pero ahora visto

como el lugar donde se cristaliza lo social. No se trata de cómo las condiciones materiales determinan al individuo, según podemos rastrearlo en la tradición, sino de cómo lo íntimo es a la vez propio e impropio. En algún sentido, cómo lo íntimo es a la vez coyuntural y universal: representa su época y también representa la experiencia. De este modo, la referencia reclama experimentación, demanda usos singulares del lenguaje que representen la intimidad desde la cual se mira al mundo. La ficción se restituye disolviendo el antagonismo entre realismo y vanguardia, pero, creo, no son ya los grandes proyectos ideológicos los que pugnan por ser representados, sino las propias subjetividades.

Obras mencionadas

- Busqued, Carlos. *Magnetizado*, Anagrama, Buenos Aires, 2018.
- Echeverría, Esteban. "El matadero" [1871], en *El matadero. La cautiva*, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 2020.
- Harwicz, Ariana. *Precoz*, Mardulce, Buenos Aires, 2015.
- Hernández, José. *Martín Fierro* [1872; 1879], Edivim, Villa María, 2010.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*, Mondadori, Buenos Aires, 2010.
- . *Novelas y cuentos II*, Mondadori, Buenos Aires, 2011.
- Maliandi, Carla. *La habitación alemana*, Mardulce, Buenos Aires, 2021.
- Platón. *Diálogos IV. República* [c. 370 a.C.], RBA, Barcelona, 2007.
- Saer, Juan José. *El entenado* [1983], Octaedro, Ciudad de México, 2003.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo* [1845], Edicol, Buenos Aires, 2006.
- Stein, Gertrude. *Autobiografía de Alice B. Toklas* [1933], Lumen, Barcelona, 2014.
- Zelarayán, Ricardo. *La piel de caballo* [1986], Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999.

Bibliografía citada

- AA. VV. *Literal (1973- 1977)*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2011.
- Aristóteles. *Poética* [c. 335 a.C.], Colihue, Buenos Aires, 2011.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1935], Itaca, Ciudad de México, 2003.
- Harwicz, Ariana. "Provocar una escritura hija de otra cosa", entrevista de Marie Audran, en *Amerika* n° 12, Rennes, 2015. En línea: <https://journals.openedition.org/amerika/5930>.
- Lukács, György. *Teoría de la novela* [1920], Godot, Buenos Aires, 2010.

Sarlo, Beatriz. "El libro de la semana: «La habitación alemana» de Carla Maliandi", en *Télam*, Buenos Aires, 10 de marzo de 2017. En línea: <https://www.telam.com.ar/notas/201703/182082-libro-de-la-semana-beatriz-sarlo.html>.

Zelarayán, Ricardo. "No soy escritor", entrevista de Fernando Molle, en *Grandes líneas*, Rosario, 6 de febrero de 2000.

Más allá del cuerpo y la escritura

Poéticas para una dramaturgia actual

Carla Pessolano >>

La dramaturgia nacional contemporánea es profusa y cuenta con una enorme diversidad de poéticas. Lxs dramaturgxs nacidxs desde 1980 en adelante se encuentran en un momento de enorme productividad: no solo idean, escriben, interpretan, ponen en escena y generan obras, sino que también participan en la elaboración de una densa red de saberes específicos que le imprime al campo teatral argentino rasgos singulares. Es por eso que todo recorte se impondrá, inevitablemente, como fragmentario, limitado.

A la hora de pensar en una constelación de exponentes con cierta representatividad para describir las prácticas teatrales actuales se presenta una serie de preguntas. ¿Cómo podría delinearse un panorama de los textos teatrales de una generación? ¿A partir de los premios? ¿Desde la coincidencia en ciclos de obras o sellos editoriales? ¿A partir de los concursos para estrenos en teatros oficiales? ¿Desde el mapeo de los espacios compartidos por lxs autorxs en programas formativos y talleres privados? ¿A partir de la consideración de los recorridos de lectura que impactan en sus poéticas? ¿Desde sus propias hipótesis de escritura en términos formales?

En principio, siempre cabe pensar qué concepciones de dramaturgia se ponen de manifiesto en las obras de lxs creadorxs en actividad durante determinado momento histórico. En la escena actual encontramos, a grandes rasgos, dos formas de entender la práctica: una que se apoya eminentemente sobre los cuerpos de actuación y otra que parte de la escritura en solitario y luego conoce, vía un proceso de creación, su actual escénico. La primera de ellas, según Martín Rodríguez, “parte de la idea de

que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material pasible de ser utilizado), estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente de cada uno de estos materiales”. La segunda es un tipo de escritura independiente de la escena, elaborada en soledad o en colaboración, pero de modo autónomo a su expresión escénica final. Se trata de textos que cuentan con una virtualidad escénica asincrónica y potencialmente pueden tener puestas diversas. En el medio entre una y otra, por supuesto, híbridos.¹

Por otra parte, los espacios formativos dedicados a la escritura teatral por los que se mueven las últimas generaciones de artistas configuran un paisaje mixto —especialmente en la ciudad de Buenos Aires—, en el que conviven ofertas privadas y públicas. Por un lado, los talleres de Osvaldo Dragún, Ricardo Monti o Julio Ordaz frecuentados por las generaciones anteriores fueron reemplazados para esta nueva camada principalmente por los de Mauricio Kartun y Alejandro Tantanian. Por el otro, cobraron relevancia el Curso de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional del Centro, la Maestría en Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes y la recientemente creada Diplomatura en Dramaturgia, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. La influencia de este circuito de formación en la dramaturgia contemporánea es determinante: de un modo u otro, todxs lxs autorxs del corpus —y muchxs otrxs dramaturgxs de su misma promoción— forman o formaron parte de alguno de estos espacios.

La dramaturgia actual también podría estudiarse a partir de los modos de producción en movimiento permanente que han llevado a que, en muchos casos, lxs dramaturgxs se vean en la necesidad de desarrollar una actividad directoral para poner en escena sus propios materiales; o a partir de las polémicas intergeneracionales que dan cuenta de concepciones de la praxis dramátúrgica en muchos casos opuestas, como fue el sonado caso de Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd, o incluso desde algunos momentos bisagra que han signado un abordaje específico para la producción conjunta de dramaturgia, especialmente el caso del *Caraja-jí*, durante la década del 90.² Otro vector de entrada posible, aún asistemático

pero cada vez más frecuente, podría ser el que se nutre de los registros de segunda mano, es decir, el enfoque que se propone rastrear los rasgos singulares de determinadas dramaturgias mediante el análisis de las trazas al respecto dejadas en entrevistas, bitácoras, notas, posteos en redes sociales, manifiestos, cuadernos de procesos, etc. Se trata de abordajes que convocan diversas intervenciones para intentar caracterizar lo que, siguiendo a Raymond Williams, podemos llamar la “estructura de sentimiento” de una generación.

En esta línea se encuentra por ejemplo *Las Listas*, una publicación sonora de la editorial Libretto que recupera reflexiones, memorias y experiencias de escritura singulares de veintiocho dramaturgas.³ El formato permite acceder en el acompasado ritmo de sus propias voces al pensamiento que las autoras elaboran en torno a sus praxis. Similar en enfoque, pero diferente en formato, *La llave universal* es una revista en línea que reúne textos metarreflexivos de dramaturgxs en actividad. La publicación periódica propone un abordaje que articula escritura dramática y reflexión ensayística acerca de esa escritura. Esto ha permitido, a lo largo de sus cuatro años de actividad, una indagación en torno a los procesos de creación dramática, la interacción de esos procesos con su contexto y coyuntura y, en definitiva, la relación que establecen con las prácticas culturales en sentido amplio en que se hallan insertos. La publicación, editada por Ignacio Bartolone, Eugenio Scholnicov y Mariano Saba, cuenta con intervenciones autorreflexivas de un importante número de autorxs,⁴ entre ellxs varixs nacidxs en la década del 80.

Manteniendo como telón de fondo este abanico de aproximaciones posibles a un objeto vivo y por lo tanto huidizo, en las próximas líneas de este escrito me propongo, con conciencia del recorte que opero, ensayar algunas lecturas sobre un grupo de creadorxs caracterizado por practicar escrituras escénicas que entran en diálogo con otros géneros literarios. Sin olvidar la perspectiva aglutinante que se impone a la hora de pensar la escena teatral contemporánea, me concentraré en una selección de dramaturgxs que realizan obras climáticamente singulares, propician lazos sensibles con otros géneros literarios, cuentan con una importante producción estrenada en diversos circuitos teatrales y, además, reflexionan sobre su propia praxis y contribuyen a que la escritura teatral argentina muestre en la actualidad un significativo dinamismo crítico.

Mariano Tenconi Blanco: un teatro que se hermana con la novela

Mariano Tenconi Blanco dice concebir a sus personajes como “porciones de lenguaje”. Este dramaturgo y director nacido en 1982 ganó la novena edición del Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia en 2015 y el primer premio del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro del Instituto Nacional del Teatro en 2016. La mayor parte de su producción dramática y directoral fue desarrollada junto a su Compañía Teatro Futuro. Desarrolla su actividad tanto en el circuito de teatro independiente como en el oficial y de 2010 a esta parte estrenó *Montevideo es mi futuro eterno* (2010), *Lima Japón Bonsái* (2011), *Quiero decir te amo* (2012), *La Fiera* (2013), *Las lágrimas* (2014), *Futuro* (2015), *Walsh artista contemporáneo* (2016), *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* (2017), *Astronautas* (2018), *La vida extraordinaria* (2018) y *Las cautivas* (2021).

Muchas de estas obras están marcadas por elementos literarios característicos de géneros diferentes a la dramaturgia, que se juegan en lo procedimental y en lo temático incluso desde los materiales que propician la escena. Según él mismo explica, genera “textos-monstruo” con cuerpo de novela y cabeza de teatro, que se sostienen a partir de “narrar historias inadmisibles para hacer estallar las fronteras de la realidad. Narrar lo imposible, lo invisible, lo irracional. Que todo sea real en el mundo de la ficción”. Para este dramaturgo, el principal rasgo de lo teatral es el “puro presente”, por lo tanto, al plantear el cruce y la complicidad con la novela se potencia la teatralidad de lo que sucede en escena.

A partir de esta concepción del teatro, que Tenconi Blanco reconoce “hermano de la novela”, genera materiales como *La vida extraordinaria*. Se trata de una obra con gran apoyo en lo sonoro (la cadencia en el decir de los textos, la participación de dos músicos en escena), cuyo tema es nada menos que la pregunta acerca del origen y el sentido de la vida. Derivadas de este interrogante se suman otras preguntas, también fundantes de una concatenación de relatos y cartas entre dos mujeres amigas desde la infancia que escriben poesía: ¿cuál es la relación entre teatro y novela? ¿Cuál es la relación entre teatro y todas las formas de escritura? ¿Qué forma de travestismo debería ejercer el teatro para aunar todas las formas de escritura? Por más literal que parezca este abordaje, que se propone desde un “puro presente” extrañado, lo que atraviesa todo este material es la

pregunta por la metáfora en un sentido amplio y el planteo de que la muerte, indefectiblemente, condensa todo final.

La dimensión escénica de este trabajo se sostiene en dos grandes actrices. Ambas pueden adscribirse a aquella tradición actoral cuyo centro de tracción para la escena es el cuerpo. A la textualidad border-género se le suman dos cuerpos que encuentran modos de decir muy singulares y sostienen la teatralidad de la pieza. Entrecruzamiento curioso, puesto que la materia de ellas es el cuerpo y la de Tenconi Blanco, si nos atenemos a su explicación, es el lenguaje: “no considero por ‘construcción de personaje’ ninguna artesanía relacionada con la psicología, psiquiatría, psicoanálisis ni demás cuestiones. La dramaturgia es escritura y su materia es el lenguaje”.

Eugenia Pérez Tomas: nostalgia de mundos imposibles

Eugenia Pérez Tomas, nacida en 1985, es escritora y directora. Es autora de obras como *Un futurista ciego* (2011), *Las casas íntimas* (2013), *Rodolfo, Beatriz y Fantasma Unicornio* (2014) y *Disparo de aire* (2015). Sus textos fueron publicados por Libros Drama, Libros del Rojas, Universidad del Sur y Nuit Myrtide éditions. Algunos de ellos fueron traducidos al inglés, al francés y al alemán. Su novela *Frutas tardías* fue publicada por Paisanita en 2019. A fines de ese mismo año el sello Rara Avis editó cuatro de sus piezas teatrales bajo el título *Hacer un fuego*. Estas piezas comparten la extrañeza en la escritura de lo íntimo y el modo en que hacen convivir mundos a primera vista imposibles. En sus textos lo eufórico se cruza con lo íntimo y la ternura y el desgarró se encuentran codo a codo. Además de sus trabajos de dirección en soledad, desde 2018 produce escena en colaboración con Camila Fabbri, junto a quien estrenó *En lo alto para siempre* (2018) en el Teatro Nacional Cervantes y *¡Recital olímpico!*, obra que tuvo un estreno provisorio en soporte audiovisual durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio por la pandemia de Covid-19 y, finalmente, en 2021 se presentó en el Teatro Sarmiento.

En la producción artística de Pérez Tomas puede observarse un tráfico entre escena y escritura, dos planos que, sin embargo, no se superponen del todo. De hecho, la autora afirma estar en busca de una literatura dramática por fuera del montaje y no de un “texto garante de la escena”. Su poética pretende trabajar a contramano de la dramaturgia deudora de lo espectacular y reconoce dos aspectos que en el hacer ocupan lugares compartimentados.

Por lo tanto, en el diálogo entre lo que llama “el carril de la escena y el carril de la escritura” estas actividades se acompañan, pero no se unen. Su faceta de directora se forjó desde el encuentro y la colaboración, originalmente en el intercambio con Ariel Farace (creador de *Luisa se estrella contra su casa* (2009), *Ulises no sabe contar* (2011) y *Constanza muere* (2015), entre otras), con quien trabajó como asistente de dirección y colaboradora artística, y luego en las obras escritas y dirigidas a dúo con Fabbri. Por otro lado, la escritura ocupó para Pérez Tomas un tiempo de más larga duración, que se entiende a todo su recorrido artístico.

El compilado de obras *Hacer un fuego*, en particular, y la dramaturgia de Pérez Tomas, en general, hilvanan en conjunto una especie de susurro, que parece aludir al pasado de forma nostálgica, pero nunca de manera directa y transparente. Estos textos buscan hacer escena su fuente poética a partir de micromundos de naturaleza diversa, donde conviven lo germinal, lo frondoso y el tiempo detenido del adentro.

Fabián Díaz: una escritura deejay en el monte

Fabián Díaz es dramaturgo, director, actor y docente. Escribió y dirigió *Los hombres vuelven al monte* (2014), *Dios está en la casa* (2015) y *Beso* (2017), entre otras. Dirigió además *Pequeño casamiento* (2011) de Luis Cano, *Los días de la fragilidad* (2018) de Andrés Gallina y *El feo* (2019) de Marius von Mayenburg. Sus obras, *Rohayhú* (2017), *Pato verde* (2015) y *Los hombres vuelven al monte* obtuvieron respectivamente el primero, segundo y tercer premio en el Concurso Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro en 2018, 2016 y 2012.

En la obra de Díaz aparecen con frecuencia el monte, el estero, los yuyos, la transpiración, la fauna autóctona y los rezos, elementos que parecen ser parte de un intento por representar los espacios de su infancia y adolescencia en la provincia de Chaco. Este creador concibe la dramaturgia como un “mapa afectivo y poético” y la dirección como un “tránsito alucinatorio”. Ambas declaraciones prefiguran un movimiento: un itinerario de creación que busca su singularidad en lenguajes propios de la escena.

De este grupo de creadorxs, el caso de Díaz es particular, porque no dirige únicamente sus propias obras, sino que trabaja con textos de otrxs. “No puedo hablar de la dirección de la obra más que mediante la obra misma”, afirma, y agrega luego que la práctica de la dirección escénica

“imagina, experimenta y afirma con intensidad que una serie de sucesos están presentes allí donde vibran virtualidades, ficciones, potencias. La dirección entiende que la escena es una materialidad que se incendia, arde, desaparece: pura pólvora”.

Esa concepción de la escena como materia incendiaria y efímera da cuenta de una lectura de la teatralidad como un recorte de tiempo. Las tramas topográficas que se delinean en sus obras —tierras de nadie, espacios vacíos durante siestas prolongadas, distancias territoriales que resquebrajan vínculos para siempre— dan cuenta de un pensamiento sobre el espacio terreno y también sobre el espacio teatro. Su escritura reflexiona sobre los modos singulares en que los cuerpos ocupan cada espacio y su dirección lo traduce a la escena: “Ensayar es un ejercicio que le da forma a un espacio significativo para una experiencia singular del cuerpo, el tiempo, el espacio. Es una experiencia para el amor”.

En su escritura el espectador se configura como un “horizonte difuso” que se observa a lo lejos, a una distancia casi infinita, puesto que, desde su concepción, la dramaturgia “no sirve para nada, más que para divertirnos un rato. Somos como *Djs*, con los auriculares, mirando las bandejas, acechados por un público que quiere bailar, y asustados por que nadie se vaya de la fiesta”. Sin embargo, en sus obras las imágenes se acumulan y modulan de modo tal que generan un alto impacto en el espectador. El encuentro entre una niña casi transparente de tan blanca y un niño que trabaja la tierra, la imponente presencia de un único cuerpo para condensar a un grupo de personajes quebrados por la guerra, el incansable entrenamiento de un “pibito” que anhela reencontrarse con su familia remontando el Rio Bermejo. Díaz construye en sus obras una gran cantidad de personajes entrañables, que en su fraseo acompasado dan cuerpo y voz a universos que suenan como un poemario escrito para leer al borde de un arroyo.

Andrés Gallina: una escritura desplazada

Andrés Gallina nació en Miramar, en 1983. Es dramaturgo, editor, doctor en Artes y docente. Publicó el libro de poesía *Adela* (2004), los textos teatrales *La última película de Paul Ellis* (2013), *La bestia rubia* (2015), *Los días de la fragilidad* (2016) y el ensayo *Dramaturgia y exilio* (2015), volúmenes a los que se suman dos libros difíciles de clasificar por género escritos en colaboración con Matías Moscardi: *Diccionario de separación. De Amor a*

Zombie (2016) y *Guía maravillosa de la Costa Atlántica* (2022). Además, trabajó en la edición de obras teatrales de otrxs dramaturgxs. Recibió el Premio Internacional de Ensayo Teatral otorgado por el Ministerio de Cultura de México, el Premio Argentores y el Premio Hugo, y fue distinguido por el Instituto Nacional del Teatro y nominado para el Premio Florencio Sánchez.

Su pasaje de un género a otro es fluido, sin sobresaltos. El autor dice dedicarse “no al teatro sino a la escritura, así, en general”, y, de acuerdo a lo que plantea Mariana Gardey, concibe la actividad escritural como un “desplazamiento”. Es decir, sabe que aquello que proponga en la escritura —cuando es para teatro— va a mutar inevitablemente en la puesta en acto que es la escena. Su primer vínculo con la escritura fue la poesía y desde ese punto de partida ha derivado hacia materiales textuales de diversos tipos. En la dramaturgia, especialmente por su carácter inacabado, impera la lógica del desplazamiento y la escena aparece como aliada sin abandonar nunca aquel pulso poético:

Me gusta la dramaturgia que trabaja con esa especie de indistinción de géneros; yo no tengo ningún tipo de imaginación escénica al momento de escribir. Contrariamente a lo que nos enseñan, yo no estoy pensando en que ese texto que escribo va a encarnar en una obra de teatro; no estoy pensando en el espacio, ni en los actores.

Se trata de una escritura que prefigura una especie de desciframiento imposible, que a la hora de llegar al montaje suele requerir la toma de decisiones fuertes. Frente a esto hay una operación de sustracción, impuesta por la posibilidad de crear un texto enteramente teatral: “yo no escribo teatro, escribo algo que habría que ver si para un director puede devenir en teatro”. Lo que sucede con su obra *Los días de la fragilidad*, por ejemplo, es una rareza dentro del teatro de Buenos Aires. Se trata de una especie de experiencia poética a dos voces en un espacio desnudo, no convencional (el montaje bajo la dirección de Fabián Díaz no utiliza luz artificial, se lleva a cabo en una sala de ensayo y, obligados por la disposición espacial, lxs espectadorxs se ven obligadxs a mirarse a los ojos durante toda la función). El relato se basa en el romance entre un personaje mudo y una chica futbolista que juega en el equipo femenino, ficcional, del club Once Unidos en Miramar. Durante la obra se muestran los momentos nodales de ese amor

improbable, entre canciones de cancha y el paisaje de un muelle de pescadores. Al adentrarse en ese vínculo, esta obra del despojo y la levedad toma el fútbol y su mitología para voltearla por completo. Ajena a los lugares comunes asociados a este deporte, el amor aparece como la creación de una lengua nueva y el mudo se encuentra con una asesina del gol, que aprendió de su madre poeta que el fútbol se mama desde la teta. Con todo esto la épica deportiva y teatral se mantiene intacta, pero es confrontada, además, con la fragilidad del encuentro. De ese modo se da una batalla en la que el amor se impone con fuerza arrolladora.

En la concepción de escena y de mundo de Gallina —y también, de modos diferentes en cada caso, en las de lxs demás dramaturgxs en lxs que me detuve—, el teatro se impone como actividad con una impronta relacional, de alianza, de amistad, de proximidad: la excusa perfecta para escapar al lugar de soledad de la escritura y generar obras-vínculo. La escritura, a su vez, también se da con otrxs. En algunos casos la colaboración es explícita (escrituras a cuatro o a seis manos), pero en otros la interlocución es con un texto, con una idea. Se trata de una escritura motorizada por la lectura, que configura una relación de paridad con otrx, un acompañamiento, y, eventualmente, la posibilidad de tomar prestada una fuerza ajena y generar lo propio desde ahí.

Obras mencionadas

- Cano, Luis. *Pequeño Casamiento*, Buenos Aires, 2011. Obra teatral. Dirección: Fabián Díaz.
- Díaz, Fabián. *Los hombres vuelven al monte*, Buenos Aires, 2014. Obra teatral.
- . *Dios está en la casa*, Buenos Aires, 2015. Obra teatral.
- . *Pato Verde*, Buenos Aires, 2015. Obra teatral.
- . *Beso*, Buenos Aires, 2017. Obra teatral.
- . *Rohayhú*, Buenos Aires, 2017. Obra teatral.
- Fabbi, Camila y Pérez Tomas, Eugenia. *En lo alto para siempre*, Buenos Aires, 2018. Obra teatral.
- . *¡Recital olímpico!*, Buenos Aires, 2021. Obra teatral.
- Gallina, Andrés. *Adela*, Dársena3, Mar del Plata, 2004.
- . *La última película de Paul Ellis*, Interzona, Buenos Aires, 2013.
- . *La bestia rubia*, Escénica, Buenos Aires, 2015.

- . *Los días de la fragilidad*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2016.
- . Gallina, Andrés. *Los días de la fragilidad*, Buenos Aires, 2018. Obra teatral. Dirección: Fabián Díaz.
- . *Dramaturgia y exilio*, Paso de gato, México, 2015.
- Gallina, Andrés y Moscardi, Matías. *Diccionario de separación. De Amor a Zombie*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2016.
- . *Guía maravillosa de la Costa Atlántica*, Sudamericana / Penguin Random House, Buenos Aires, 2022.
- Pérez Tomas, Eugenia. *Un futurista ciego*, Buenos Aires, 2011. Obra teatral.
- Las casas íntimas*, Buenos Aires, 2013. Obra teatral.
- Rodolfo, Beatriz y Fantasma Unicornio*, Buenos Aires, 2014. Obra teatral.
- Disparo de aire*, Buenos Aires, 2015. Obra teatral.
- . *Frutas tardías*, Paisanita, Buenos Aires, 2019.
- . *Hacer un fuego*. Rara Avis, Buenos Aires, 2019.
- Tenconi Blanco, Mariano. *Montevideo es mi futuro eterno*, Buenos Aires, 2010. Obra teatral.
- . *Lima Japón Bonsai*, Buenos Aires, 2011. Obra teatral.
- . *Quiero decir te amo*, Buenos Aires, 2012. Obra teatral.
- . *La Fiera*, Buenos Aires, 2013. Obra teatral.
- . *Las lágrimas*, Buenos Aires, 2014. Obra teatral.
- . *Futuro*, Buenos Aires, 2015. Obra teatral.
- . *Walsh artista contemporáneo*, Buenos Aires, 2016. Obra teatral.
- . *Todo tendría sentido si no existiera la muerte*, Buenos Aires, 2017. Obra teatral.
- . *Astronautas*, Buenos Aires, 2018. Obra teatral.
- . *La vida extraordinaria*, Buenos Aires, 2018. Obra teatral.
- . *Las cautivas*, Buenos Aires, 2021. Obra teatral.
- Von Mayenburg, Marius *El Feo*, Buenos Aires, 2019. Obra teatral. Dirección: Fabián Díaz.

Bibliografía citada

- Bartolone, Ignacio, Saba, Mariano y Scholnicov, Eugenio. "Esquirlas de un estallido infinito: reflexiones sobre la praxis de la escritura teatral en *La llave universal*, revista digital de dramaturgia", en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* n° 9, Tandil, septiembre de 2019, pp. 261-267. En línea: <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aur>
- Díaz, Fabián. "Sobre el autor", en *Contexto Teatral*, Madrid, s. f. En línea: <https://www.contextoteatral.es/fabiandiaz.html>
- . "Soy el peor público", en *La llave universal* n° 2, Buenos Aires, julio de 2018.
 - . "La captura de lo frágil", en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* n° 9, septiembre de 2019, Tandil, pp. 223-233. En línea:

<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/642>
<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/642>

Gallina, Andrés. “Yo no soy un dramaturgo; siento que lo que hago es escribir y editar” entrevista de Mariana Gardey, en *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* n. 9, Tandil, septiembre de 2019, pp. 345-365. En línea:

<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/709>

Mazover, Mariana y Perearnau, Marcos (curadores). *Las listas*, Libretto, Buenos Aires, 2021. En línea: <https://www.edlibretto.com.ar/post/las-listas>

Pérez Tomas, Eugenia. Entrevista personal de Carla Pessolano, Buenos Aires, 2020. (Inédita)

Rodríguez, Martín. “El director productor y la dramaturgia como acontecimiento: el caso de Sergio Boris”, en *Teatro XXI* n° 37, Buenos Aires, 2021, pp. 55-66. En línea:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/10594/9385>

Tenconi Blanco, Mariano. “Teatro, novela, tiempo”, en *La llave universal* n° 1, Buenos Aires, julio de 2018.

—. “Conversaciones. Mariano Tenconi Blanco”, entrevista de Juan Pablo Gómez y Leni González, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, 2020. Video. En línea:

<https://www.youtube.com/watch?v=8uHeraeWnJc&t=3s>

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura* [1977], Las cuarenta, Buenos Aires, 2009.

Yaccar, María Daniela. “Mapa genealógico para la literatura dramática”, en *Página/12*, Buenos Aires, 17 de junio de 2018. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/128845-mapa-genealogico-para-la-literatura-dramatica>

1 Agregado a esto podría pensarse qué tipo de recorrido hacen las obras luego de su escritura y cómo impacta este recorrido en su escenificación. La generación de creadorxs de la que estamos hablando en muchos casos pone en escena su propio material.

2 Indudablemente, en la formación de lxs dramaturgxs de los que hablaré a continuación intercedieron múltiples factores. Muchos de ellos fueron estudiados en el marco del proyecto FILO:CYT “La formación en dramaturgia: construcción de un campo de saberes específico en la historia del teatro argentino”, radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” bajo la dirección de Ezequiel Lozano y la codirección de Mariano Saba.

3 El proyecto reúne intervenciones de Agustina Muñoz, Ana Alvarado, Eugenia Pérez Tomas, Paula Baró, Giuliana Kiersz, Bibiana Ricciardi, Laura Sbdar, Sofía Medici, Beatriz Catani, Sol Rodríguez Seoane, Consuelo Iturraspe, Susana Torres Molina, Lucía Laragione, Jazmín Sequeira, Lucía Panno, Laura Nevole, Mariana de la Mata, Grupo Cabeza, Mariana Mazover, Marina Jurberg, Mariana Obersztern, Laura Derpic, Mariela Asensio, Maite Esquerré, Maruja Bustamante, Andrea Garrote, Melina Marcow y Laura Fernández. En línea: <https://www.edlibretto.com.ar/post/las-listas>

4 Concretamente, Mariana Chaud, Mariano Tenconi Blanco, Matías Feldman, Laura Paredes, Bernardo Cappa, Francisco Lumerman, Maruja Bustamante, Giuliana Kierz, Mauricio Kartun, Fabián Díaz, Mariela Asensio, Alejandro Tantanian, Ignacio Sánchez Mestre, Laura Sbdar, Mariana Mazover, Andrés Binetti, Ricardo Bartís, Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Soledad González, Paula Marull, Patricio Abadi, Leandro Airaldo y Emilio García Wehbi.

Qué hacer con la literatura contemporánea

Claves a partir de Pablo Katchadjian

Emilio Jurado Naón >>

Yo soy tan solo una piedra que cae. Una piedra que cae y puede, al mismo tiempo, encender una linterna para observar su propio curso.

Viktor Shklovski

El primer libro que leí de Pablo Katchadjian fue *Qué hacer*. Iba con la idea de que era un texto surrealista y tenía ganas de leer a un escritor surrealista contemporáneo argentino. Qué era el surrealismo —cosa muy francesa y muy del siglo XX— en la actualidad en América Latina, qué significaba, qué implicaba. El hecho de que el apellido del autor fuera notablemente armenio no hacía sino aumentar la intriga sobre ese libro finito con una portada abstracta que me hacía acordar a los dibujos de Escher. Además, había leído una reseña de Damián Selci que lo destacaba como “una buena novela de surrealismo ortodoxo”. Además, era el mismo título del libro de Lenin, tomado de otro libro, el de Chernyshevski; ambos, sin lugar a dudas, libros políticos, ambos, sin lugar a dudas, libros sobre la praxis política. Intriga. Aunque el préstamo de Katchadjian le quitaba los signos de interrogación a Chernyshevski vía Lenin. Más intriga.

Pero esto no es una crónica de mis lecturas de Pablo Katchadjian —aunque podría serlo—. Pero esto tampoco es sobre mi sentimiento de intriga, aunque bien podría partir de la intriga para hablar sobre la literatura de Pablo Katchadjian.

Recuerdo estar mirando un ejemplar de *Qué hacer* en una vidriera en calle Corrientes la noche del 25 de mayo del 2010 junto a un amigo que bien podría llamarse Alberto, como el sosías del narrador de la novela.

Años más tarde descubrí que el libro se había editado ese mismo día —un feriado, un imposible— y era, por lo tanto, el libro del Bicentenario.

Pablo Katchadjian y la tradición argentina se cruzaban desde el principio —si es que ese es un principio— en una iluminación momentánea que parecía, como siguió pareciendo, que tenía mucho que decir cuando en realidad ahí no había nada. Como dicen unos versos de *Seudo*, de Martín Gambarotta: “No es lo que quiero / decir es casi lo que / quiero decir es / lo que está al costado / de lo que quiero decir”.

Un tiempo después de estar contemplando el ejemplar de *Qué hacer* desde el otro lado del vidrio, lo leí. No me pareció para nada surrealista. Pero tampoco me sentí estafado. Era mejor que un texto surrealista: era un texto sobre el funcionamiento de los sueños y la música. Es decir, tampoco era eso. *Qué hacer* es más bien un artefacto verbal que hace una interpretación de cómo funcionan los sueños y adapta esa mecánica a la narración. Al mismo tiempo, las figuras —“Alberto y yo”, varios alumnos de una universidad inglesa, “ochocientos bebedores”, un “trapo viejo”, “muselina”, un “pobre de espíritu”— se repiten y recombinan como si fueran fraseos musicales o fragmentos de fraseos o simples notas sueltas en una improvisación de jazz.

Alberto y yo estamos en un barco tratando de leer un libro entre los dos, pero no podemos porque en la cubierta hay ochocientos bebedores tomando vino con olor a trapo viejo y cantando: es la guerra / lo que me aterra / y por eso estoy nervioso. La melodía de los que cantan es tan alegre que Alberto y yo nos unimos a ellos, aunque, por algún motivo, sólo hacemos de cuenta que cantamos: nos ponemos entre ellos y movemos la boca.

Las acciones se suceden con una lógica sesgada que escapa a la comprensión del narrador —quien hace cosas “por algún motivo”—. En los sueños esa mecánica oculta es la del inconsciente y eso tiene mucho que ver, sí, con el surrealismo. Pero el uso intensivo de la anáfora —“Alberto y yo estamos...”— además del ostensible procedimiento de repetición y variación todo a lo largo de los cincuenta movimientos de *Qué hacer* hacen de contrapeso a lo irracional onírico mediante operaciones narrativas calibradas a la perfección; siempre y cuando no se entienda por perfección una simetría clásica sino más bien una *intensión* orgánica al texto literario.¹

Entonces ya no se trataría como querían Breton y sus adláteres de liberar el inconsciente mediante operaciones preestablecidas como la escritura automática o la asociación libre o la escritura de los sueños, sino de tomar prestada una mecánica —la onírica pero también la musical— y volverla procedimiento consciente y voluntario, volverla un instrumento que permita explorar nuevas formas de narración.

Otra tensión inherente a los textos de Katchadjian está incluida en el título —elemento que varios críticos ya han observado— y la diferencia sutil del préstamo: “qué hacer” es una pregunta a la que le faltan los signos de interrogación. Bien puede ser el anuncio de una afirmación: *Qué hacer* nos cuenta qué es lo que hay que hacer. Pero la novela no lo hace; antes bien, se acuesta en el pronombre interrogativo como en el filo de un techo a dos aguas y hace equilibrio entre las entonaciones a cada lado: aseveración o pregunta. Y ahí se sostiene.

Una pregunta que se saca de encima los signos de interrogación rehabilita y potencia su capacidad afirmativa —la afirmación que siempre presupone una pregunta— sin abandonar del todo su condición provisoria. Sería un estado afirmativo provisoria tanto como un estado de interrogación taxativa. Condensa el sentido de ambas inclinaciones; si se definiera por alguna, perdería la potencia de la otra.

En el relato “Dos momentos de una misión” de Violeta Kesselman, una trabajadora estatal visita los pasillos penumbrosos de una biblioteca pública con un objetivo claro, decidir cuáles libros formarán parte de un programa de lectura e irán a parar a escuelas cuyos estudiantes tienen las necesidades básicas insatisfechas. Un amigo le envía mensajes desde otra ciudad y representa, en la vaguedad de su discurso, al que equivocó la decisión. Dice: “no estoy seguro de que lo que estoy haciendo ahora sea exactamente lo que hay que hacer”. La misión de la protagonista también se plaga de interrogantes, pero las dudas encuentran en el plano textual —ausencia de signos de pregunta— su versión activa: una tensión productiva entre dubitación y acción.

Un libro inofensivo ideológicamente, pero con dibujos retardatarios tiene que estar. Uno de niñas rubias como protagonistas, y no irónicas, pero con ilustraciones inteligentísimas. Si las ideas están bien orientadas en lo político pero las comas y los puntos chirrían: qué se hace, cuanta posibilidad hay de que ese uso desprolijo impregne el de

las criaturas o, más bien, se trata de una cuestión ética: no venderás pescado podrido. O no importa. Un libro de pobres redimidos, en el mejor de los casos por mano propia o del Estado (la disyuntiva solamente es válida si todavía estas dos instancias no coinciden), en el peor gracias a una fuerza extraña que surge de las profundidades de las clases propietarias. Son preguntas todas. Otras: cuentos de culturas originarias milenarias recuperados sin haber sido dotados de relieve o utilidad actual: no es demagógico, o es cierto que cuanto mejor mejor, y entonces que estén en la currícula a como dé lugar, pero en todo caso a quién le importa el mito de cómo nacieron la estrella tal o la costumbre de hacer determinada cosa; esta viene con respuesta: a nadie, ja. Segura. Esto último ya vuelve a ser una pregunta.

Tensar lo racional con lo irracional, lo consciente con lo inconsciente, la afirmación con la interrogación. “Pienso que así podría llegar a lugares nuevos tensando una cosa con otra”, dice el narrador de *Una oportunidad*, el libro de Katchadjian publicado en 2022, que se da cuenta de que siempre supo que estaba embrujado y busca la manera de liberarse. Hacia el final, luego de múltiples aventuras, encuentra una fórmula mágica que tiene mucho de alquimia y mucho de gastronomía: mezclar restos de vinos distintos y potenciar sus sabores, “mezclar lo malo con lo bueno para obtener lo mejor”.

También tiene mucho de alegoría; es decir, se podría leer *Una oportunidad* a partir de la premisa que el mismo libro expone de mezclar lo malo con lo bueno para obtener lo mejor: un consejo para la vida o un consejo para la escritura o un consejo para leer.

La propia novela indica cómo ser leída y, en el mismo movimiento, se deslinda de esa línea de lectura porque tiene que haber, sin dudas, una mejor.

Es decir, los textos de Katchadjian siempre están indicando cómo ser leídos; esto ocurre casi siempre con casi todos los escritores que piensan en su práctica estética, pero en el caso de Katchadjian la reflexión adquiere una forma tan evidente como inasible. Quizás es por esa razón que nadie lo ha leído hasta el momento a partir de sus propias premisas, expuestas y tóxicas: ejercicios de minería a cielo abierto.

En una entrevista acerca de su libro *Boomerang* —uno de los poemas más herméticos que se hayan publicado en Argentina en los últimos años—

Fisher dice que mientras lo escribía “pensaba como una niña que inventa un idioma para comunicarse con su amiga invisible”. El revés del lenguaje en código para comunicarse en la intimidad absoluta —qué más íntimo que una amiga invisible— sería un texto que exponga sus claves de lectura sin metáforas ni alegorías para comunicarse con quién. Con todos.

Por momentos algunos libros de Pablo Katchadjian parecen estar hablando entre sí, como amigos íntimos que se cuentan siempre las mismas cosas para volver a vivirlas o para terminar de entenderlas.

“Eso es lo que propongo, finalmente, en tanto ayuda, es decir, en tanto propuesta: súbanse al caballo al que ya están subidos, porque de todos modos no hay otro”, dice el narrador de *Una oportunidad*, y a qué se refiere. Está retomando una idea de E. R. Dodds en *Los griegos y lo irracional* que Katchadjian aborda en uno de los textos —entre relatos breves y ensayos— de *El caballo y el gaucho*.

Los títulos de Katchadjian producen efectos hacia adentro y hacia afuera del texto. Ya se vio qué hace *Qué hacer*, y *El caballo y el gaucho* entonces qué hace. Es un título fabricado para embaucar lectores que andan con demasiada prisa, gente con demasiada prisa por extender filiaciones y tradiciones. No son gauchos ni poesía gauchesca lo que aparece en *El caballo y el gaucho* sino un caballo alegórico que Katchadjian toma como figura explicativa del proceso creativo. “Como no podemos ignorar el fondo irracional que gobierna nuestros actos y buena parte de nuestro pensamiento, la idea es tratar de incluirlo en algún proceso más o menos controlado, ya que desconocerlo puede generar desastres”; conocer al caballo que nos lleva en lugar de hacer como que no existe y entender la literatura como “jinete” que conoce su montura en el proceso de andar.

Entonces la pregunta sería: ¿cuál es el caballo que nos toca? No se sabe, hay que tratar de ir conociéndolo. El proceso es individual y social a la vez. Y lo mismo el caballo: es único y nuestro y a la vez es de todos. Pero no es tan claro, porque también se podría decir que el caballo se va materializando a medida que cabalgamos. En ese caso, lo mejor será cabalgar con pasión para que el caballo no nos quede transparente y sin huesos. Y ahora se me ocurre que en verdad el caballo nunca se hace visible del todo, sino que por momentos vamos descubriendo partes y esas partes enseguida se borran cuando aparecen otras. La cuestión, quizá, es el compromiso con la

visibilización del caballo. Esa es la literatura comprometida y la que me interesa: la literatura comprometida con la visibilización del caballo.

Difícil no oír ecos de “Deseo de convertirse en indio” de Franz Kafka:

¡Si uno fuese, sin embargo, un indio, dispuesto al momento y sobre el caballo lanzado a la carrera, de través por el aire, que vuelve siempre a retemblar a golpes cortos sobre el suelo trepidante, hasta que uno se deshace de las espuelas porque no hay espuelas, hasta que uno arroja las riendas porque no hay riendas, y apenas ve ante sí el campo, como una pradera segada al ras, ya sin cuello de caballo y sin cabeza de caballo!

Pero más que un eco, los tropos equinos de Katchadjian / Kafka funcionan como opuestos complementarios. La fantasía en el texto breve de Kafka —“Si uno pudiera...”— deviene en una paulatina consustanciación del jinete, el caballo y hasta el paisaje; el indio fantaseado se disuelve en el caballo y viceversa, mientras que la apuesta de Katchadjian —aunque se sepa una empresa inestable— sería volver a hacerlo visible.

Hacer visible a la amiga invisible, dar cuenta de un idioma sin que deje de ser un idioma inventado.

Es esperable que lo nuevo, por su propio carácter inédito, provoque anomia, estupor y sobre todo equívocos. Puede no provocar nada, también: solo silencio. Como le pasó a *Boomerang* de Fisher, de cuya radicalidad estética prácticamente nadie supo dar cuenta: ahí hay un código que se mantiene secreto. De Katchadjian, al contrario, se han dicho muchas cosas, o más bien se ha dicho muchas veces lo mismo, y esa sobreabundancia del discurso crítico redundante hace acople y no deja oír nada.

La vanguardia, el surrealismo, el dadaísmo, el formalismo son conceptos a mano y referencias inmediatas en los que la recepción crítica viene reincidiendo a la hora de leer a Pablo Katchadjian. La filiación de vanguardia sirve como punto de partida, pero como paradigma se vuelve insuficiente. Asumo la culpa, yo también empecé a hablar de Katchadjian a partir del surrealismo: el surrealismo como equívoco.

El verdadero equívoco de los debates actuales sobre el surrealismo es que a la hora de traer el muerto una vez más a la vida se lo despoja de la voluntad política que pueden haber tenido en el pasado —1920, 1960— las

corrientes de vanguardia —dadaísmo, futurismo, situacionismo, pop art—. Si hay un albacea del fantasma del surrealismo, ese es César Aira, quien no deja de asumir con ironía invencible una nostalgia por “el más sano y fresco de los cadáveres apolillados”, como dice en una entrevista con Alan Pauls, y el cultivo de la literatura de evasión, como apunta en el ensayo homónimo.

Estamos en un momento en el que la *libertad* es bandera de la derecha política pero también muchos artistas levantan ese asta añosa y engañosa bajo la coartada de la evasión, la autonomía y la pretendida inutilidad del arte. En un contexto así, Katchadjian pone a un narrador, nuevamente en *Una oportunidad*, que habla de la literatura como servicio: “yo quiero seguir contando lo que me pasó, porque quiero dar un servicio con esto que escribo y porque —y eso fue una sorpresa— escribiéndolo entiendo cosas que antes no había entendido —y así el servicio que doy es más potente—”.

Y alguien podría decir que se trata de un juego, claro, pero un juego comprometido, que no deja de tomarse en serio; lejos de “alguien que juega con un chico de cuatro años mientras les guiña el ojo a los adultos que lo observan”, Katchadjian propone “jugar sin guiñar el ojo. Guiñar el ojo es el temor a abandonarse. O a comprometerse”.

Vanguardismo y libertad conforman un nudo de confusión en una porción importante de la recepción crítica que tuvo Katchadjian. Porque publicó *La libertad total* —otro título que *hace* cosas hacia afuera del libro — y a partir de ese enunciado, como si nadie hubiera leído el texto, se generó una polémica abstrusa iniciada por la reseña de Maximiliano Crespi “La dialéctica estéril”, publicada en *Ñ*, luego respondida y replicada por Juan Laxagueborde y Diego Peller en sendos artículos de *Otra Parte Semanal*. Poco o nada se reparó en que la primera frase del libro es: “La libertad total no existe”.

Algo similar sucede con el artículo de Julio Premat “Quehaceres espectrales. Pablo Katchadjian y la vanguardia hoy”, cuyo análisis de *Qué hacer* recorta a gusto el final de la novela: cuando Alberto, el personaje siamés del narrador, se pone a responder frente a un grupo de alumnos la pregunta medular —qué hacer—, concluye que “lo que se hace, casi siempre, es algo que a uno le ocurre, no algo que uno decide”, y hasta ahí cita Premat para concluir, en sus propios términos, “una libertad redefinida y refundada” en la obra de Katchadjian. Pero si dejara seguir hablando a Alberto en lugar de cortar el micrófono, oiríamos, como bien consigna el

final del capítulo 50, que pone un reparo a esa supuesta libertad de decisión; la cita completa es: “lo que se hace, casi siempre, es algo que a uno le ocurre, no algo que uno decide, excepto en los casos en los que sólo se puede decidir, porque en esos casos es posible y obligatorio decidir; por ejemplo, si en la bifurcación anterior uno de los caminos fuera claramente un campo minado; aunque, claro, el problema es saber reconocer los campos minados”.

Efectivamente, caminamos por un campo minado. Y los textos de Katchadjian suelen contener junto a sus premisas las premisas contrarias. De vuelta: hacer equilibrio entre dos inclinaciones, tensionar la contradicción. Negar de plano la existencia de contradicciones sería como negar al caballo sobre el que se cabalga, lo cual puede ser peligroso para el jinete, como se dice en *El caballo y el gaucho*, “aunque lo más probable [...] es que el caballo no se mueva y no lo lleve a ningún lado”. En eso estamos: una crítica literaria inmóvil frente a un campo minado, sin saber dónde está parada ni hacia dónde quiere ir.

Pero dónde está parado Pablo Katchadjian: *En cualquier lado*. Es el título de otra de sus novelas. Los títulos de las novelas producen efectos, hacia adentro del texto y hacia afuera. En este caso, voluntariamente o no, la novela *En cualquier lado* parece estar contestando al ensayo “El tiempo y el lugar de la literatura”, que César Aira dedica a algunos de los primeros libros de Katchadjian.

A partir del análisis de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, Aira concluye que la operación “formalista” de Katchadjian actúa sobre la tradición a partir de dos obras canónicas que son, a su vez, símbolos del *tiempo* —el siglo XIX de *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, que se expande, vía la escuela pública, hacia el presente y futuro nacional— y el *lugar* —“El Aleph” de Jorge Borges, arrumbado en el sótano de Argentino Daneri— de la literatura nacional: “Son nuestras categorías, fuera de las cuales no podemos pensar. ¿O sí podemos? Por lo pronto, podemos escribir. El pensamiento descubre en la literatura el tercer término superador de las oposiciones infranqueables del adentro y el afuera, el antes y el después”.

La tradición literaria, la tradición argentina; otro marco de lectura que se vuelve plataforma de despegue para el proyecto estético de Katchadjian. “Para escribir con riqueza hay que someterse a ciertas leyes. Porque la riqueza es el aporte a lo acumulado, y el lujo, en cambio, es el derroche de

lo acumulado por otros”. La reflexión del protagonista de *Una oportunidad* plantea un problema: qué hacer con la riqueza de la tradición, sea el tesoro de la lengua, sea el refugio de la cultura, sea la historia que decanta con las décadas en los individuos de una sociedad. Las leyes que impone toda tradición —la vanguardia, la literatura argentina— someten pero también contienen. Qué hacer con esas premisas es la cuestión que se puede desenvolver en la escritura: seguir acumulando el tesoro o derrochar lo acumulado.

Se esperaba que Katchadjian completara la trilogía nacional con un libro procedimental sobre “El matadero” de Esteban Echeverría. El propio autor comentó en una entrevista la idea, fallida, de reescribirlo en reversa.² Otros, como Juan Terranova, especularon con leer en *Qué hacer* el tercer vértice del triángulo nacional, y algunos más, como Premat, vieron en *La cadena del desánimo* —ese collage de enunciados salidos en los diarios que toma su título de una frase de Cristina Fernández en alusión a la resistencia del Grupo Clarín a adaptarse a la Ley de Medios Audiovisuales— la conclusión de una trilogía que tiraba “el tiempo y el lugar” de la escritura de Katchadjian hacia la coyuntura política. Pero, en definitiva, la intervención en la tradición de la literatura nacional queda trunca o se desentiende del asunto.

Se puede pensar en un programa estético pragmático: las leyes de la tradición y la filiación se utilizan en una circunstancia determinada, para determinados fines, o en la búsqueda de determinada cosa. Como la mecánica del sueño y la improvisación musical se usan en *Qué hacer*, como la estructura de los relatos populares se usa en *El caballo y el gaucho* contra los propios fines del género, como se propone en *Una oportunidad* respecto de la literatura de autoayuda: “habría que retomar la elección pero no el género, escribir verdaderos textos de autoayuda que no sean del género autoayuda”.

Hay una frase que alguna vez dijo James Joyce —recopilada en la biografía de Richard Ellmann— cuando le preguntaron sobre el *estilo* a partir de la cual se puede pensar el *procedimiento* en Katchadjian: “es tan sólo un puente que necesitamos para cruzar nuestras tropas al otro lado. Una vez traspuesto, da lo mismo si el puente vuela por los aires”.

Ni vanguardia histórica ni tradición nacional. Cómo leer entonces a Pablo Katchadjian. Propongo sustituir el andarivel de la tradición por el corro de la generación. Generación no estrictamente en términos etarios,

sino estéticos: “Una generación está formada, entre otras cosas, por aquellos que se reúnen en torno a un problema”, apunta Gabriel Cortiñas en *Cuaderno del poema*. Por supuesto que no hay una sin la otra, tradición y generación están vinculadas de manera dialéctica. No se trata de una generación desinteresada por las tradiciones ni tampoco una generación que quiera desbaratarlas —eso sería... *vanguardista*—.

El asunto, en cambio, es entender qué ata a una generación a ciertos problemas comunes, ciertas preguntas, cierta tensión entre opuestos contradictorios o supuestas oposiciones paradójales. Las preguntas que asoman en la práctica de la escritura son las que hacen avanzar el texto y las que siguen carburando el pensamiento de quienes las escriben. Desde esos problemas debería aflorar una crítica que lea la literatura contemporánea en sus propios términos.

Pero qué problemas, qué preguntas: qué hacer.

Obras mencionadas

Aira, César. *Evasión y otros ensayos*, Literatura Random House, Buenos Aires, 2018.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1997 [1949].

Chernyshevski, Nikolái. *¿Qué hacer?*, Caballo negro, Córdoba, 2019.

Cortiñas, Gabriel. *Cuaderno del poema*, Palabras Amarillas, Buenos Aires, 2017.

Echeverría, Esteban. “El matadero” [1871], en *La cautiva - El matadero*, EUDEBA, Buenos Aires, 2010.

Gambarotta, Martín. *Seudo / Dubitación*, Vox, Bahía Blanca, 2013.

Hernández, José. *Martín Fierro* [1872; 1879], EUDEBA, Buenos Aires, 2008.

Kafka, Franz. “Deseo de convertirse en indio” [1913], en *Relatos completos 1*, La Página / Losada, Buenos Aires, 2005.

Katchadjian, Pablo. *El Aleph engordado*, IAP, Buenos Aires, 2009.

—. *El caballo y el gaucho*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2016.

—. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, IAP, Buenos Aires, 2007.

—. *En cualquier lado*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2017.

—. *La cadena del desánimo*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2013.

—. *La libertad total*, Bajo la luna, Buenos Aires, 2013.

—. *Qué hacer*, Bajo la luna, Buenos Aires, 2010.

—. *Una oportunidad*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2022.

Kesselman, Violeta. “Dos momentos de una misión”, en *Intercambio sobre una organización*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2013.

Lenin, Vladímir Ilich. *¿Qué hacer?*, Akal, Buenos Aires, 2015.

Viola Fisher, Verónica. *Boomerang*, 27 pulqui, Buenos Aires, 2015.

Bibliografía citada

Aira, César. “César Aira: condenado a vivir ahí”, entrevista de Alan Pauls, en *Revista Lengua*. En línea: <https://www.penguinlibros.com/ar/revista-lengua/entrevistas/entrevista-Cesar-Aira-Alan-Pauls>

—. “El tiempo y el lugar de la literatura”, en *Otra Parte* n° 19, verano de 2009-2010.

Crespi, Maximiliano. “La dialéctica estéril”, en *Clarín*, 2 de mayo de 2014. En línea: https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Pablo-Katchadjian-Libertad-total_0_rkbfnaqvm1.html

Ellmann, Richard. *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1984.

Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 2019.

Katchadjian, Pablo. “Entrevista a Pablo Katchadjian”, entrevista de Juan Terranova, en *La Tercera* n° 4. En línea: <https://sites.google.com/site/la3eraopinion/la-tercera-numero-4/entrevista-a-pablo-katchadjian>

Laxagueborde, Juan. “Retórica y locura. Sobre el comentario de Maximiliano Crespi a *La libertad total*”, en *Otra Parte Semanal*, mayo de 2014. En línea: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/retorica-y-locura-sobre-el-comentario-de-maximiliano-crespi-a-la-libertad-total/>

Levertov, Denise. “Sobre la forma orgánica”, trad. Jacqui Behrend, en *Diario de Poesía* n° 57, abril de 2001.

Peller, Diego. “¿Richard Rorty o Georg Lukács? Acerca de la crítica de Juan Laxagueborde al comentario de Maximiliano Crespi a *La libertad total*”, en *Otra Parte Semanal*, mayo de 2014. En línea: <https://www.revistaotraparte.com/discusion/richard-rorty-o-georg-lukacs-acerca-de-la-critica-de-juan-laxagueborde-al-comentario-de-maximiliano-crespi-a-la-libertad-total/>

Premat, Julio. “Quehaceres espectrales. Pablo Katchadjian y la vanguardia hoy”, en *Anclajes* n° 2, mayo-agosto 2020. En línea: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4125/4830>

Shklovski, Viktor. *A Sentimental Journey: Memoirs 1917-1922*, trad. *ad hoc* Jurado Naón, Emilio, Dalkey Archive Press, Champaign, Dublin, London, 2012.

Selci, Damián. “Pablo Katchadjian / Qué hacer”, en *Inrocks libros*, 3 de diciembre de 2010. En línea: <https://inrockslibros.wordpress.com/2010/12/13/pablo-katchadjian-que-hacer/>

Terranova, Juan. “Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian”, junio de 2015. En línea: <https://juanterranova.medium.com/sobre-la-trilog%C3%ADa-argentina-de-pablo-katchadjian-c81284c505d6>

Viola Fisher, Verónica. “No pienso en figuras retóricas cuando escribo”, entrevista de Augusto Munaro, en *Vallejo & Co*, 7 de junio de 2018. En línea: <https://www.vallejoandcompany.com/no-pienso-en-figuras-retoricas-cuando-escribo-entrevista-a-veronica-viola-fisher/>

1 Valga *intensión* —que la RAE define como “intensidad” y también como “rasgos semánticos de una unidad léxica”—, en este caso, como traducción cimarrona del *instress* acuñado por Hopkins, que retoma Denise Levertov en su ensayo “Sobre la forma orgánica”:

“Gerard Manley Hopkins inventó la palabra *inscape* (paisaje interior) para denotar la forma intrínseca, el diseño de características esenciales tanto en objetos singulares como (lo que es más interesante aún) en objetos que se encuentran en relación entre sí, y la palabra *instress* (énfasis o tensión interior) para denotar la experiencia de la percepción del *inscape*, su nivel de apreciación”.

2 “Se me ocurrió invertirlo, oración por oración, y lo hice. Pero no pasó gran cosa. Aunque algunas cosas interesantes aparecen:

Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos. Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Sus fuerzas se habían agotado.

Primero degollarme que desnudarme, infame, canalla.”

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

Un lugar para la poesía en tiempos de algoritmos

Tecnopoéticas digitales argentinas

Fernanda Mugica >>

The Spell es un dispositivo para la exploración aleatoria de esa tierra de nadie que va de una palabra a otra.

Leonardo Solaas

Cuerpos libres recorriendo el espacio

En un tuit escrito en verso que aparece en la página de inicio de su editorial digital [Matrerita](#), Valeria Mussio da una caracterización posible de la literatura electrónica. Dice que, igual que un gaucho matrero que escapa de la ley de vagos, “la literatura / electrónica es / peligrosa para el sistema / porque es un cuerpo libre / recorriendo el espacio / a sus anchas”. Esta idea podría hacerse extensiva a muchas de las producciones tecnopoéticas a las que me interesa acercarme en este ensayo: cuerpos textuales, visuales, sonoros que encuentran modos desviados de ser con las tecnologías, que “a sus anchas” recorren —todavía— algún margen del espacio literario y que no pueden pensarse sino en los bordes de su propia definición.

En 2010 Carlos Gradin creó *Peronismo (spam)*, un poema visual digital que conjuga música y texto. Para realizarlo, el autor utilizó un programa de *software* libre (*Time Based Text*), que permite conservar no solo el texto “definitivo” sino también los errores de tipeo, las reescrituras instantáneas y aquello que se decide borrar, de modo que el poema recrea la escena de escritura. En cuanto al texto, es resultado de la reutilización de las respuestas obtenidas en Google tras la búsqueda “El peronismo es como”. El ritmo de lectura es rápido, vertiginoso —el de un lector acostumbrado al

frenetismo de la web—, y además dialoga con la música de fondo: “El peronismo es un caballo brioso”, “El peronismo es como Polifemo”, “un chicle, el sarampión, una camisa”. A no ser que el lector/espectador cierre la ventana, la obra continúa, dado que está programada para reproducirse en *loop* una vez terminados los casi seis minutos que dura el poema.

Diez años después, surgidos del taller de [Hyperpoesía](#) dictado de forma virtual por Roberto Valdivia en plena pandemia SARS-Covid19, dos nuevos poemas vuelven a preguntarse por la lógica y el funcionamiento de Google: *Voy a tener suerte* —producción anónima alojada en el repositorio Github— y *Trenza* de Eva Costello, reescritura del poema del mismo nombre de Cecilia Pavón. *Voy a tener suerte* imita la estética visual y el funcionamiento del buscador. Al ingresar, es posible hacer clic en una lista de nombres que dan lugar a distintos resultados. De un modo similar al poema de Gradin, pero a un ritmo muy lento, las búsquedas se suceden en una imitación del proceso de escritura, esta vez a partir de una serie de algoritmos programados en Javascript. En estrofas de cuatro versos cada una, de temáticas muy heterogéneas, los poemas se materializan a modo de historiales. Si se presiona en alguno de los versos, un hipervínculo lleva a una página de Google que muestra los resultados de buscar el verso en cuestión. Lo interesante de esta pieza es el trabajo que realiza con las sugerencias. Además de mostrar la palabra o frase que efectivamente se introducirá en el buscador, con cada letra que se ingresa aparece en pantalla, como una sombra de lo que efectivamente se escribe, en cámara lenta, aquello que Google predice. De este modo, al menos algo de la dinámica de funcionamiento del buscador se vuelve visible, se desnaturaliza.

Trenza es una reescritura que Eva Costello realizó en la plataforma Tumblr del poema de Cecilia Pavón. Si en el original las palabras caían en un libro como en una larga trenza (“Y pensé que mi día es como una larga trenza de pelo negro y sedoso / y dentro de esa larga trenza está este libro en el que caen las palabras”), en la reescritura de Costello no solo se actualiza el soporte —en este caso web—, sino también la referencia a ese soporte en el poema (“y dentro de esa larga trenza está este *scroll* donde caen las palabras”). Lo singular de la reescritura de Costello es que las palabras no caen si no es a partir de la interacción del lector, a partir de ese *scrolleo* hacia abajo que va dando lugar a los distintos versos, en posiciones excéntricas. Como si trenzara él mismo el poema, el lector puede detenerse y mirar, trenzar a su propio ritmo —distinto del ritmo frenético del

Peronismo (spam) o de la obligada lentitud de *Voy a tener suerte*—. Ese “control” por parte del lector/interactor del ritmo del poema también está presente en el tratamiento que la escritora hace de Google. Varios de los versos de Pavón se inscriben en la reescritura de Costello a partir de capturas de pantalla de resultados de búsquedas de imágenes de los versos. El comienzo del primero, por ejemplo, “Y pensé que mi día...”, se desvía del original a partir de las imágenes resultantes de su búsqueda en Google (“mi día de suerte”, “gracias por alegrar”, etc.); luego, se muestran las predicciones que se dejarán de lado en base a la búsqueda “es como” (“es como si no llevara nada puesto”, “es como comer una naranja”) y, finalmente, el verso termina con la captura de una búsqueda de imágenes de largas trenzas negras y sedosas. Google es, en definitiva, dejado de fondo, abandonado a medida que la trenza crece y el poema avanza. Es el lector/interactor quien decide avanzar o detenerse y es el poema mismo lo que prevalece por encima de cualquier predicción. Los versos de Pavón sobresalen y toman formas y colores brillantes, de estética *gif*, que se destacan frente a la opacidad del buscador.

¿Qué nos dicen estas producciones que experimentan digitalmente con materiales encontrados en Google y dialogan con este buscador? ¿De qué modos leer estas prácticas que reactualizan el *copy & paste* o trabajan la reescritura para habilitar otros sentidos posibles entre las inmensas cantidades de materias textuales que circulan en nuestro presente?

Emisarias de otros mundos

Las tecnopoéticas son, de acuerdo con Claudia Kozak, producciones que asumen específicamente su dimensión tecnológica y el entorno tecno-social en el que se inscriben. Esto quiere decir que, si bien toda práctica artística implica un modo de hacer y por lo tanto una técnica, existen producciones que además problematizan las particularidades del universo técnico y social al que pertenecen; es decir, reflexionan sobre la técnica más allá del quehacer artístico.

Si quisiéramos delimitar estrictamente y de forma teórica algunos subgéneros dentro de las tecnopoéticas, tendríamos que hablar, por ejemplo, de la distinción entre tecnopoéticas sonoras y visuales. Diríamos que hay un lugar específico para la videopoesía o para la tecnopoesía sonora, entre otros subgéneros. Pensaríamos en la exploración de las materialidades

audiovisuales en contacto con la palabra y, por supuesto, delimitaríamos también un espacio específico para la poesía digital. Sin embargo, en los hechos, nos encontraríamos con que una de las características fundamentales de las tecnopoéticas es que los límites entre los distintos lenguajes artísticos que confluyen en ellas permanecen indefinidos. Y lo cierto es que cada obra, cada práctica observada en sus particularidades, tiene algo para discutirle a cualquier definición.

“Entrar por la literatura” propone Josefina Ludmer al inicio de *Aquí América Latina*. En nuestro caso, entrar por las literaturas digitales, o mejor: entrar por los lugares excéntricos en donde todavía podemos leer la letra —como la web—, pero también por algunas prácticas que tal vez no se consideran a sí mismas literarias —por ejemplo, el *live coding* o los bots—. Y esto implica cuestionarse desde el momento cero algunos modos tradicionales de leer (de leer “literariamente”). La necesidad de un aparato crítico diferente —de otras palabras, de otras categorías para adentrarse en los regímenes de significación actuales, como ya pedía Ludmer en 2010— salta a la vista. Y son las propias producciones las que nos llevan, en ocasiones, a leer sin las categorías tradicionales de autor y obra, para proponerse ellas mismas como instrumentos críticos además de como objetos. Es lo que hace Claudia Kozak cuando lee la letra “no solo en la literatura convencionalmente considerada como tal sino también fuera de ella”: sigue un impulso que de igual manera tuvo Josefina Ludmer, el de leer nuevos objetos en los márgenes del canon. Y ese es también el impulso que nos interesa seguir aquí.

Pienso, entonces, la tecnopoética como una práctica difícil de delimitar, que tiende a la inclasificabilidad y que pone en crisis —tal como afirma Florencia Garramuño respecto del arte inespecífico— ideas de pertenencia, especificidad, autonomía. Y no podemos ignorar que su definición se complejiza aún más si tenemos en cuenta que el de la literatura no es el único margen que habita. Decir que la tecnopoética solo puede pensarse en los bordes de su propia definición implica también considerar que la experimentación ligada a interfaces digitales y el propio soporte digital significan un desplazamiento, una expansión, hacia otros lenguajes —visuales, sonoros, de código informático—, en un cruce en el que ninguno de ellos queda supeditado a otro. Sin embargo, hay un elemento en común que las prácticas en las que me detengo en este ensayo comparten, más allá

de los géneros o subgéneros desde los que podría leérselas, y es su trabajo con la palabra.

Por supuesto, el cruce entre palabras y medios técnicos, la experimentación en el terreno que ese cruce habilita, no es una práctica nueva. Tampoco la disolución de los límites entre los distintos lenguajes que pueden confluír en esa experimentación. Podríamos partir de Mallarmé y su exploración de la espacialidad en diálogo con artefactos urbanos, y llegar hasta el futurismo o el surrealismo; podríamos ir desde el collage y el *ready-made* hasta la poesía sonora y los textos generados automáticamente. O podríamos también recordar trabajos de video-arte analógico y otras propuestas que han experimentado con la radio, la máquina de escribir, la televisión o con modos de “salirse” del libro, de la página y de las formas tradicionales de lectura. Incluso de la programación informática —elemento central de las tecnopoéticas contemporáneas— podríamos pensar ciertos antecedentes, por ejemplo en la poesía matemática, desde OULIPO y los *Cent mille milliards de poèmes* hasta Fluxus. Y esto solo por mencionar algunas de las genealogías posibles en la literatura moderna occidental.

Si nos centráramos en Latinoamérica, la referencia a las vanguardias de principios del siglo XX se volvería insoslayable. La propuesta de un nuevo lenguaje cuyo ritmo es marcado por las tecnologías de su tiempo puede observarse ya en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, en el que el teléfono, el fonógrafo, los grandes periódicos o la velocidad de la ciudad moderna imponían su ritmo de un modo similar al que hoy lo hacen los intercambios a través de internet. Y si avanzáramos en el tiempo, tampoco podríamos dejar de señalar una genealogía posible en las vanguardias de las décadas del sesenta y setenta, ligadas a la aparición de tecnologías de la socialidad y a los medios de alcance masivo, que descompusieron la categoría de “obra” y se inclinaron por los procesos y las máquinas para producir otras obras —pienso en Edgardo Antonio Vigo y su libro *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, escrito en 1969—.

Así, llegaríamos hasta los pioneros de las tecnopoéticas argentinas. Gustavo Romano, por ejemplo, con su proyecto *IP Poetry* (2004-presente), es considerado uno de los precursores en la generación de poesía a partir del uso de código informático. Su proyecto consiste en el desarrollo de un sistema de *software* y de *hardware* que recopila material textual en la web y lo exhibe de forma performática y en tiempo real en diferentes espacios

públicos. Por medio de un proceso automatizado, los textos encontrados en la web son convertidos en sonidos e imágenes pregrabados de una boca humana hablando. De este modo, se genera la ilusión de que esas bocas hablan. En ese sistema se basa también Belén Gache para realizar sus *Manifestos robots* (2009), una serie de poemas aleatorios que parten de estructuras fijas asociadas al discurso político (“Nos comprometemos a...”, “Luchamos contra...”). El resultado es un conjunto de versos heterogéneos, que asumen posturas móviles, contradictorias si no se conociera el procedimiento, y que se apropian de la retórica de la propaganda política para interrogar discursos hegemónicos y dejar en evidencia, como sugiere Tomás Vera Barros, su falta de contenidos, su estructura puramente formulaica.

En resumidas cuentas, el recorrido que propuse, a primera vista, podría resultar paradójico. Primero, la necesidad de delimitar, de responder a la pregunta por el objeto (“¿qué son las tecnopoéticas?”), sobre todo para distinguir las de otras prácticas literarias, poéticas, artísticas. Luego, el encuentro con una serie de producciones que, como ya dije, no pueden pensarse sino en los bordes de su definición. A los fines de este ensayo, me permito dejar intacto ese movimiento y pensar, con Mark Fisher, que quizás las paradojas funcionan como emisarias de otros mundos —sin apelar a mundos necesariamente extraterrestres, sino a la extrañeza productiva que suponen unas producciones que convierten el fuera de lugar en “un mecanismo de solidaridad y de apertura al otro”, según propone Florencia Garramuño—. Un mecanismo de apertura que no se limita al trabajo con materiales ajenos, sino que también da lugar a otros lenguajes y técnicas, a otros modos de ser con las máquinas. Y si cada práctica tiene algo para discutirle a cualquier definición, entonces quizás lo mejor sea dejar que las propias obras hablen.

Otras formas de estar en las palabras

Desde su “fuera de lugar”, las producciones tecnopoéticas se preguntan por las formas de vincularse del arte y la técnica en tanto “regímenes de experimentación del mundo sensible —dice Kozak— y potencias de creación”. Según la autora, estas producciones toman posicionamiento en el modo particular que tienen de interpretar esa vinculación. Y es allí donde se vuelven inevitablemente políticas. Pueden, por ejemplo, adoptar una

postura tecnologista, en la que la técnica no admite más que su propia mirada y, por lo tanto, no da lugar a ninguna reflexión sobre ella —solo produce, como sugiere Héctor Schmucler, discursos autocomplacientes sobre la novedad, unicidad y necesidad de lo tecnológico en tanto tal—; o pueden asumir una mirada crítica, que nos permita repensar incluso el rol que tenemos a la hora de dar significados diversos a las tecnologías a partir de usos desviados, para generar desde allí espacios de creatividad. Las tecnopoéticas que se posicionan críticamente y piensan más allá de lo posible, más allá de los límites que los dispositivos imponen —con sus determinismos—, son las que me interesan en este ensayo.

No es solo la lógica y el modo de funcionamiento de Google lo que las prácticas tecnopoéticas cuestionan. Algunas trabajan directamente con algoritmos, los utilizan de modos desviados. En *No poseas un miedo* (2020), Matías Buonfrate se basa en textos de Donna Haraway para generar un poema visual en el que se forman palabras nuevas, disruptivas respecto de la morfología de nuestra lengua y, sin embargo, perfectamente entendibles (“algo que no empezará nunca / quesiempre nunca / estarauvo empezando yantes siemprecién se terminaráyempiearazó terminando”). Para realizarlo, Buonfrate parte de una cadena de Markov. Considera los textos como una sucesión de palabras, un proceso estocástico de estados discretos en que la probabilidad del estado siguiente depende solo del estado anterior y no de todos los estados anteriores. A partir de allí, generada la matriz de transiciones, introduce en el sistema “una semilla de arranque”: una palabra o frase desde la cual el texto se generará, en función de sus probabilidades de ocurrencia en los textos base —el texto de Haraway, en este caso, reducido a datos en bruto, y tratado estadísticamente —.

También en *Poner el cuerpo en palabras*, el dúo c0d3 P03try utiliza el método de Markov y trabaja con textos del poeta Francisco López Merino, que en el blog de los artistas pasa a llamarse “Francisco Markov”, “Andrei Francisco López Merino Markov” o “André Merino”. A partir de allí, los textos son tomados como texturas visuales y sonoras y trabajados en Hydra y en TidalCycles para generar *samples* de sonido, en ambos casos a partir del *live coding*. El *live coding* es un tipo de práctica de programación en vivo, en tiempo real, que combina el uso de algoritmos con la improvisación. El proceso de escritura se hace visible por medio de la proyección del código en pantalla. Con las computadoras sobre pilas de

libros antiguos —rodeados de libros— los artistas hacen sonar, sampleadas, las frases nuevas generadas a partir del algoritmo de Markov, reproducidas por una voz de robot. Al mismo tiempo, los textos se convierten en material visual gracias a Hydra: en pantalla, además del código, es posible leer fragmentos de los poemas en posiciones excéntricas que generan un efecto de tridimensionalidad, además de la sensación de que los artistas están realmente —y en tiempo real— jugando con la plasticidad de las palabras. En un contexto en que lo digital tiende a pensarse como inmaterial, este tipo de prácticas, y el *live coding* en general, dan lugar a una experiencia que vincula la materialidad de los cuerpos tanto con la materialidad del código como con la de las texturas y sonidos que esos códigos generan en su ejecución en presencia, como si se tratara de la ejecución de un instrumento.

Y para continuar con prácticas que quizás no se pensarían como literarias y, sin embargo, invitan a ser leídas como tales por su trabajo con la palabra y con los discursos circulantes, me detengo en el bot *Gorila Esquizo* (2017) de Milton Läufer —por mencionar una obra, dentro de su prolífica producción web—. Este bot programado por Läufer combina titulares de los diarios *La Nación* y *Clarín* y los publica cada veinte minutos en Facebook y Twitter. Una frase se interrumpe a la mitad para dejarse completar por otra que la mayor parte de las veces no coincide ni siquiera en temática. El resultado es una sentencia enloquecida que, sin embargo, no termina de desentonar con la lógica imperante y el modo de funcionamiento de muchos de los discursos que circulan en las redes habitualmente.

Menciono solo algunas producciones tecnopoéticas, sin ánimo de exhaustividad. Pero las elijo porque insisten en visibilizar el poder que es capaz de ejercer un algoritmo probabilístico a la hora de definir el tipo de relación que tenemos con el mundo, aunque sea desde algo mínimo —como el resultado de una búsqueda o una frase que se predice—. Se trata de obras que hacen visibles esos algoritmos —su materialidad y su manera de puntuar lo sensible— en un contexto en que suelen estar velados por interfaces que ocultan sus modos de funcionamiento. Algunas de ellas —como *Trenza* o *Voy a tener suerte*— proponen un acercamiento distinto al funcionamiento de Google. Otras trabajan con los propios algoritmos desde dentro y parecen afirmar que no siempre la respuesta que buscamos está en las estadísticas de uso de las palabras: que hay lugar para lo múltiple —como en la obra de Gradin— o que algunos poemas —como el de Cecilia

Pavón en la reescritura de Costello, o el de López Merino en la producción de código p3try— pueden volver para decir otras cosas, con otras voces, desde otras poéticas.

Se trata de producciones que discuten lo estandarizado desde un trabajo con la palabra, el ritmo, el error, la disonancia, el exceso; que proponen desvíos, interrupciones, modos diversos de completar nuestras frases que no se limitan a lo lingüístico, que dan algo de inatrapabilidad a la letra al volverla imagen, sonido, movimiento. O que —como el *Gorila Esquizo*— dejan en evidencia, al exasperarla, la psicotización de una época, la imposibilidad incluso de terminar nuestras frases. Y si desde lo lingüístico insisten con complejidades, puntuaciones y mundos referenciales, quizás lo hagan para afirmar que no siempre lo posible está contenido en lo actual. Como la obra de Buonfrate, que —con sus verbos que responden a más de un tiempo, a más de una persona, según la lectura que se realice— obliga a detenerse y a volver sobre las palabras, a realizar una lectura múltiple, ambigua, no secuencial —algo que difícilmente podría hacer una máquina—. Y lo hace desde la experiencia del lenguaje poético, para afirmar que hay lugar, que hay espacios para *devenir con*, también en estos entornos.

La potencia crítica de estas producciones es, quizás, difícil de ubicar, en tanto no hay en ellas una voz reivindicativa o de denuncia. Sin embargo, sí hay un trabajo con toda la información y los procedimientos estandarizados que constantemente nos invaden y atraviesan. Mediante usos desviados de algoritmos, mediante propuestas de otras maneras de ser frente a Google u otras plataformas, estas producciones operan críticamente a su medida: desde la deslocalización. De esta manera, responden, con esa difícilmente ubicable potencia crítica, a su minimalismo tentacular cibernético. Pienso que estos artistas/programadores/escritores —y también muchos otros— están encontrando formas distintas de estar en las palabras. Porque, al escapar de los automatismos, nos hacen volver sobre ellas desde lugares inesperados, como una cuenta de Twitter o un código informático proyectado en pantalla. Porque en su trabajo con la materialidad de internet —de sus lenguajes— empujan y hacen lugar, dejan un espacio vacío para pensar en todas las variaciones posibles y por venir del sentido. Como en el hechizo de Leonardo Solaas citado en el epígrafe, que explora “esa tierra de nadie que se extiende de una palabra a otra”. O como la *Trenza* de Eva Costello, que en su espacio da lugar a una pausa, decide saltarse cualquier predicción de Google, no dejarse autocompletar y seguir con el poema.

Obras mencionadas

- Anónimo. *Voy a tener suerte*, 2020. En línea: <https://pergamina.github.io>
- Buonfrate, Matías. *No poseas un miedo*, 2020. En línea: https://www.instagram.com/tv/CD9dRICgBx9/?utm_source=ig_web_copy_link
- COD3 P03TRY. *Poner el cuerpo en palabras*, 2017. En línea: <https://c0d3-p03try.neocities.org/>
- Costello, Eva. *Trenza*, 2020. En línea: <https://t-r-e-n-z-a.tumblr.com/>
- Gache, Belén. *Manifiestos robots*, 2009. En línea: <http://findelmundo.com.ar/belengache/manifiestosrobot.htm>
- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, CEAL, Buenos Aires, 1991.
- Gradin, Carlos. *Peronismo (spam)*, 2010. En línea: <http://peronismo.atspace.cc/>
- Läufer, Milton. *Gorila Esquizo*, 2017. En línea: <http://miltonlaufer.com.ar/lagunas/>
- Pavón, Cecilia. *Un hotel con mi nombre*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.
- Queneau, Raymond. *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, París, 1961.
- Romano, Gustavo. *IP Poetry*, 2004. En línea: <http://ippoetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi>
- Solaas, Leonardo. Comentario a código fuente, en *The Spell*, 2021. En línea: https://taper.badquar.to/5/the_spell.html

Bibliografía citada

- Fisher, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.
- Kozak, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas*, Caja Negra, Buenos Aires, 2012.
- . “Escribir la lectura: hacia una literatura fuera de sí”, en *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos* v. 4, n° 4, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.
- . “Tecnopoéticas latinoamericanas en el dominio digital. Intersecciones arte-tecnología-política-territorio”, en Horta, Aurelio (comp.), *Fundamentos y prácticas poéticas. Arte, arquitectura, ciudad, diseño, cultura material*, Universidad Nacional de Bogotá, Bogotá, 2019.
- . “Tecnopoéticas”, en Parente, Diego, Berti, Agustín y Celis, Claudio (comps.), *Glosario de filosofía de la técnica*, La Cebra, Adrogué, 2022.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- Mussio, Valeria (@Ematrerita). “así como / un gaucho matrero / que escapa de la ley de vagos / la literatura / electrónica es...”. Tuit. Twitter, 16 de noviembre de 2020. En línea: <https://twitter.com/EMatrerita/status/1328309266114076672>
- Schmucler, Héctor. “Apuntes sobre el tecnologismo o la voluntad de no querer”, en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* n° 1, Buenos Aires, 1996.

Vera Barros, Tomás. *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Interzona, Buenos Aires, 2014.

Vigo, Edgardo Antonio. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, Diagonal Cero, La Plata, 1970.

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

Modos indios de hacer

Poesía, canción y cultura indie

Flavia Garione >>

¿Por qué Nietzsche hablaba de “música del porvenir”?
¿Acaso el porvenir, o lo que está por venir, será siempre, y,
ante todo, musical?

Jean-Luc Nancy

Una introducción sobre poesía, canción y cultura indie argentina podría empezar con una escena que traiga ecos amplificados del pasado reciente. Es 2015 y corremos hacia el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Las vallas y el personal de seguridad separan a los acreditados de los no acreditados. Los únicos que pueden ingresar a la carpa son, naturalmente, los acreditados. Se percibe emoción en el aire porque esa noche tocará Suárez después de quince años. Unas horas antes habíamos visto *Entre dos luces: Suárez, primera parte*, el documental que Fernando Blanco ensambla a partir del crudo que la banda filmó durante los noventa, una serie de videocasetes que Rosario Bléfari estuvo a punto de extraviar debajo de la barra de la pizzería “La Americana”. La mayoría de lxs que estamos ahí tenemos menos de veinticinco años y ninguna manera de entrar. Jamás hemos visto a la banda reunida y tampoco somos tanta gente. De repente, alguien consigue una acreditación robada y surge el plan de que ingrese y después arroje el cartoncito a través de las vallas para que lo usen lxs demás. La idea funciona. Unx a unx repetimos el procedimiento, y pocos minutos después estamos todxs adentro a punto de escuchar “Cuántas cosas por probar / Nada es dulce / Cuántas cosas por probar / Ninguna es igual”.

La escena no pretende reconstruir el espectáculo, del que solo recuerdo sensaciones dispersas que seguro, después de varios años, me traicionan: luces rosadas en la cara, la silueta de Bléfari saltando en el escenario, la distorsión de la guitarra batiendo oídos, roces con otros cuerpos y un vaso de plástico en los labios. Me interesa, más bien, un objeto que en el montaje del recuerdo parece de utilería, pero no por eso es menos importante: la valla metálica que abre la escena. Tiene, por supuesto, un peso simbólico considerable, que no se limita a separar un territorio del otro. Su aparición indica un freno para los cuerpos, un cambio de dirección, el imperativo de encontrar la astucia para eludirla, el agite para voltearla —la acción colectiva de tirar la valla en la protesta popular para ocupar la plaza, el destacamento policial, el recital—: estaca, tabla, trinchera, obstáculo, metal retorcido, impedimento material o moral para acceder a la ley o al deseo. Aunque casi nunca el deseo coincida con la ley, algo así como “solo sale el sol al otro lado de la valla”.

Los límites segmentan, discriminan y clasifican tipos de experiencias. Al mismo tiempo, diseccionan y aíslan discursos, estéticas, prácticas, soportes, géneros, objetos culturales: un poema, de una canción; un libro, de un disco. Se trata de modos reglados del hacer, que, como ya anticipaba Oscar Masotta tempranamente en los sesenta, tienden, en ocasiones, a convivir en un área de la actividad estética en la que se mezclan tácticas y medios. ¿Esas percepciones que recibí al ver a Suárez por primera vez son poesía? ¿Es música este texto que suena en mis oídos a través de una serie de notaciones rítmicas establecidas por el corte y la extensión del verso?

Con frecuencia, estas áreas imbricadas de las artes en las que se movieron bandas como Suárez, pero también las mismas producciones de Bléfari y otros poetas que cantan sus canciones, fueron leídas por el periodismo cultural como “indies”. Se ha subrayado que una serie de textos, obras, revistas, videoclips y películas de principios de los noventa han sido pioneras de lo que se denominó el indie argentino, que a su vez se expandió con determinación después de la crisis del 2001 en la ciudad de La Plata; más precisamente, alrededor del sello musical Laptra, que nucleó a bandas como 107 Faunos, Antolín, Javi Punga, Las Ligas Menores, Bestia Bebé, El Mató a un Policía Motorizado, entre otras. Todas ellas condensarían un espíritu universitario de clase media, cierto inconformismo o desesperanza alegre, la participación activa en la escena de las artes visuales y en las primeras plataformas de internet, la “anti-profesionalización” o el

autodidactismo en la música, y el interés por la poesía contemporánea. Esto puede advertirse, por ejemplo, en el primer disco de 107 Faunos, cuando en una canción se menciona al poeta Francisco López Merino (“Panchito”), o cuando en otra se incorpora una consigna poética en la voz del futbolista Pacho Maturana: “Somos nenes de mamá / con tiempo y locura / vamos a cumplir nuestro sueño y estamos dispuestos a todo”. Por otro lado, la emergencia del ciclo de poesía Festín Mutante (2010-2015), que había comenzado como una actividad para alumnos de una escuela de Los Hornos, se convirtió con el tiempo en un evento aglutinador de esta escena joven y emergente de la ciudad. El poeta y artista Juan Rux comenta en el prólogo a *Festín Mutante. 10 años. 100 poemas* que al comienzo no había curaduría previa. Y si bien el ciclo tenía una fuerte impronta identitaria asociada a su ciudad de origen, también se hicieron giras por el país en las que participaban bandas del catálogo de Laptra, poetas y artistas visuales.

Se suele mencionar una serie de características propias de esta estética “importada” que separarían —nuevamente, la valla o los rótulos con los que la industria musical etiqueta— lo independiente de lo que no lo es. De esta manera “lo indie” (apócope de “independent”) sería un sonido que, en los ochenta, se encuentra ligado a la distorsión, la interferencia y la desprolijidad. Aparece, en un principio, en Estados Unidos y Gran Bretaña, fuertemente asociado a la cultura del casete y a los sellos chicos, en un contexto de poderío de las grandes discográficas. Por eso, se considera que sus características principales son la autogestión, la cultura del fanzine, el DIY (“hacelo vos mismo”), cierta tendencia a la experimentación y a la interdisciplinariedad, una valoración distanciada y crítica del punk, el rescate emotivo de la Velvet Underground y de otras bandas de los sesenta, la participación en el arte contemporáneo, entre otras generalizaciones. Acerca de esto, en *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*, Nicolás Igarzabal aclara que: “En nuestro país, esta cultura se empezó a importar en los años noventa, sumándole características locales”. Las más representativas, señala Pablo Schanton, son haber cursado unos años en Puán, usar ropa de feria americana, mirar cine arty, asistir a las muestras del Centro Cultural Rojas, leer poesía maldita, sentir desdén por la política y vivir en “la atmósfera de cuelgue porteño que documentó Martín Rejtman en sus películas”.

Efectivamente, Schanton e Igarzabal reconstruyen una imagen de época en colores sepia marcada por la desocupación, el *nonsense* neoliberal y los

destellos depresivos de la luz de los televisores que pueden advertirse en cortos como *Doli vuelve a casa* (1986), en el que vemos a una joven Bléfari sentada en un local de las nuevas cadenas de comida rápida que comienzan a poblar la ciudad de Buenos Aires. Incluso, ciertos planos oscuros de comercios (más que nada, quioscos), estaciones de trenes en estado de abandono y departamentos lúgubres con unos pocos objetos, podrían leerse en los poemas que Martín Gambarotta publicó algunos años después en *Punctum*: “No hay color, únicamente / queda la variación en los tonos / de gris que, en el pasillo / se funden con el destello aguado de un aviso de yogur / que viene de la calle: / PORQUE LO MÁS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO”.

Tanto en Rejtman como en Gambarotta, relación que siempre me interesó pensar, se advierte la misma emergencia —poética y cinematográfica— de imágenes que provienen del *merchandising* callejero y televisivo: carteles, marquesinas, propagandas, remeras y gorras con marcas de productos y de supermercados. Por esos años hace su aparición un tipo de consigna *new age* que oblitera lo comunitario y lo nacional junto con una progresiva importación de nombres extranjeros, y ambas cosas son asimiladas por el arte en clave irónica, entre el absurdo, la resistencia y la potencia crítica, como sucede con la marca de jabón en polvo “Brite” en *Silvia Prieto*, el restaurante chino “Tokio” o la confitería y bar “ok” en *Rapado*; o en balnearios de la costa argentina cuyos nombres cambian a “Playas Miami” o “Honolulu”. Se trata de fragmentos de lengua que aíslan las variaciones —entre la globalización y la precariedad— de los modos de consumo capitalistas en el fin de siglo.

La idea de importación que propone Igarzabal es inútil para pensar no solo este tipo de vínculos entre la lengua, el contexto y las imágenes, sino también emergencias estéticas y nuevos modos de producción y circulación culturales que ya se venían advirtiendo en el arte, la música, el cine y la poesía de la postdictadura argentina. Sin linealidad y con bastante desorden, pueden mencionarse algunos antecedentes que, como “Kafka y sus precursores”, van en todas las direcciones temporales: los fanzines punk *Resistencia* de Patricia Pietrafesa, la cooperativa MIA (Músicos Independientes Asociados) fundada por Rubens “Donvi” Vitale algo antes, *Mandioca* de Jorge Álvarez y, estrictamente en el ámbito de la poesía, las editoriales independientes que emergen en los noventa, entre otras

experiencias artísticas que repiensen cómo subsistir a la luz de políticas de Estado que (in)justamente amenazaban esas mismas prácticas.

Si el adjetivo indie, además de definir un sonido y, por lo tanto, una estética musical, caracteriza también a esos modos independientes de producción, entonces habría que decir que casi toda nuestra cultura reciente es “indie” (con la salvedad de alguna ayuda estatal o privada muy circunstancial). Esta discusión nos llevaría a una tautología, o a una afectada pretensión purista acerca de la independencia de cada proyecto, disco, canción, obra, revista, libro o poema. Me interesa, más bien, arriesgar una segunda hipótesis fuera del problema de la nominación importada, que llamaré “modo indio de hacer” (y contiene dentro de sí otros muchos modos posibles de hacer y cantar canciones). Se trata de formas artísticas que, en los últimos veinte años, campean entre la música, el arte y la poesía. Estxs artistas eluden las vallas de la escena del comienzo de este ensayo, junto a los sistemas reglados de clasificación de los discursos, a través del vínculo entre prácticas y experiencias: dibujo, escritura, composición musical y performance. Construyen su sistema de referencias en la literatura y en el arte contemporáneo más que en la música. No se suelen identificar con la tradición ni con los circuitos del rock nacional, del cual se recortan o sencillamente se desmarcan. Al mismo tiempo, tocan sus canciones en escenarios pequeños o antiescenarios: plazas públicas, bibliotecas populares, centros de arte, librerías, sindicatos docentes, muestras, lecturas, festivales de poesía o de cine. A diferencia del rock de estadio, parten de una mayor cercanía con el público que lxs escucha; como si se guiaran por la lógica de los talleres de canciones o de poesía que varixs de ellxs imparten con asiduidad. El modo indio consiste en mantenerse cerca y en ronda junto al fuego para formar parte, de manera comunitaria, del mismo ritual de lectura, canto y escucha; como dice Bléfari en una entrevista, “la canción nace cuando la escuchan lxs otrxs”.

Casi todxs estxs músicxs conservan la escritura de poesía como una práctica sostenida que, a su vez, retroalimenta la composición de sus canciones (aunque se trate de experiencias creativas dissociadas dentro de esos mismos “modos de hacer”). Por supuesto, no es una actitud orgánica ni mucho menos, y tampoco tiene que ver en todos los casos con la hibridez de los objetos (un poema no es una canción, un libro es un soporte que difiere en muchísimos aspectos de un disco). Sí es posible advertir, en su disposición acumulativa, la construcción de poéticas definidas, que

conlleven teorías sobre esos mismos modos de hacer y que conectan el arte con una praxis vital. Universos estéticos asociados a una concepción del arte diletante y ácrata (Rosario Bléfari), a teorías sobre la canción y la cultura popular (Paula Trama), al espíritu trovadoresco y punk de los bosques bonaerenses (Kostureras), a internet y la nostalgia del futuro (Antolín Olgiatti), a un naufragio que funda una lengua nueva (Pauline Fondevila con Perro fantasma), a la música experimental con amigxs y los discos que se pierden (Francisco Garamona).

Se trata de configuraciones singulares (de ningún modo nuevas) de subjetividad política que articulan maneras de hacer y de hacerse visible. Pueden asimilarse a modos de ocupación del mundo, que ignoran ciertas fronteras estéticas, o más bien las ponen a disposición del deseo sin prejuicios de especificidad. Música y poesía podrían ser, en este sentido, propiedades variables que suspenden, en ocasiones, no ya la odiosa idea de género, sino también la identidad estable y permanente de determinados objetos. Dice Rosario Bléfari en *La música equivocada*, al comienzo de la serie “Doble agente”: “Estos son algunos poemas que trabajaron también para canción. Algunas de esas canciones ya han sido grabadas y tocadas muchas veces, a otras todavía nadie las escuchó”.

En este caso, se plantea una continuidad entre poema y canción —mediada por la idea de trabajo— que se encuentra atravesada por el soporte libro. Por un lado, esa materialidad transforma las canciones que ya están hechas en poesía, de algún modo les cercena ciertos atributos musicales y las somete a la experiencia de la lectura (y no a la de la audición); por otro, algunos textos son canciones que no fueron escuchadas por nadie, y, por lo tanto, todavía no han nacido. Como si los poemas fueran, para Bléfari, proto-canciones o borradores que se ponen a nuestra disposición como lectorxs. Se trata de esqueletos, formas sonoras utópicas cuyas melodías podemos imaginar, pero aún desconocemos. “Doble agente” —un espía que trabaja para ambos bandos y por lo tanto para sí mismo— no podría pensarse como cancionero, ya que no se transcriben los acordes, y los poemas (canciones en potencia) guardan diferencias ostensibles con las canciones terminadas que sí hemos escuchado. Los textos no siguen el orden de los álbumes, tampoco una lógica temporal o temática: canciones de Suárez pueden aparecer junto con otras que Bléfari tocará más adelante en solitario, con Sué Mon Mont, con Los mundos posibles, o que nunca terminarán de concretarse.

En las canciones definitivas se producen variaciones con respecto a los poemas del libro: se cambian palabras, cortes de verso, se expanden estribillos o se incrementa su cantidad, entre otras operaciones que involucran a la melodía como interventora y arquitecta. Los poemas de Bléfari no buscan hibridar estas instancias, más bien se configuran como un momento preliminar, un borrador de las canciones que pueden cantarse y tocarse luego. Una misma voz hilvana los unos y las otras; la poesía parece funcionar, en su caso, como un laboratorio en el que se prueban ideas, elementos tonales y poéticos; incluso como si se tratara de ejercicios de composición realizados en un taller. Acerca de esto, la poeta Ana Inés López recuerda su experiencia en el taller de canciones que Bléfari solía impartir. En “La primera vez que vi a Rosario Bléfari” relata: “El taller duró unos meses y en él escribimos mucho, siempre desde la poesía más que desde la música (lo cual para mí era una ventaja porque de música no sabía nada)”.

Este relato ratifica que, para Bléfari, la poesía es condición primera y necesaria para la aparición de la canción. Y esta, que muchas veces se presenta bajo la forma de la conversación o de la carta, necesita como portavoz a un cuerpo que funcione como caja de resonancia e intérprete de ese texto. En este sentido, la canción es performance urgente que utiliza al cuerpo como materia principal para su realización. En otro relato-homenaje a Bléfari, Manuela Vecino destaca: “Su cuerpo hacía aparecer la música y en el mismo instante se entregaba al placer de ese acto. Y esa relación era infinita, necesaria y fundante para ese arte. Condición *sine qua non* [...]. Su cuerpo como vehículo de todo aquello que pasaba en ese espacio-tiempo. Las palabras hacían eco en su cuerpo”.

Esta particularidad blefariana de ningún modo establece que en la poesía haya ausencia de cuerpo, sino más bien subraya el hecho de que existen distintos modos de articular cuerpo, voz, palabra y melodía. En *Canción, contá conmigo*, publicado en 2022, Paula Trama investiga, a partir de una serie de poemas, los procesos de construcción de una canción, su condición sonora, colectiva y de acontecimiento. Por momentos, la canción es objeto e instrumento de quien la realiza, pero a medida que avanza la lectura, se independiza para adquirir voz y conciencia propias: “me presento / yo soy / esa canción / me conocen hace rato / seduje / mucho / no saludé / al irme / fui ingrata / y gélida / hice pis / en la pileta / no quise / que me escuchen”. Y más adelante: “un buen día la canción / se sentó a reflexionar”. Los textos

introducen como problema la condición polifónica y compleja de la canción en su discurrir y contacto con lxs demás, cuando, a diferencia de un poema, despega y se autonomiza de su productora. Para Trama, la canción se relaciona con la musicalidad de una frase que transporta, en sí misma, una idea concentrada:

La canción claramente es un tipo de vida que quiere vivir en el sonido [...] Creo que también es una postura personal como un gesto del cuerpo. Cuando yo escribo una canción estoy buscando una canción, no me pasa que estoy escribiendo poesía y digo esto no es un poema. Como que el gesto de escribir poesía es más estar encerrada en un espacio, como un baño adentro de mi cabeza. Un espacio muy reducido y ascético, un lugar en el que solo hay un inodoro y ahí te sentás y escribís un poema. Es distinto a escribir una canción. Ni siquiera te digo que me siento a escribir una canción, aunque esté sentada siento que estoy parada y que estoy afuera, es otro espacio físico.¹

Pauline Fondevila, artista, escritora y líder de Perro Fantasma, también describe distintos tipos de espacios de prácticas divergentes. Para ella, escribir literatura y componer canciones son dos territorios bien separados: “Tengo una especie de mundo, hay gente que se expande de una forma vertical. Creo que mi expansión es más horizontal, en lugar de ir más a fondo con un territorio agrego otro y otro. Pero están todos conectadísimos”. En los recitales de Perro Fantasma, a su vez, se proyectan dibujos de la propia Fondevila —calaveritas, palmeras, fantasmas, islas, naufragos, barcos y mujeres piratas— como modo de desviar la atención del público de los cuerpos que se presentan en escena. Con el tiempo, la herramienta del videoarte se constituyó como parte integral de la estética de la banda: una oscuridad tierna, que puede encontrarse también en algunos de los personajes de sus novelas *Una casa y un tambor* y *Cinco días en Colón*. En la primera, hace su aparición una naufraga que debe sobrevivir en una isla y pasa sus días dibujando y construyendo su casa. Lejos de la productividad social, ocupa su tiempo en las actividades que le interesan, como si se tratara de un mundo nuevo en el que se abolió el trabajo y la preocupación por subsistir. En la segunda, un viaje inesperado de una francesa a Colón, Entre Ríos, funciona como un naufragio mental que hace

aparecer otra temporalidad posible y una lengua nueva que construye una cultura disonante: “No fue un plan, ni un proyecto, ni siquiera algo que había querido o que estaba buscando”.

Para Fondevila, la música, el dibujo y la escritura son experiencias creativas disímiles que abonan una misma poética de vidas posibles. Construye, en sus novelas y sus canciones, un lenguaje extrañado por la sintaxis del francés, directo, minimalista y sin preciosismos o figuras retóricas empalagosas: “Pará de llorar / no te dejes llevar / poné la radio / es la hora del corchazo”, dice una canción de Perro Fantasma. Y para esto, mezcla sus propios materiales lingüísticos, como en una paleta de colores donde se reciclan y extraen a discreción fragmentos de canciones de cumbia santafesina, de Andrés Calamaro o de Rodrigo:

Hay títulos de canciones que me sirven de títulos de capítulos. Hago mucho juego de ecos, versos de canciones que me sirven para titular una serie de dibujos. Puede ser algo que me divierte meter en un texto que escribo, hay muchos puntos de encuentro, pero a la vez son bien separados al momento de ponerme a hacer. Son prácticas que tienen sus reglas diferentes, que se distinguen bien a nivel de procesos. Después a lo mejor hay una cosa emocional en común que siempre trato de indagar.

En relación al aspecto compositivo, Antolín (Andrés Olgiatti), músico, poeta, historietista, asegura que sus poemas poseen una mayor flexibilidad que sus canciones. En su experiencia, cuando traslada versos de sus textos a las canciones estas se petrifican: “Se vuelven intocables. Cuando intenté reescribir algunas de mis canciones, la gente me dijo que no podía cambiar la letra [en relación a “Asalto comando”], que la canción ya era así, como si no me perteneciera más”. Mientras que los poemas poseen otro tipo de temporalidad, menos estable, debido a que pueden ser susceptibles de múltiples reescrituras, las canciones se vuelven autónomas y funcionan como un atajo a la emoción. Quizás sea posible pensar que dicha autonomía parte de su particular condición de reproducibilidad, ya que la canción puede repetirse ilimitadamente a través de distintos soportes y escenarios.

Para algunxs poetas-músicxs, en cambio, habría límites más porosos entre canción y poema (como la idea del trabajo que plantea Rosario Bléfari). Para otrxs, como Francisco Garamona, la letra de una canción es

más bien espontánea: “En un principio es la melodía y vos lo que tenés que hacer es escribir un soneto o un poema rimado. La rima te va a llevando a su propio relato, con esa necesidad se va armando una historia. La poesía, en cambio, tendría su propia organicidad, es un instrumento solipsista en sí mismo”. Existe, claramente, una mayor estandarización de la canción, que se relaciona con su carácter colectivo y amplificado. El poema, por su parte, parece tener un destino más insumiso, menos gobernable, más sujeto a la variación y a la poca espectacularidad. Como dijo Mariano Blatt en una entrevista reciente: “Los poetas no tenemos camarín”.

Esta idea insumisa del poema podría pensarse en el caso particular del dúo Kostureras, formado por la poeta Roberta Iannamico y la flautista Celeste Caporossi, ambas vecinas de Villa Ventana, provincia de Buenos Aires. En principio, si bien se trata de otro contacto posible entre poesía y música, sería mejor definirlo como un “dúo de poesía”. Sus performances, caracterizadas por la construcción de un ambiente onírico y trovadoresco, enlazan un tiempo suspendido (que pareciera retrotraerse a los orígenes míticos de la poesía) con ritmos contemporáneos como la cumbia, el folklore o el rock; canciones tradicionales de Leda Valladares o María Elena Walsh, y declamaciones de poesía. Los espectáculos de Kostureras (con “K” e impronta anarka-punk feminista) son experiencias estéticas en sí mismas, instalaciones capaces de transformar el clima de los espacios en los que se presentan, ya sean teatros provinciales, bibliotecas populares o festivales. Para Roberta Iannamico, sus canciones construyen paisajes: “La aparición de la flauta le agrega un paisaje que no estaba y casi es lo más fuerte de la canción. Una tiene un paisaje medio brumoso y boscoso, de pronto hay otra que tiene un paisaje medio de noche o película ochentosa”. Así, las canciones de Kostureras —su condición melódica y rítmica— tienen el poder de construir espacialidad, de operar como agentes de transformación de lugares. Los escenarios no son previos a la canción, sino que aparecen con ella, en sincronía, y en esta operación se transfiguran lo real, el tiempo histórico y hasta la misma definición de poesía: una biblioteca popular es ya un bosque bonaerense en el que las ninfas cantan su poema ancestral.

Obras mencionadas

- 107 faunos. “Nenes de mamá”, en *107 faunos*, Laptra, La Plata, 2008.
- Blanco, Fernando (director). *Entre dos luces: Suárez, primera parte*, 100% Films, 2015. Film documental.
- Bléfari, Rosario. *La música equivocada*, Mansalva, Buenos Aires, 2009.
- Fondevila, Pauline. *Una casa y un tambor*, Ivan Rosado, Rosario, 2014.
- . *Cinco días en Colón*, Ivan Rosado, Rosario, 2018.
- Gambarotta, Martín. *Punctum* [1996], Mansalva / Vox, Buenos Aires, 2011.
- Perro fantasma. “La hora del corchazo”, en *Corazón y alma*, Polvo Bureau, Rosario, 2020.
- Rejtman, Martín (director). *Doli vuelve a casa*, Rizoma Films, 1986. Mediometrage.
- . *Rapado*, Aries Cinematográfica Argentina, 1996. Largometraje.
- . *Silvia Prieto*, Les Films du Paradoxe / Buena Vista / SBP, 1999. Largometraje.
- Trama, Paula. *Canción, contá conmigo*, Danke, Rosario, 2022.

Bibliografía citada

- Antolín (Andrés Olgatti). Entrevista de Flavia Garione, Buenos Aires, 2022. Inédita.
- Blatt, Mariano. Entrevista personal de Flavia Garione, Buenos Aires, 2021. Inédita.
- Bléfari, Rosario. “Cada vez me dan más ganas de escribir”, entrevista de Valeria Tentoni en *Eterna Cadencia*, 3 de enero de 2019. En línea: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/rosario-blefari-cada-vez-me-dan-mas-ganas-de-escribir.html>
- Caporossi, Celeste y Iannamico, Roberta. Entrevista personal de Flavia Garione, Buenos Aires, 2022. Inédita.
- Fondevila, Pauline. Entrevista personal de Flavia Garione, Buenos Aires, 2022. Inédita.
- Garamona, Francisco. Entrevista personal de Flavia Garione, Buenos Aires, 2022. Inédita.
- Igarzábal, Nicolás. *Más o menos bien. El indie argentino en el rock post Cromañón (2004-2017)*, Gourmet musical, Buenos Aires, 2018.
- López, Ana Inés. “Para Rosario”, en *Revista Jennifer*, 6 de agosto de 2020. En línea: <https://www.jennifer.net.ar/single-post/2020/08/06/para-rosario>
- Masotta, Oscar. “Después del pop: nosotros desmaterializamos”, en *Conciencia y estructura*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1969.
- Rux, Juan. “Prólogo”, en Rux, Juan (comp.), *Festín Mutante. 10 años. 100 poemas*, Delio Editore, Buenos Aires, 2020.
- Trama, Paula. Entrevista personal de Flavia Garione, Buenos Aires, 2022. Inédita.
- Vecino, Manuela. “Para Rosario”, en *Revista Jennifer*, 6 de agosto de 2020. En línea: <https://www.jennifer.net.ar/single-post/2020/08/06/para-rosario>

1 Este y todos los demás testimonios en los que no se aclara lo contrario pertenecen a entrevistas personales con lxs artistas.

“¡Este mundo sin manual impreso!”

Apuntes sobre poesía, política y epistemología

Gerardo Jorge >>

¿Qué nos dice una miniatura de la Torre Eiffel fabricada en China que fue a parar —como fetiche o recuerdo de un viaje— a una casa en una ciudad del sudoeste de la provincia de Buenos Aires, Argentina? ¿Cómo conviene leer un informe presentado en la Subsecretaría de Abordaje Territorial del Ministerio de Desarrollo? ¿Qué cosas se pueden entender observando un bicho bolita? ¿Y ante un complejo habitacional del barrio de Villa Soldati? ¿Qué se interroga? ¿Qué se hace con un museo en el que se guardan fetos, mapas, insectos, diarios, esculturas, fósiles, manuscritos de poemas y de un método de taquigrafía, y donde además hubo personas en cautiverio? ¿Qué relación tienen estas cosas con la historia y con la política? ¿Cuánto importan los relatos de quienes viven en esas casas o complejos, o los de quienes trabajan en ese museo, creado alguna vez con la idea de abarcar “toda la actividad” humana?

Muy lejos de Punta Alta, partido de Coronel Rosales, del bosque de La Plata, de un rascacielos racionalista que interrumpe la avenida 9 de Julio con oficinas de dos ministerios, o de cualquier conjunto de viviendas sociales, el pensamiento contemporáneo viene dando vueltas hace años alrededor de la idea de una crisis epistemológica. En 2017, Roberto Calasso escribió que “la sensación más precisa y más aguda, para quien vive en este momento, es la de no saber dónde se pisa”, que “el terreno es poco firme, las líneas se desdoblán, las perspectivas oscilan”. Hay un verso temprano de Lucía Bianco, de su *Diario de exploración afuera del cantero* (2006), en el que parece anidar, de manera intuitiva, una conciencia de eso: “¡Este mundo sin manual impreso!”. Lo que en esa frase se reconoce es un estado de cosas marcado por el desajuste entre la realidad y los modelos de lectura e interpretación heredados. Y un desafío: el de articular formas de acceso al

presente, a la historia, a la construcción de alguna verdad o referencia. Como si un largo proceso de especialización y complicación hubiese dado como resultado que las nociones que manejamos (se trate de poesía, ciencia, historia o política) comenzaran a volverse problemáticas, a exigir su resituación, si no a devenir inadecuadas en tanto se las intente conservar asépticas, como lógicas aisladas de una contaminación inevitable en un contexto excesivo, cambiante y heterogéneo.

Hay una serie de obras que empezaron a darse a conocer entrados los años 2000, en las cuales el problema del saber (y, sobre todo, el de acercarse a comunidades, a territorios y al Estado) aparece bajo una luz fresca y situada, que se aparta tanto de las vertientes costumbristas de la poesía contemporánea como de las obras cuya relación con la política aparece signada por un gesto más programático. Esos libros de Lucía Bianco (Punta Alta, 1979), poeta y actual directora de una significativa institución como el Museo del Puerto de Ingeniero White; de Mariana López (Buenos Aires, 1981), poeta y autora también de pinturas e instalaciones, y de Martín Rodríguez (Buenos Aires, 1978), poeta, cronista y analista político, sugieren otras formas de atención: si no dan nuevas respuestas, al menos sí traen otras preguntas. Con ejes distintos, y en un arco que va de lo más socio-territorial (Bianco) a lo más político-institucional (Rodríguez), los recorre un denominador común: son capaces de enfrentarse a los archivos y a las estructuras del Estado, a los territorios y a las comunidades concretas, considerando las complejas transacciones que se dan ahí entre tiempos, culturas y escalas, entre lo humano y lo no humano, y despliegan visiones que —lejos de desentenderse de lo político con la excusa de la autonomía, pero también al margen de la instrumentalidad partidaria— iluminan esos mundos en tanto tramas de conflictos, reservorios de anécdotas y problemas, zonas de encuentro de lenguas, personas e intereses que hacen al exceso y a la diversidad que hoy llamamos “mundo”. Por eso, son obras que nos devuelven una especie de sentido de la presencia. Al terminar de leerlas, algunos problemas e inquietudes de la vida contemporánea —las formas de cuidado y reproducción de la vida, las disputas por la memoria y por la historia, las relaciones entre clases, entre instituciones, sociedad y territorio, entre lo personal y lo político— parecen más palpables, al tiempo que recibimos un llamado de atención sobre la necesidad de renovar o abrir la lente política y poética. Entre la inscripción de lo sensible y de lo afectivo y la

experimentación poética y epistemológica, son obras que parecen atender a una inquietud contemporánea: la de si sabemos —o no— cómo decir y hacer este mundo, cómo referirnos a los artefactos, a los ambientes y a los entramados sociales que integramos.

En 2003, cuando publicó su primer libro, *Preinsectario*, Lucía Bianco no era directora del Museo del Puerto, pero ya empezaba a desplegar una poética que puede pensarse en relación con los intereses de un museo de ese tipo, comunitario y territorial. Este rasgo se intensifica en la trayectoria que dibujan *Diario de exploración afuera del cantero* (2006), *Adornos* (2018) y *Paleo río* (2022). Se trata de libros que trabajan con la idea de un saber, de unos modos de la atención y de una experiencia que se construyen desde el suelo, en todos los sentidos: desde *abajo* y considerando múltiples elementos. En sus poemas, Bianco plantea anécdotas, definiciones y percepciones que parten de objetos mínimos pero se cargan de ecos de distintos saberes y disciplinas. Parece perseguir un abordaje integral e inespecífico de lo que es estar en algún lado, ser parte de un territorio donde se superponen órdenes: lo afectivo, lo cotidiano, la técnica, la economía, la política, la biología, la historia.

La poesía de Bianco trabaja con unidades que disparan lo que un verso suyo llama “diminutas intrigas”: hojas de plantas en las que viven y mueren insectos, repisas y paredes de casas de clase media con adornos típicos, flores y cangrejos que viven en territorios hostiles, un árbol que se constituye en hito de una zona. También puede abordar un suceso histórico, mezclándolo con ese tipo de elementos. Pero sus acercamientos a los materiales están tan guiados por la vocación metódica (referencias al orden, a “archivos”, a “ejercicios”, a una cronología) como tensionados por la inscripción de un yo sensible y juguetón capaz de *hablar con* los objetos, las plantas y los insectos, o bien de *hacer hablar a* esos objetos y a esas plantas, hasta entablar una conversación entre especies que es tan imaginaria como verosímil (¿acaso las personas no hablan con sus potus y sus mascotas?). Así, si en *Preinsectario* y en *Diario de exploración afuera del cantero* accede a una visión de “formas de vida” a partir de la concentración cotidiana en lo mínimo, en *Adornos* rastrea la sensibilidad de una comunidad a través de su decoración y sus *souvenirs*, mientras reflexiona sobre la trama histórica, económica y simbólica que envuelve a esos productos y a los recorridos que hicieron a lo largo del tiempo. Por fin, en *Paleo río* construye una especie de épica territorial que entrelaza

historia, hidrografía, lírica y geología de forma experimental. Cada libro de Bianco tiene una unidad, un eje o un tema diferente, y sin embargo en todos los casos la poeta parece acusar recibo del mismo problema: para hablar de casi cualquier cosa, para aproximarse a una región, a la historia, a la biología o a una comunidad hace falta siempre algo más, saber de otro modo o tener un sistema, pero las condiciones para eso no existen, o no están dadas. “Hay que juntar / cien ejemplares de lo mismo / o no se puede. / *Y no se puede / ya dije / solamente / contamos una muestra / con el dedo índice*” (*Diario*). Su respuesta es de todos modos abordar los asuntos, armar series, asociar léxicos, espacios, imágenes y tiempos, y hacerlo desde un punto de vista empático-crítico que se mueve entre la ternura, la agudeza y la ironía, como si pasara cada objeto que aborda por un prisma que contiene múltiples puntos de vista, encontrando su tono en un sugerente vaivén. Los poemas hacen preguntas insólitas que no admiten una única respuesta. ¿Qué fuerza mueve el brazo de uno de esos gatos chinos de la suerte? ¿Cómo habla un insecto? ¿Qué relaciones existen entre la sociedad de una región, el cangrejo cavador y la flor llamada “portulaca de los salitrales”?

En la poesía de Bianco, los niveles de importancia de las cosas, las escalas y las unidades temporales y espaciales colapsan, abriendo paso a una visión de interconexiones que subyacen a fenómenos menores, aparentemente aislados. En un lenguaje que se mueve entre tonos y actitudes como por una cinta de Moebius (de giros cercanos como “tenés razón” y “a que sí”, a rimas, ritmos, hipérbatos y nombres técnicos) se va componiendo una especie de épica episódica, la canción de un territorio abrazado desde una comprensión amplia. La voz de sus poemas es tan sagaz como poco efectista, y si no abandona la ambición de remontarse diez mil años antes de Cristo para inscribir el origen de un río y cruzar eso con la Conquista de América, con oleadas migratorias de las primeras décadas del siglo XX o con una anécdota de tiempos de la dictadura, se muestra a la vez siempre perpleja y compasiva, incluyéndose en un nosotros civil, no iluminado ni vanguardista: “Un poco agradecemos y otro poco maldecimos / que siga ahí atrapado, frágil, imposible para el tacto...” escribe sobre un “barco en botella” (*Adornos*); o “No supimos mucho qué aprender después de horas / observando las colonias del cangrejo cavador” (*Paleo río*). La dimensión problemática del lugar desde el que se enuncia está siempre presente, ningún objeto se asigna a una sola mirada: todo acusa una pertenencia múltiple. “Lo que estaban haciendo [los cangrejos] / era

construir como edificios / públicos del porvenir” (*Paleo río*); al hablar del paso de Magallanes por Coronel Rosales, toma la voz de una planta: “Yo, *espartina*, intentaría que frene esa carrera loca” (*Paleo río*); cuando aborda un “duende porta sahumero” habla de “La postúltima campaña del desierto” (*Adornos*), y si se aboca a las “Canteras de Jume”, compara “yuyos” con “deditos extraterrestres” y de ahí pasa a hablar del sufrimiento que ahora “crece a millones en Oriente y Occidente” (*Paleo río*). Desde las unidades menores (verso, léxico, sintaxis) hasta lo plenamente estructural, los libros de Bianco recuperan una vocación de apertura a lo histórico, a lo territorial, incluso a lo “político”, postergada en la poesía contemporánea, pero evitan que un programa o un punto de vista dogmático semanticen todo de manera unívoca. Más bien, una mirada sensible e inquisitiva a la vez da testimonio de lo multidimensional de cada objeto o experiencia, construye envolturas sutilmente polifónicas para todos los eventos y ofrece —por fin— una atenta elaboración de los ritmos, imágenes y texturas de las cosas y los seres: del “paleo río Colorado” dice que “decanta lo que trae, / partes pequeñas hace siglos, / minerales rotos rodados y cristales / de poquísimos milímetros”; y luego agrega: “cimas leves”, “esquirlas sin intención”, “pizca distraída”, todas imágenes que son preguntas, comentarios, recomienzos.

Tras publicar un delicado y perturbador primer libro, *Velorio y velódromo* (2015), Mariana López encaró la investigación que la llevó a *Museo* (2020), una obra de enormes proporciones (libro de gran formato, más de 300 páginas con poemas, relatos, esquemas, fotografías, dibujos, testimonios, recortes periodísticos) que es un monumento a la sorpresa y a la experiencia temblorosa y sugestiva que implicó para ella la inmersión en una estructura estatal de grandes dimensiones y en una comunidad concreta: el Museo de La Plata, fundado en 1884, en un momento clave de la historia argentina, y atravesado desde entonces por ella. Planteando como unidad esa institución (cuyos límites difuminará para religar *afuera* y *adentro* y hacer que el museo pueda llevar tanto al dolor de una persona particular como al genocidio de los pueblos originarios), López se posiciona frente a la historia del país y a sus sucesivos proyectos y representaciones: en su libro leemos que el museo es una Babel “reflejo de la Argentina”, y que forma “parte de lo que es una idea de patria”. Pero también se enfrenta a la imagen y a la

trastienda de la ciencia como mito y actividad, y se sumerge en el suelo comunitario que es condición de todo saber y todo Estado. En el despliegue de una impactante cantidad de operaciones que van del dibujo a la reescritura y de la escritura “original” al *collage*, el fichaje y la transcripción, repone lo bello y lo perturbador de una maquinaria estatal que aspiraba a resumir algo así como “lo humano”.

Hacia el final del libro, nos topamos con una página que reproduce la portadilla de una *Guía del Museo* editada en el año 1927: es un guiño — entre otros— que nos señala que la obra podría leerse como una reescritura crítica y poética de una forma caduca de entender el saber y lo institucional. En el actual “mundo sin manual impreso” al que se refiere Bianco, las guías precisan ser reescritas. Así, *Museo* es un consumado caleidoscopio que recompone el museo como una cámara de ecos distorsivos, desoyendo todas las demandas: las de la institución (la Jefa de Prensa le sugiere a la artista que “escriba un cuento”), las que sufre la ciencia (a la cual la sociedad le demanda “exactitudes”, según le cuenta una investigadora) y —en general— las más esquemáticas de las formas de la política y de lo poético. En lugar de satisfacer esas expectativas, López reaviva los materiales como si de brasas sopladas se tratara: provoca asociaciones entre cosas lejanas, sugiere líneas de sentido, pero también deja emerger un lado humano, contingente y siniestro del museo como lugar fronterizo. En un pasaje, alguien habla de “la teoría alucinante de los objetos frontera” y podría pensarse que López trata al museo como un objeto de esa índole: interseccional. Frente al exceso de materiales, de historias, de testimonios, nos devuelve la institución de un modo que a veces conduce a una conclusión inquietante: silencio, “tal vez no haya nada que decir” (una idea que reaparecerá en *Los guantes de goma*, el siguiente libro de López, centrado en la Encuesta Nacional de Folklore del año 1921). Sin embargo, ese *no decir* no supone una neutralidad burocrática y documental, sino la sintaxis que adopta el encuentro con lo incierto y diverso de las memorias y los archivos, con lo magmático del ambiente y de la historia que nos envuelve, que habitamos: iconografía precolombina, “amigos en Montoneros”, un técnico que “había ido a pedirle un cariño” a una botánica, una “agresiva abeja africana”, el cráneo de Mariano Rosas...

Quien *habla* en *Museo* es una especie de poeta-detective o investigadora que va recorriendo un lugar que a veces es un aguantadero y otras una casa fantasma, construyendo lo que Pasolini llamó alguna vez “libro

estratigráfico”. Con esa expresión, en *La Divina Mimesis* Pasolini imaginó un libro que registrara su propia experiencia de producción, sus momentos, vacilaciones, enmiendas: un libro que fuera libro y relato del libro a la vez. *Museo* lo es: apenas lo abrimos, López narra su llegada para iniciar el proyecto, y al final nos presenta una sección titulada “Viaje de vuelta”. En medio, asistimos a transcripciones de diálogos, a poemas compuestos a partir de fuentes y materiales encontrados (sea un memo interno o una conferencia de Lugones), crónicas, caligramas, montajes de recortes periodísticos, un diccionario de personajes de la comunidad, fotografías, un fichero de libros y obras vinculados con el museo, dibujos y —por fin, en la sección que da título a la obra— una suerte de historia oral formada por decenas de fragmentos de testimonios obtenidos a través de una aguda escucha, dispuestos en un hipnótico continuo. La sumatoria y coexistencia de ese arco de datos, imágenes y discursos produce un efecto de marcado extrañamiento. Accedemos a la historia de la institución, sí, pero también al ritmo poético que subyace a la oferta de venta de algunas piezas fósiles (“Me dirijo a usted / teniendo en mi poder / varios huesos y una cola de fósil”), y de allí a las relaciones entre genocidio, supremacismo racial y ciencia positiva, a mitos mocovíes, a la dictadura, a la vida personal de los científicos (“Esto es muy íntimo. Estaba en el campo y no me enteré de que había muerto mi madre”) o al brillo de un objeto singular (“Rallador de manzana / procedente de tribus mapuches”). Lo que hace posible este viaje entre órdenes y disciplinas, reverso de toda univocidad, es una poética del disloque capaz de ritmar el caos, para tomar la expresión de un filósofo italiano. Es decir: sin explicar, sin sobreexponer los motivos de la nueva disposición dada a las cosas, López encuentra una forma de quebrar el “orden del discurso que sostiene al museo” para entrar en su multiplicidad enloquecedora. Una y otra vez, ante las demandas, la poeta se corre, se hace la distraída. La tensión y los nervios de su aventura la llevan a tropezar con una pieza (“en el apuro no vi y pisé un caparazón de tortuga acuática”). Pero es justamente esa actitud, que desde cierta concepción del saber se podría tachar de “ligera”, la que le permite acercar —como *fragmentos a su imán*— hechos y hallazgos, y volver a ver. En un momento, López narra un reproche que le hace un etnoarqueólogo: “¿Cómo se te ocurre que en media hora, sin conocerte, te cuente lo más profundo de mi relación con el museo? Yo soy antropólogo y trabajo con comunidades, vos no podés llegar de la nada y preguntar en una comunidad: ¿qué opinan del más allá?”. Esa

“ocurrencia” es, sin embargo, la asunción del encuentro entre el deseo de conocer y la limitación de las posiciones y las metodologías. Gracias a su impertinencia, López revive al museo como nodo histórico, político, cultural, social, de especies: ilumina el “arte” que hay en la “ciencia”, la “política” en los protocolos institucionales, historias cómicas y siniestras, y también ritos, deudas, deseos, proyectos. Hacia el final se incorpora una “Papelería de Reciclaje” y se lee un hermoso poema cuyo tono personal agrega otra música a un ya de por sí desbordante despliegue: “Mi violín / de palo / ancho como una botella / y torpe como una escalera // Te salen notas graves / como de garganta blanca / de niña indígena / donde todavía / no afloró la voz”.

Por fin, dentro de la obra de Martín Rodríguez, iniciada en 1998 con *agua negra* y ligada desde entonces al trabajo con materiales históricos y políticos desde abordajes que exceden un único marco de lectura, dos libros se recortan por abocarse a instituciones estatales: *Maternidad Sardá* (2005) y *Ministerio de Desarrollo Social* (2013). Estos libros pueden considerarse respuestas poéticas al creciente influjo del Estado argentino en distintos ámbitos de la vida a partir del crack del 2001, sobre todo *Ministerio*: Rodríguez se acerca a mitos, escenas y conflictos asociados a esa presencia. La Maternidad y el Ministerio se comunican por la misión que los constituye alrededor del cuidado y la reproducción de la vida. ¿Pero cómo hablar de eso? Los libros de Rodríguez trabajan con dos *a priori* que también atañen a Bianco y a López: uno, el de la potencia de la aproximación metódica a un mundo de prácticas, espacios, objetos y personas (la imagen del libro-estudio, del libro-sobre-algo); otro, el optar por una diversidad de tonos, géneros, léxicos y puntos de vista como forma de restituir la dimensión de esos mundos complejos. Por eso, tanto en *Maternidad* como en *Ministerio*, Rodríguez pasa por el verso y por la prosa, pone en escena actores de los medios en cuestión (“la enfermera”, “el niño”, “los pobres”, “la Trabajadora social”) y recurre a la parábola (“bajo un inmenso árbol / de cuatro hojas en el jardín / se hallaba el niño sin definir / su sexo”, en *Maternidad*), a la definición política o teórica (“La revolución es una amputación”, o “El Ministerio de Desarrollo Social se realiza auto-suprimiéndose”, en *Ministerio*). También se vale de la “oración” (así titula el primer poema de *Maternidad*), de los “apuntes

suelos” (título de un poema de *Ministerio*), del cómputo de escritos (“Escribe el Trabajador Social”), de dichos e historias de distintas voces (“dice David”) y hasta de la inclusión de información metodológica (“Se recomienda a cada agente territorial, como a los curas, no permanecer más de seis años en el mismo barrio”, en *Ministerio*). Este despliegue, si bien está cruzado por rasgos estilísticos que dotan de cohesión a ambos libros, funciona como un modo de liberar las fuerzas contradictorias que confluyen en esas encrucijadas de sueños, deudas, deseos y violencias que son las instituciones. A través de ese tamiz múltiple, la Maternidad Sardá puede ser objeto de una plegaria (“sardá: / que no te cierren nunca”) o bien ser caracterizada como una “morgue”, su supuesto antónimo: las visiones de las prácticas y los espacios se vuelven móviles, se transforman y superponen.

Hay, sin embargo, un segundo movimiento de Rodríguez que es la emergencia recurrente de un tono que carga de un matiz de redención a los sucesos y lugares que sus libros abordan. Así, movimientos acaso inaparentes para parte de la sociedad devienen pequeñas gestas épicas: un poema de *Ministerio* se titula “Llegan los alfabetizadores”, como si se describiera un movimiento de tropas en una antigua epopeya. “Armisticio”, se lee en el título de otro. Los personajes devienen héroes, magos, soldados, hechiceras, sueñan, asisten a milagros: Rodríguez recompone un cotidiano con nombres y con referencias específicas, pero le subtiende un plano simbólico-metafórico (árboles, huevos, gallos, manzanas). Mediante alusiones distorsivas a elementos de la fraseología poética, política y religiosa, muchas escenas se desanclan como sueños, visiones o parábolas y religan al “monstruo (...) quieto, sublime, estatal” de las instituciones con ecos trascendentes, con otros sentidos. El paso del sintagma cristalizado “poesía del siglo de oro” a su derivado distorsivo “poesía de oro del siglo roto” (que Rodríguez formula en *Ministerio*) sintetiza el homenaje a las contradicciones del trabajo social y del Estado, a cuya narrativa se le sobreimprimen visiones epifánicas. La coexistencia de los planos simbólicos y religiosos con una pintura esbozada con elementos de crónica, de análisis político, de imaginación poética y de escucha a veces cómplice, a veces etnográfica, señala vasos comunicantes entre los mundos de lo sacro, de lo estatal, de lo erótico y de lo estético que se revelan como otra dimensión (otro espesor) de las instituciones.

Hay un tango de Gardel y Romero, “Tomo y obligo”, que en un verso dice: “si los pastos conversaran...”. Leónidas Lamborghini escuchó ese verso notable (por lo peregrino) y se lo apropió para potenciarlo con otro disloque: adoptar el tango como matriz para leer la historia y la economía en su libro *Partitas* (1972), en el cual el poema “En la subasta” imagina otra conversación para los pastos: no hablarían de desamor sino del agro, de violaciones y de clases terratenientes, tal vez. En los encuentros entre léxicos, saberes y disciplinas, entre géneros y entonaciones, en los cambios de tema, subyace una semilla para instalarse genuinamente en la situación contemporánea. Quizás sean incluso las preguntas disparatadas, fuera de lugar, aquello que permite acercar piezas, tiempos y dimensiones. Los libros de Bianco, López y Rodríguez trabajan con recursos de ese tipo. Un paso más allá, se pueden reconocer referencias sobre las que valdría la pena volver para situar estas apuestas en relación con antecedentes importantes: en primer lugar, la obra de Sergio Raimondi, que se ha volcado —sobre todo en el camino que lo llevó al monumental *Lexicón*— a la tarea de indagar en algo así como los síntomas vivos del presente en las lenguas, sin adoptar un punto de vista omnisciente. Otras: la lírica no solipsista de Arturo Carrera, con sus “datas” y su etnografía furtiva; los artefactos poético-documentales de Darío Canton. Seguramente hay más.

Obras mencionadas

- Bianco, Lucía. *Adornos*, n direcciones, Buenos Aires, 2018.
- . *Diario de exploración afuera del cantero*, Vox, Bahía Blanca, 2006.
- . *Paleo Río*, n direcciones, Buenos Aires, 2022.
- . *Preinsectario*, Gog y Magog, Buenos Aires, 2003.
- López, Mariana. *Museo*, n direcciones, Buenos Aires, 2020.
- . *Velorio y velódromo*, Vox, Bahía Blanca, 2015.
- Raimondi, Sergio. *Lexicón*, Mansalva, Buenos Aires, 2022.
- Rodríguez, Martín. *Maternidad Sardá*, Vox, Bahía Blanca, 2005.
- . *Ministerio de Desarrollo Social*, Determinado Rumor, Buenos Aires, 2013; Mansalva, Buenos Aires, 2018.

Bibliografía citada

Calasso, Roberto. *La actualidad innombrable*, Anagrama, Barcelona, 2018. Traducción de Edgardo Dobry.

Pasolini, Pier Paolo. *La Divina Mimesis*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011. Traducción y prólogo de Diego Bentivegna.

Lo que queda del amor por la literatura

Hipótesis sobre la cultura literaria reciente

Hernán Vanoli >>

Releerse es una de las formas de la impudicia. *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos* salió publicado en 2019, en una edición conjunta entre la editorial Siglo XXI y la revista *Crisis*. El libro fue, hasta cierto punto, la tesis de doctorado que jamás entregué y también un intento por transitar un conjunto de discusiones sobre la orientación y el estado de la cultura literaria argentina. Lo que sigue es una glosa de sus hipótesis y, quizás, una siempre necesaria autocrítica.

En la introducción llegué a sostener que la literatura podía funcionar como un laboratorio de utopías sociales, un espacio para pensar en la distancia existente entre las ideas, las instituciones y las formas de circulación del poder. Y que su rol podía ser central dado que la ideología de Silicon Valley parecía haberse adueñado de todas las ideas de progreso, dejando a la sociedad en una inquietante situación de carencia de imaginación política. Me encuentro, todavía, bastante cómodo con estas afirmaciones.

Sin embargo, el ensayo planteaba también que los políticos son básicamente profesionales de la representación social; los escritores, productores de publicaciones leídas según los parámetros de la tradición literaria, y las marcas de consumo masivo, plataformas de construcción de utopías de mercado, con potencialidad de proponer proyectos colectivos de un modo más eficaz que, por ejemplo, movimientos sociales o partidos políticos.

Después de atravesar la pandemia —cuyas consecuencias, en general, no han sido todavía dimensionadas—, dado el clima de incertidumbre que se impuso a nivel global, creo que los políticos son cada vez menos capaces de

representar a la sociedad. Y que las marcas de consumo masivo fueron sobreestimadas en mis hipótesis: la pandemia las desorganizó de tal modo que, ante esa misma incertidumbre, se volvieron poco capaces de formular utopías de mercado. Las corporaciones, por su parte, fueron más que nunca afectadas por lógicas puramente financieras —lo que en algunos casos, como en el de las tecnológicas, les permitió maximizar las ganancias—, pero su rol en la formulación de proyectos colectivos apareció opaco: se volvieron amarretas y asumieron, por lo general, una actitud defensiva.

En síntesis: la pandemia aceleró ciertos procesos de concentración del capital, reorganizó los modos de trabajo y desfiguró las narraciones sobre el destino social propuestas por las marcas de consumo masivo. Todo esto se produjo en un contexto de erosión del proyecto globalizador, sin que los nuevos nacionalismos hayan alcanzado aún un nivel de maduración significativo.

Influencers, sinceridad y fracaso

En aquel libro planteé una serie de hipótesis que abordaban lo que podríamos llamar las “condiciones de producción” de la cultura literaria en un país como la Argentina, con un mercado cultural “no hegemónico”. Según la primera de ellas, *las plataformas de extracción de datos privatizaron internet en un sentido conservador, dado que los textos empezaron a funcionar como entidades carismáticas y monetizables*. Este capítulo del libro intentaba presentar algunos argumentos en tensión con la cultura literaria “oficial”. Tres años más tarde, volver a discutir esto me parece un gasto de energía innecesario. Me sigo obstinando en proponer, sin embargo, que las “correas de transmisión” entre las supuestas vanguardias y la sociedad fueron descuartizadas por internet y que los “intelectuales” han dejado de existir y fueron reemplazados por la débil figura del *influencer*.

Resulta evidente que bajo el mandato expresivo de las redes sociales aumenta la cantidad de escritores, las instancias de legitimación se diseminan y las autoridades que antes administraban la gracia literaria se debilitan, mientras las plataformas de extracción de datos, con sus algoritmos, se adueñan de los medios de producción de lenguaje donde hoy se realiza la cultura literaria. Se podría, sin embargo, añadir algo: estas plataformas de extracción de datos, que son las dueñas del lenguaje, cada vez lo desprecian más. Hoy están obsesionadas por parecerse a TikTok, la

plataforma que marca el pulso de lo contemporáneo y está absolutamente centrada en la imagen. De hecho, las plataformas basadas en el lenguaje escrito están en declive.

Una aclaración: cuando dije que la figura del influencer es *débil* lo señalaba en comparación al grado de compromiso que portaban los intelectuales. Los intelectuales podían estar comprometidos con una ideología o bien con sus propios horizontes de saber, pero hablaban desde una posición que no dudaba en controvertir los valores del mundo, haciendo uso de cosmovisiones totalizantes. Los influencers, por el contrario, solo pueden ser activistas de pequeñas causas y han abandonado cualquier idea de compromiso porque el único compromiso que sostienen, y les demanda mucho, es el compromiso con su propia imagen. Lo cierto es que la figura del influencer es una condición de enunciación de lo contemporáneo.

En la internet actual, cada lector es un escritor y un publicista que opera como una feria gratuita de contenidos obligada a realizar *performances* para diversos flujos de audiencias. Boris Groys se refiere a este fenómeno como la condena al autodiseño. Una consecuencia natural de esto es la que se sostenía en la segunda hipótesis del libro, referida a que *con unas industrias culturales fagocitadas por las plataformas de extracción de datos, tanto el valor literario como los derechos individuales han empezado a girar en el vacío*. Todo pertenece a las plataformas, todo es mediado por su monetización.

Los escritores se diferencian del resto de los influencers por la sinceridad que producen. A esto se refería la tercera hipótesis del libro: *todo escritor es su propia y precaria obra de arte bioprofesionalizada*. Mientras que el influencer es una *celebrity* menor que se reinventa como mediador, el escritor es la *anticelebrity* de la gente común. Y lo que lo diferencia del influencer es que el escritor incorpora el fracaso al tipo de sinceridad que produce.

Ambos, escritores e influencers, son nanoactivistas bioprofesionalizados, tal como planteaba en la cuarta de mis hipótesis: solo pueden asumir compromisos módicos con causas particulares, a riesgo de dejar de ser sinceros y convertirse en militantes. Y me gustaría agregar que, vistos desde la mirada de la rentabilidad de la plataforma, los influencers son, hasta cierto punto, un *pharmakon*, es decir, un veneno redentor administrado en justas dosis. Si bien sustraen una porción de la plusvalía que las plataformas podrían obtener a través de la publicidad digital, fagocitándoles parte de su

credibilidad y de sus ganancias, al mismo tiempo las alimentan y les otorgan una humanidad de la cual las plataformas carecen.

Feminismo y cambio social

¿Qué se le puede pedir a la cultura literaria? Cuando escribí el libro que ahora estoy glosando mi respuesta hubiera sido: todo. ¿Qué ámbito aparte de la cultura literaria, libre de los impedimentos de la gestión, de las exigencias del mercado y de la burocracia de la academia podía ser capaz de construir un espacio propio para imaginar otros devenires tecnológicos, otras articulaciones institucionales, otra composición de los sentimientos, es decir, otros mundos posibles?

Hoy mi percepción es diferente. Ya no creo que necesariamente la cultura literaria sea el espacio más interesante para la formulación de utopías. De hecho, creo que hay una contradicción fundamental entre la sinceridad que reclama la cultura contemporánea y la capacidad de quebrar el posibilismo en términos estéticos y políticos. Esto no significa que haya que tirar el agua sucia con el niño adentro. La sinceridad y el fracaso como condiciones de producción para la escritura contemporánea tienen implicancias interesantes, y la primera de ellas es su relación problemática con el pacto de representación propio del capitalismo industrial.

Pero en vez de avanzar sobre las características de un nuevo tipo de pacto de representación me interesa desarrollar otra cuestión presente en mi hipótesis cinco —*el escritor nanoactivista bioprofesionalizado produce un commodity llamado sinceridad*— y seis —*las marcas de consumo masivo son plataformas de propaganda para el cambio social*—. Es la cuestión del cambio social, de la relación entre la literatura y el cambio social. Una forma de comenzar a pensar este asunto sería preguntarse: ¿quién necesita sinceridad hoy? La pandemia destruyó de tal manera ciertas creencias básicas compartidas —que los ancianos debían ser protegidos por la sociedad, que los estados-nación podían unirse para enfrentar una catástrofe global, que aún quedaba un resto de solidaridad para con los trabajadores de la salud, que había acuerdos, en fin, básicos sobre las estrategias sociales para la preservación de la vida común— y atacó en forma tan profunda ciertas certezas básicas de los individuos que produjo un sinceramiento a escala masiva, y ese sinceramiento podría ser más de lo que la sociedad estaba dispuesta a soportar. Hoy, la sociedad tiene más asco de sí misma

que antes de la pandemia. Por eso la Cultura está hoy más preocupada en hacer como si la pandemia no hubiera ocurrido que en tomarse en serio lo que los poetas podrían llamar un *sincericidio* social.

Dicho esto, los políticos y las marcas de consumo masivo ya no pueden ofrecer confort, porque demostraron ser inútiles durante la pandemia. No les queda nada más que canalizar ciertas pasiones tristes existentes en la sociedad. No es casualidad que las únicas ideologías que salieron fortalecidas de la pandemia hayan sido el ultra liberalismo, que se cultiva gracias a cierto cinismo pospandémico, y el decrecionismo ecologista, que se arraiga en el desengaño producido por la pandemia. Las ideologías tradicionales —socialdemocracia, comunismo, neoliberalismo— son cada vez más frías y están cada vez más alejadas del pulso social.

En este escenario los géneros literarios han tomado dos caminos y han tenido un vigor que no consideré en mis hipótesis. El primero es el del feminismo, ya consolidado como un fenómeno cultural abocado a una permanente y necesaria pedagogía que a simple vista se contrapone un poco con el rol que la modernidad había asignado a la cultura literaria. Uno tendría la sensación de que las discusiones propulsadas por el feminismo, siempre necesarias y urgentes en el plano social e institucional, y principalmente en el educativo, se vuelven algo viscosas cuando son plasmadas en un espacio de producción artístico. Sin embargo, y si se aceptase que la crítica es una parte de la producción literaria, se podría decir que las zonas de la crítica literaria feminista muestran un potencial fructífero a la hora de pensar el cambio social.

Dentro de este panorama la reivindicación genital de las autoras argentinas parece ser, para muchos, una conquista y con seguridad lo sea. Aún no he tenido la suerte de leer crítica feminista de autoras mujeres contemporáneas, pero seguramente se esté escribiendo o la omisión sea fruto de mi ignorancia. Nadie podría estar en contra de que el mercado premie y propulse la literatura escrita por mujeres o personas no binarias, y sin duda esto es una de las principales conquistas que, hoy, la cultura literaria puede ostentar.

Soy menos entusiasta con respecto a cierto rebrote del género de terror, y por dos motivos. Por un lado, porque el terror, y no lo distópico, es lo opuesto a la utopía. Hay en la distopía siempre elementos utópicos, aunque sean enunciados en forma negativa. El terror, por el contrario, surge de un impulso antimoderno. Una buena novela de terror puede cartografiar con

éxito una sociedad ordenada y auscultar con mayor precisión que el periodismo o la crónica sus zonas oscuras. Sin embargo, cuando la incertidumbre reina, cuando la sociedad no tuvo un ingreso pleno a la modernidad y la situación es casi de terror, el terror corre el mismo riesgo que la ciencia ficción: puede resultar redundante. En especial cuando ambos —terror, ciencia ficción— no abordan al principal monstruo contemporáneo: la burocracia estatal.

Las editoriales alternativas y la infraestructura de uso común

Una parte significativa de aquel ensayo, y varias de sus hipótesis, se dedicaban a pensar las editoriales alternativas de literatura como el corazón de la cultura literaria. Esto sucedía en medio de una doble paradoja: las editoriales alternativas poseen limitaciones estructurales que las hacen a la vez dependientes de las plataformas de extracción de datos (ya que las necesitan para conquistar nuevos públicos desde que sus públicos naturales de escritores son insuficientes) y complementarias de las grandes editoriales con respecto a las cuales disfrutaban victimizarse (ya que las editoriales multinacionales necesitan de un campo editorial alternativo pujante). Utilicé una comparación que abusaba nuevamente de la analogía con las artes visuales: mientras las grandes editoriales son bienales, las editoriales alternativas son galerías de arte. Lo que se expone, en ambos casos, son escritores, un tipo particular de influencers.

La séptima hipótesis del libro sostenía que *en lugar de “posicionarse” en un campo literario, todo escritor deambula en una ciudadela literaria intermitente y fantasmática*. Esta hipótesis se basaba en la convivencia entre un mundo digital descentrado, donde los escritores proliferan y se vinculan, una escena literaria casi medieval de relaciones semi feudales y cara a cara, y las antiguas representaciones del “campo literario”, con su prestigio, sus medios de prensa y el valor otorgado a la publicación de libros en papel.

Lo importante, sin embargo, era la idea de que en la Argentina, y lo mismo parece haber sucedido en varios otros países de América Latina, el campo editorial siempre ha sido más moderno y ambicioso que el campo literario. Esto nos llevaba a pensar la particular dinámica del campo editorial alternativo en nuestro país, un escenario donde confluyen cierta gestualidad bohemia con protocolos de acción del emprendedorismo. Antes de que el emprendedorismo fuese un discurso de Estado en la Argentina, las

editoriales alternativas predijeron su fracaso. ¿Pero qué nos dicen las editoriales alternativas sobre el Estado y las políticas culturales?

La conexión entre arte y política es hoy una conexión entre causas e influencers. Por eso, una editorial política podría ser aquella cuyos artistas apoyaran las mismas causas particulares. De este modo, y a simple vista, la conexión de las editoriales alternativas con el Estado no podría ser otra que la de reclamo a través de reivindicaciones políticas particulares.

Pero más allá de esto, la última hipótesis del libro proponía mirar el caso de las editoriales de literatura como un síntoma de la falta de imaginación social a la hora de diseñar políticas públicas. Esta hipótesis decía simplemente que *es urgente pensar políticas culturales que vayan más allá del distribucionismo débil y del progresismo neoliberal*.

Las editoriales alternativas tienen una limitante básica que les impide exportar y ampliar sus mercados: el precio del papel. En la Argentina, dos grandes empresas producen el papel necesario para imprimir libros: Celulosa Argentina y Ledesma. La importación de papel es dificultosa y además cuenta con la vigilancia de estas papeleras, el complejo imprentero es obsoleto y en gran medida depende también de insumos importados. Un análisis reciente publicado en la revista *Crisis*, realizado por Sebastián Rodríguez Mora y Nicolás Perrupato, recoge los detalles de esta situación, demostrando que el cuello de botella del precio de la producción de los libros que publican las editoriales alternativas se debe a una insuficiencia económica que no ha podido ser resuelta y se ha visto agravada durante la pandemia, dado que la demanda de papel para envoltorios y envíos de compras online creció en proporciones importantes.

La mirada economicista indica que la cultura de las artes debería ser, a mediano plazo, rentable. O, por el contrario, quedar absorbida bajo el omniabarcador mote de políticas sociales. Desde la perspectiva de la política, la cultura puede ser subsidiada —pensada como gasto destinado a poblaciones vulnerables o a empresas no rentables— o estimulada —favorecida con ayudas para que funcione dentro de los valores del mercado—. En la Argentina, tanto el llamado populismo como el neoliberalismo han oscilado entre estos dos enfoques. Pero ninguna política cultural se ha decidido a pensar una solución integral a este problema, porque no existe una propuesta para afrontar la cuestión del papel. El mercado no tiene estímulos suficientes para hacerlo, las políticas públicas alternan entre el populismo y el distribucionismo, y el resultado es una situación estancada.

Cultura subsidiada o cultura sujeta a los cánones del mercado: estas parecen ser las dos únicas opciones para una política cultural. Cuando en realidad el problema es otro, y más fundamental: definir cuál es el peso estratégico de un sector de editoriales alternativas.

Los fundamentalistas del mercado encuentran aliados en una curiosa rama del progresismo liberal que considera que la producción artística no debe ser contaminada por la intervención o la planificación estatal. En oposición a esta mirada, la última hipótesis de *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos* sugería la necesidad de retomar la tantas veces denegada pregunta por la función social del arte, y proponía que esta debería ir más allá de horadar los discursos establecidos, sondear los misterios de la creación y los límites del entendimiento humano, etc. Sospechaba que, si el Estado se muestra incapaz de fijar parámetros de valor extrínsecos a los que sostienen la comunidad de artistas y sus instituciones, o si en ocasiones confluye con los criterios del mercado, su accionar resultará débil y, peor aún, bobo. Por su parte, los trabajadores de la cultura no salen beneficiados con esta situación de debilidad estatal, ya que terminan por integrarse, como suele sucederle a la inmensa mayoría de los militantes de la literatura, a sistemas de maquila simbólica que los convocan como un nuevo precariado cognitivo, sin protección social y a merced de industrias de contenidos y derechos desterritorializadas; esta es la forma que prevalece en la “profesionalización” del arte.

Uno de los desafíos más urgentes de la política cultural parece ser la construcción de criterios de valor institucionales abiertos y estatales, colectivos y no burocráticos, y para responder a ese desafío no podrá prescindir de la tecnología. Pero muchísimo menos de la política. Esto nos lleva a un debate significativo: más allá de los “subsidios” y la “competencia”, la disyuntiva principal parece ser aquella entre construcción de infraestructura común, por un lado, y consolidación de la lógica de los mecenazgos, por otro.

De hecho, los sistemas de mecenazgo privado mediado por el Estado son la solución de compromiso que el neoliberalismo progresista encontró para muchas de las cuestiones que hemos planteado. Según este sistema, el financiamiento estatal a la cultura se produce mediante exenciones impositivas a diversas empresas que se beneficiarían por apoyar ideas artísticas sin poner un centavo de más sobre lo que les corresponde tributar. Además, el sistema de mecenazgo se complementa con otras políticas

distributivas, como las becas a la creación o las diferentes líneas de subsidios. Cada vez más, los mecenazgos se organizan con la lógica de la inversión inicial para *startups*, pensadas como si fueran empresas de tecnología: emprendedores solitarios que, sobre la base de una gran idea, generan un proyecto que después de un período de acumulación intensiva de apoyo financiero se proyecta hacia lo público sobre la base de servicios innovadores.

Esta concepción, que intenta presentarse como una variante del desarrollismo económico, olvida que una de las máximas del desarrollismo es crear una infraestructura común, moderna y eficiente que permita el despliegue de las fuerzas productivas. Sistemas como el de mecenazgo se oponen a la idea de infraestructura común: coronan lo existente y limitan la intervención del Estado a unir donantes con beneficiarios en un rol de celestino.

Este ejemplo nos permite formular, a modo de cierre, algunas preguntas vinculadas a la cultura literaria: ¿no sería más eficiente que el Estado captara todos los aportes del mecenazgo para garantizarles la compra de papel a precio barato, o al menos competitivo a nivel internacional, a las editoriales alternativas que conforman los espacios más vitales de la cultura literaria? ¿No sería deseable que existiera un sistema de imprentas estatales, administrado racionalmente por militantes literarios auditados por funcionarios públicos, que ofreciera sus servicios y papel al costo en forma planificada a los productores culturales no millonarios, no integrados verticalmente, no orientados de manera exclusiva al lucro? ¿No sería razonable que el Estado acordara con las grandes cadenas de librerías descuentos y estímulos para la promoción de libros y otros materiales elegidos con criterio de valor estratégico y político? ¿No podría el Estado pedir como contraprestación a los editores un trabajo comunitario de capacitación docente en literatura argentina contemporánea? ¿Y no abundarían las ideas de este tenor si la inteligencia colectiva se permitiera cuestionar el mito del emprendedorismo editorial?

El principal desafío de la política cultural radica en participar en la creación de infraestructura de uso común regulada por el Estado y en su intervención directa en el sistema educativo. Un Estado poderoso no significa necesariamente un Estado más caro ni más burocrático. Pensar los proyectos culturales como empresas sociales y generar infraestructura genuina para la producción cultural y el estímulo del debate público parecen

objetivos fundamentales si se pretende construir ciudadanías culturales críticas, de calidad y preparadas para afrontar los desafíos de un mundo cada vez más gobernado por los intereses de las compañías tecnológicas y financieras.

Las bases

Artes visuales y literatura en el fin de siglo

Juan Laxagueborde >>

1

Hay un ensayo breve del más existencialista de los filósofos argentinos, Carlos Correas, que se titula “Algo sobre mi caso”. Puede servir como trampolín para dar algunas vueltas alrededor del triángulo que forman las artes visuales, la literatura y la sociabilidad en los últimos años. La escena del ensayo es la siguiente: Correas se acerca a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, aún en la calle México, durante alguna tarde del año 1979. Busca textos de Arlt y de Borges en la revista *El Hogar* de los años 1938 y 1939. Las obras de estos dos escritores no habían sido tan revisadas por entonces y esperaba encontrar algún detalle, algún texto menor que contribuyera a sus conjeturas, cuando no a generar otras nuevas. Aburrido de hojear empieza a percibir en las fotos de la revista un clima sociopolítico “mortuorio” y “chato”: imágenes del presidente Agustín P. Justo idealizado o de unas costumbres burguesas que reflejan un “éxtasis insípido”. Todas particularidades del “acoquinamiento general de esa Argentina”.

Lo que le llama la atención a Correas es haber tenido una infancia feliz en medio de un contexto tan poco feliz como el que le devolvían aquellas páginas. El texto apareció en 1992 en la revista *La caja*, no tiene más de dos mil caracteres y pega en varios frentes. Advierte sobre los costados de las investigaciones, sus consecuencias no buscadas y la importancia de una apertura generosa para enfrentarse con elementos que no solo pongan en juego los objetivos buscados sino también a la persona misma que investiga, una vez chamuscado su chaleco precario de investigador. Es un espectáculo existencialista condensado y didáctico, con una sinceridad que incluye las particularidades del barrio y un yo entre cenizas. Escribe sobre

su infancia recordando algo que le sucedió en su adultez, una década antes de contarlo. De ahí que la niñez, la inocencia del crítico, sea un hecho concreto y extraordinario por permitirle evadirse del contexto, y a la vez el disparador para una discusión acerca de cuáles son las condiciones no conocidas del caso, de su caso, de su propio yo presente. Investigando sobre Arlt y Borges terminó pensando quién era él. ¿Pero quién era cuándo? Para entonces la escena cultural estaba teñida en varios aspectos por las imágenes que aportaba “el menemismo”, fenómeno que llamo así para ser sintético, pero también por incapacidad de desplegarlo. Correas se hace un montón de preguntas sobre su propio nido de víboras existencial intuyendo que no solo los años treinta se asemejaban a un gris siniestro, sino que además la propia remembranza de esos años a través de la revista era posible, quizás, por estar haciéndose efectiva *en* una época tan determinada por una cultura afín a lo que le hacían acordar las imágenes de la década infame. En algún punto siempre era un niño y siempre las épocas son siniestras. En el medio estaba la expresión: necesaria, imperfecta y con lo que se pudiera. Una manera de escapar a la pálida con recursos variopintos, generalmente inesperados.

Algo de todo esto me lleva a considerar que mucho de lo más interesante que se hizo en las últimas dos décadas estuvo atravesado por la imperfección y la sinceridad sin reglas. Elijo pensar desde ahí.

2

Diez años después César Aira escribe en el diario *El País* de España un breve artículo titulado “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. En el medio había cambiado todo, pero a la vez quedaban constantes culturales, estados de ánimo artísticos que tenían la capacidad de ponerle un poco de imaginación a una época de incertidumbre. En una reivindicación de la relación absurda y poco frecuente entre lxs buenxs artistas y el regodeo burocrático de las Instituciones, Aira reivindica a la poesía como “el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura”, y me permito afirmar que cuando dice poesía está diciendo también artes visuales. Pero no cualquier manifestación de ellas, sino la que provenía de Belleza y Felicidad, el local de chucherías, centro cultural, editorial, librería y galería que Fernanda Laguna y Cecilia Pavón habían abierto en 1999 en la

esquina de las calles Acuña de Figueroa y Guardia Vieja del barrio de Almagro, en Buenos Aires.

Lo que Aira reivindica es, en definitiva, la capacidad asociativa desde el presente, sea cual fuera el fin. Si hay una mirada arriesgada del futuro, si hay una discusión irrisoria y efectiva con lo establecido en un tiempo determinado, hay poesía, hay arte, hay vida. Hay belleza y felicidad. Que se convierte también en “otra clase” de belleza y en “otra clase” de felicidad, para hacer algo nuevo mientras suceden hechos críticos que movilizan energías históricas: unos pequeños libros, fotocopiados e ilustrados con dibujos o viñetas naifs. Concluye Aira: “La nueva cultura, la cultura que nace, no debemos buscarla en las obras, sino en el proceso del que las obras son apenas un momento, ni siquiera el más importante. Después de todo, ¿quién puede juzgar?, ¿quién puede atreverse a juzgar?”. Paradójicamente, Aira dice que el secreto de la poesía de Pizarnik, lo que la vuelve una surrealista al revés, es que parece no haber proceso. De Pizarnik le interesa que no haya proceso que resolver o que el proceso se diluya en la obra. De Belleza y Felicidad, todo lo contrario: que la obra sea un detalle del proceso, sea este la diversión, lo que se mantiene igual o la vida misma.

Las dos recuerdan bien el momento del origen del nombre, que por lo que vamos a ver ya tenía antecedentes legendarios en el aire de la literatura argentina. Viene de una dedicatoria que Cecilia Pavón le hizo a Sergio de Loof, inventor y anfitrión de muchos lugares, entre ellos Café París. En ese lugar, en 1998, Fernanda y Cecilia hicieron una muestra de poemas enmarcados. A la manera de un catálogo editaron un librito de un diálogo entre las dos al que titularon “Fácil”. En la primera página Cecilia escribió: “Mercy Serge, queen of the beauty, king of the happiness”.

Desde que la leí hace unos años, me llamó la atención este pasaje de *La prueba*, de Aira: “Había cambiado la atmósfera, el peso de la realidad. No porque se hubiera hecho más real o menos real, sino porque parecía como si ahora todo pudiera suceder. ¿Y antes no era así? Antes era como si nada pudiera suceder. Era el sistema de belleza y felicidad”. Parece tratarse de la idea de proceso, esa parece ser la atmósfera que capta Aira y que va para adelante en el siglo XXI. Habría que recordar dos cosas: la novela fue escrita en 1992 y las protagonistas son dos jóvenes punks haciendo de las suyas por el barrio de Flores. No hay que dejar de decir, a la vez, que Aira escribió en 2003 una novela bastante influenciada por Cecilia y Fernanda: *Yo era una chica moderna*. La tapa de la primera edición es una pintura de

Fernanda. De igual manera, el antecedente-eco llega hasta los años veinte. En un breve ensayito de *El tamaño de mi esperanza*, Borges dice: “*El Fausto* de Estanislao del Campo es, a mi entender, lo mejor que ha dicho nuestra América. Son aplaudideras en ella dos nobilísimas condiciones: belleza y felicidad”. Cecilia se enteró de la cita de Borges varios años después por su amiga Guadalupe Salomón y recuerda haber leído mucho a Aira, incluida *La prueba*, en sus primeros años como estudiante de Letras, hacia 1993 o 1994, gracias a Gabriela Bejerman, que también tendría mucha influencia y protagonismo en *Belleza y Felicidad*. El fragmento de Aira parece haber quedado flotando en su memoria.

3

Una pregunta válida puede ser en qué estado llegan esas nociones de proceso y de atmósfera hasta hoy. Los beneficios de hacer disquisiciones escritas sobre lo que una época fue son que podemos verla en movimiento sin necesidad de que el movimiento nos conduzca al caos que toda época significa. Esto es así como son así las posibilidades de decir algo no sabiendo cuándo terminó eso que estamos objetivando como cosa. Quiero decir con esto que no sé del todo qué queda de un tiempo en otro tiempo. Entonces lo que no sé es si el tiempo puede dividirse, a la hora de hablar de arte y literatura, en décadas, años y sucesos. Lo que pasa es que siempre hay que dividir o al menos esquematizar un poco: es la condición necesaria para interpretar varias cosas a la vez.

Para mí hay mucho de los últimos años que pervive. De los rasgos que perseveran es de lo que quiero escribir. Uno es la idea de proceso que señala Aira. Me parece que sería muy difícil encontrar grandes obras, grandes libros, formas reducidas a la unidad que nos aseguren una imagen prodigiosa y fundamental de unos años tan cargados de significaciones artísticas de todo tipo. Lo que sí podemos encontrar en estos años son ciertas maneras de hacer con características y condiciones que, lejos de resultar repetitivas o “viejas”, tienen la capacidad de fundirse para dar con otras, en un proceso de retroalimentación que las expande y despliega. *Belleza y Felicidad* es un engranaje fundamental para la idea de proceso, pero quizá haya que ir a buscar antes de eso, unos pasos antes, en el nombre de Jorge Gumier Maier y en otros artistas alcanzados por las alegrías y las tensiones de los años ochenta que supieron dar fe de algo raro para

entonces: la voluntad de hacer con vitalidad, con o sin estridencias, pero en la certeza de que la algarabía no es ironía, que es una forma verdadera del arte y de ser. Una posibilidad de vida vivible. Entonces se podía vivir en un proceso ecuánime de austeridad, color, tranquilidad y éxtasis. No había función más que la propia vida cotidiana empatada a lo que se hacía en nombre de “la obra de arte”. Gumier —director de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas desde 1989 hasta 1996— socializa y potencia la disfuncionalidad de lo que le parece lindo, las manifestaciones extrañas que pueden salir de un fuentón dado vuelta, de un peluche enfrentado a un cartón o de una frazada bordada con aforismos para todxs. Me gusta pensar ese proceso abierto desde esta frase que Gumier le dijo a María Moreno: “La ironía es sobre algo. En el sobre ya está la horca del sentido”. Esto puede querer decir que el sentido está por notarse, que no hay nada preestablecido en los objetos, en los versos o en las acciones. Que se puede no saber qué pensar y que esa es la primera parte de un pensamiento nuevo.

La primera vez que fui a Belleza y Felicidad, en el invierno de 2007, pocos meses antes de que cierre, vi cómo un artista que yo no conocía recitaba unos poemas frescos sobre un desarmadero, un obrero textil, su tía, un ramo de margaritas y el pintor Velázquez, mientras nos pedía que nos quedáramos quietos para que entrara más gente. El lugar funcionaba como un espacio refinado por su vale todo y su hospitalidad con poco. Era un lugar y también una sensibilidad. El arte se disolvía entre los visitantes, suelto entre la sociabilidad, las ocurrencias y las jornadas extensas, siempre distintas pero basadas en una especie de programa no escrito sobre el existir feliz.

El local quedaba en una esquina y ese dato no deja de ser significativo. Para los años previos a la tragedia de Cromañón, un hecho que atraviesa la cultura argentina de una manera que aún no medimos bien, la idea del aguante tenía su correlato en la calle y por qué no, específicamente, en la esquina. Belleza y Felicidad es, entonces y también, parienta de una ética popular llena de nervios urbanos y ganas de la amistad, el tiempo de ocio estirado con una botella de cerveza Quilmes de litro que se toma del pico y la espera de la noche como oportunidad. La preparación para algún tipo de ritual que, si muchas veces no aparecía, era porque estaba sucediendo en el propio momento vacío de la espera. La espera, el tiempo pasando, era una forma del aguante y era también, a su manera, un ejercicio de la libertad.

4

No sabemos contra qué se chocan las maneras afectadas, las pautas solemnes del artista hidalgo aburrido que toda década tiene, cuando leemos, por ejemplo, un poema de Cecilia Pavón. Tampoco sabemos a dónde irían a parar las razones de la relación entre arte y sociedad, las viejas razones de las profesiones y las seguridades, las carreras y las trayectorias de las industrias o de las contraculturas erosionadas por el tiempo, cuando Cecilia escribía este poema y contaba conceptualmente un estado de ánimo:

Y pensé que mi día es como una larga trenza de pelo negro y sedoso
y dentro de esa larga trenza está este libro en el que caen las palabras
un día tengo fe
un día pierdo la fe
un día tengo fe
un día pierdo la fe
y en el día se trenzan la fe y la falta de fe
la fe y la falta de fe
la fe y la falta de fe.

Cecilia es la misma que sabe de la relación —voy a decir “dialéctica”— entre la realidad y el arte. Pero no porque entre las dos compongan otra cosa superadora, sino por la capacidad de hacer convivir el conflicto entre formas. Si algo caracteriza a los años que estamos recorriendo es la asociación de fomento entre arte y particularidad, entre arte y un montón de personas distintas. Por eso Cecilia también dice que “ser artista es defender la propia monstruosidad (traduciendo *freak* al español) pero en el sentido de que todxs somos artistxs, o podemos serlo, solo hace falta que encontremos nuestra propia maravillosa parte monstruo y hagamos algo con eso”. La realidad se altera con el arte y el arte es la capacidad de autoalterar la realidad personal.

A todo esto, sabemos que la palabra arte incluye un montón de géneros discursivos y procedimientos que terminan en objetos o en recuerdos. Sabemos que *arte* es más que artes visuales y literatura, pero que las incluye. Fernanda Laguna es un ejemplo cardinal de esa superposición y a la vez suele ingeniárselas para que se disgregue cualquier categoría que la incluya del todo. “Para mí el arte logra hacer un ritual colectivo de algo personal”, nos dice para decir simultáneamente la fundamentación personal

de lo que hizo y el alcance colectivo de ese movimiento personal. La imaginación pública de un lugar se alimenta, entre otras cosas, de las energías artísticas de lxs que saben que viven en la frontera entre la coordinación de una mutual de personas afines y la confección de objetos sofisticados con poco, y que participan también de esa mutualidad que permanentemente fomentan. Fernanda genera el lenguaje específico con el que después comprendemos lo que hace y a la vez aquella comprensión social de su obra la transforma como hacedora. Por eso puede rematar que finalmente “el arte no es una representación de la experiencia, es una experiencia de la experiencia”.

Para Pavón el arte opera en la realidad, esta se le parece y le debe mucho. ¿El arte está en la realidad más de lo que la realidad está en el arte? Esta pregunta reenvía a otra, que la respondemos con Laguna. No hay lo nuevo y lo viejo. No hay el hoy acá y el ayer como asuntos separados. Hay una conversación permanente que requiere bases, imaginarios a los que volver, referencias para seguir y hacer. Estos días en los que escribo este ensayo —lo que sucede en las veredas y en los lugares en que se hacen, escriben y leen cosas— están condicionados por algunas estructuras de sentimientos que en gran medida los determinan. Como dice Laguna: “Muchos piensan que la intensidad y la locura están en lo nuevo, en la vanguardia; a mí me parece que muchas veces la búsqueda de lo moderno es muy académica. Y un poco la búsqueda de formato clásico es para preservar ese espacio de libertad que necesito”. Las bases siempre siguen siendo parte de su propio después, de sus más allá.

5

Belleza y Felicidad es un emblema que entra al siglo XXI, como un muelle que llega hasta hoy. Las palabras de Aira que glosé más arriba pueden funcionar de bisagra para pensar la impronta de Belleza y Felicidad, su tradición de emblema y guarida para tantas cosas que se hicieron y se hacen en Buenos Aires, pero también en muchas otras ciudades del país, como Rosario, La Plata, Tucumán o Mar del Plata. ¿Pero emblema de qué? De algunas características que se autonomizaron y que también pueden notarse en muchos otros lugares, editoriales, personas, deformidades de toda índole y formas de vida. Se me ocurre que en aquellos años están las bases de una predisposición colectiva que llega hasta hoy. Que sirven como organización

o estructura para entender, desde ahí, mucho de lo que pasó y pasa en nuestros días. Mucho de lo que va a alimentar lo que va a seguir pasando. Y Belleza es a su vez parte de la historia de otras cosas —“proyectos de adhesión sentimental”, como dice Emilia Casiva— que ahora anoto de forma desordenada, sin organizarlas por ciudad ni fecha de aparición, más bien para dejar constancia de una red en la que importan tanto los nudos como los huecos, una lista parcial y bastante arbitraria: Belleza Fiorito, Eloísa Cartonera, Mansalva, Casa Brandon, Kosmico, La usina, Rayo Lazer, Tu rito, Agatha, Alfombra Roja, Roberto Vanguardia, Brillovox, Naranja Verde, El Universo, los talleres de Cecilia Pavón en su casa, un montón de festivales de poesía, un montón de muestras y lugares de muestras que ya nadie recuerda, políticas públicas, galería Rusia, El Rancho, Mundo Dios, editoriales de libros sin lomo, revistas, algunas pinturas, la feria callejera de libros La sensación, Ivan Rosado, dibujos o poemas que cada tanto recordamos, editorial Microcentro, El Vómito, El Castillo, Puticlú, Las Deudas, Norma Mia, artistas que aparecieron y se fueron sin avisar, latiguillos, sillas en veredas, canciones de Paula Trama, Diosque, Gaby Bex o Lucas Martí, vasos de plástico, pequeños logros grupales y así siguiendo. Lo que las reúne en una lista caótica e interminable es eso que vence al tiempo: cierta predisposición, cierta sospecha, cierta ética y cierta voluntad.

Entre los primeros libros de Mansalva están varios que habían sido publicados en fotocopias por Belleza y Felicidad. Su editor, el poeta Francisco Garamona, dijo una vez que de aquellos primeros años del siglo XXI, en los que convivían sus visitas a Belleza, los libros de las editoriales Del Diego, Siesta y Eloísa Cartonera, por poner algunos ejemplos, recuerda una sensación patente: la de notar que el clima colectivo era de semejantes fraternos y mucha literatura genial acotada a no tantas personas. Fue bajo esas sensaciones que pensó que hacer una editorial más comercial, que tuviera una distribución mayor pero que se fundamentara en el espíritu literario y artístico de aquellos años, iba a contribuir a encontrar a quienes llamó “nuestros semejantes desconocidos”. La imagen es justa para pensar las influencias y las comunicaciones a través de objetos y lecturas. Si vamos a ser más —parecen decirnos muchas de las personas que buscaron nuevas formas de hacer las cosas, formas que hoy organizan simbólicamente mucho de lo que hacemos—, seamos más desconocidos, pero igual de afines. Como si se tratara de una amistad o un contubernio imaginario entre

anaqueles, pedestales de durlock, confianza, paredes con algún clavito y comunicaciones con la tecnología que se tenga a mano.

¿Pero qué pasaba y pasa en todos esos espacios y proyectos que nombro en la lista? Hay movimiento social y hay derivas artísticas transformando de a poco lo que se entiende por “poética”, pero dejando que descansa, que se sostenga. Hay una capacidad muy original de poner lo nuevo y lo viejo juntos para discutir el supuesto progreso en el arte. Hay una tradición ejercitada como vanguardia y una actitud de vanguardia barnizada con la cautela de una tradición. Queda establecido, casi como un mandato del buen vivir, como un dogma contra la neura y el fastidio, que no hace falta estar en contra permanentemente. Tenemos que aprender a elegir lxs enemigxs. Pero más que nada aprender a que se pueden reunir como estampitas o frases pegadizas un montón de formas que justifican un momento histórico con su parentesco deforme. Es como si estos últimos veinte años demostraran que la crítica ahora es dejarse entusiasmar por lo que quedó en el aire de los momentos sociales anteriores y retomarlos con las formas contemporáneas, para que la conversación en el arte no sea un mero pleito de imposiciones de estilos, sino la estructura ecuménica radicalizada de la amistad, la política a escala no burocrática y el énfasis en los lugares afines como espacios donde pasar las horas que nos quedan libres después del trabajo.

Obras mencionadas

Aira, César. *La Prueba*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1992.

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1998.

Borges, Jorge Luis. “El Fausto criollo”, en *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926.

Pavón, Cecilia. “Trenza”, en *Un hotel con mi nombre*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.

Bibliografía citada

Aira, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, en *El País*, Madrid, 6 de febrero de 2002. En línea: https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html

Correas, Carlos. “Algo sobre mi caso”, en *La caja* n° 1, Buenos Aires, septiembre-octubre, 1992.

Gumier Maier, Jorge. "Los chiches de Gumier", entrevista de María Moreno, en *Irupé*, Norma Mía, Buenos Aires, 2022.

Laguna, Fernanda. "Fernanda Laguna. Central desde los márgenes", entrevista de Inés Katzenstein, en *Otra Parte* n° 28, Buenos Aires, otoño-invierno, 2013.

Pavón, Cecilia. "Siento que ser artista es defender la propia monstruosidad", entrevista de Claudia Lorenzón, en *Télam Digital*, Buenos Aires, 8 de octubre de 2021. En línea: <https://www.telam.com.ar/notas/202110/571149-cecilia-pavon.html>

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

Belleza y Felicidad y la llegada del siglo XXI

Julieta Novelli >>

En 1995, mientras en Argentina se habilitan las primeras conexiones comerciales a internet, Fernanda Laguna escribe y autoedita su primer libro, titulado *Poesías*. La edición consistió en una decena de ejemplares fotocopiados y abrochados que repartió a conocidos entre los que se contaban algunos escritores. Laguna fue tempranamente leída y divulgada: en un trabajo firmado tan solo dos años después de *Poesías*, los poetas y críticos Daniel García Helder y Martín Prieto incluyeron su figura dentro de la aún hoy revisitada poesía de los noventa. El recorrido que trazan las autoediciones de aquella joven de veintitrés años, quien hasta ese momento se presentaba como artista visual, señala varias claves de la época: la enorme vitalidad y las diferentes formas de sociabilidad que la definieron, la participación de los poetas jóvenes en las lecturas críticas —un cruce que puede hallarse en *Diario de Poesía*, *Vox virtual* y la revista *18 whiskys*, por ejemplo—, la atención a lo nuevo, el surgimiento de distintos espacios de promoción y de formación. Para dar una idea del dinamismo del campo, bastaría con mencionar la proliferación de proyectos culturales ligados a la poesía, como los premios impulsados por el *Diario* y el sello VOX y los talleres de Leónidas Lamborghini, de Diana Bellessi y de Arturo Carrera y Daniel García Helder, entre otros. El veloz movimiento de *Poesías*, iniciado entre conocidos —es justamente en un taller coordinado por Carrera donde, según declara Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman conocerán el poemario— hasta alcanzar la atención del *Diario de Poesía*, una de las revistas especializadas con mayor centralidad en ese entonces, no es sino una manifestación a escala de los modos singulares de circulación de la

poesía en esos años, signados por un espíritu de instantaneidad y amateurismo (cualquiera puede escribir y editar) que, lejos de resistirse a los cambios propiciados por la aparición de la web 2.0, los prefigura y se suman a su estela (también cualquiera puede diseñar y sostener un blog en el que se publican y leen textos de forma inmediata). La libertad y la aparente falta de control que significó la irrupción de internet, junto con su potencial democratizador y su organización en red, tuvieron su correlato en varios proyectos que marcaron el pasaje del siglo XX al XXI.¹ Si bien las iniciativas fueron numerosas, la circulación comercial de internet junto con las plaquetas de Laguna convergen, mediante la irrupción siempre feliz del azar, en uno de los proyectos insoslayables para pensar el fin de siglo y, sobre todo, las primeras dos décadas del 2000: Belleza y Felicidad.

Apenas tres años después de que la primera autoedición de Laguna promoviera el encuentro con sus amigas poetas —Pavón y Bejerman—, nace el sello editorial Belleza y Felicidad (de aquí en más: ByF) y, un año más tarde, el espacio de arte y proyecto artístico homónimo. Las fundadoras fueron Laguna junto con la poeta y traductora Cecilia Pavón —que se desvinculó en 2002—, a quienes se sumaría, aunque no como fundadora pero sí como partícipe fundamental, la poeta Gabriela Bejerman —de hecho, la revista que impulsó junto a Gary Pimiento, *nunca nunca quisiera irme a casa* (1997-2001), puede ubicarse como un antecedente directo del proyecto—. Tanto la editorial como el espacio y, especialmente, su concepción sobre la literatura y el arte se definieron, desde sus comienzos, por la apuesta por la amistad, el encuentro y el hacer con otros, como señala el título de este ensayo parafraseando una entrada del blog, publicada en *Once Sur*, de Pavón: “Me refiero al amor y a la amistad. En su lado constructivo y destructivo, porque los dos lados existen. Me refiero a las fiestas, las muestras, el sexo, las traducciones y los poemas”. ByF constituyó no únicamente un espacio, sino una sensibilidad perentoria durante aquel período, en el que diversas editoriales independientes, en medio de la crisis socioeconómica causada por el modelo neoliberal, cuestionaron mediante una dialéctica colaborativa y relacional las formas de producción, circulación y consumo literarias. Al igual que la lógica de los sitios web, los emprendimientos editoriales similares a los de ByF se rigieron por redes de intercambio y cooperación, al tiempo que aspiraron, apunta Hernán Vanoli, a funcionar como organizadores de comunidades de lectura.

El sello editorial de ByF, cuyo catálogo está conformado por una centena de títulos, funciona desde 1998 hasta la actualidad, aunque desde el 2002 de forma más intermitente, a cargo solamente de Laguna. Las publicaciones en formato plaqueta consisten en fotocopias plegadas a la mitad y sujetadas por un gancho de abrochadora, con textos en su mayoría breves, acompañados en algunos casos de dibujos, y son producto de una edición que es más o menos paralela a la escritura, porque la prioridad del proyecto es la circulación rápida. Explica Laguna: “La editorial funcionaba así: escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde (...), [los textos] tienen algo de inmediatez, tipo Facebook, tipo posteo, que son para ser entendidos por alguien en el momento”. La urgencia de escribir para publicar figuró un modo de concebir la poesía que se extendió más allá del sello editorial, como puede observarse en los libros recientes de Laguna en los que apuesta por mantener al poema en estado de borrador: no hay tiempo —ni intención— de corregir, se prefiere seguir produciendo. Un gesto que actualiza la fórmula lamborghiniiana —“primero publicar, después escribir”— y la despliega en un modo de hacer las cosas cuyos ecos en la actualidad se vuelven evidentes en la producción de los poetas jóvenes que publican, sin premeditación aparente, casi en simultáneo al momento en que comienzan a escribir. Por dar un ejemplo, Caterina Scicchitano, poeta nacida en Mar del Plata en 1992, editó su primer poemario a los veintidós años en el sello editorial Gigante de la ciudad de Paraná, y su escritura parece perseguir un camino editorial común no solo a Laguna y a Pavón, sino también a varios de los artistas de ByF, dado que su segundo libro fue editado por Eloísa Cartonera y el más reciente, *Ni Europa ni Nueva York*, por Mansalva. Este último título, a su vez, envía a aquella obra del 2001 de Laguna en la que en el interior de un corazón suspendido de una rama se lee: “no necesito nada del primer mundo” (obra que irónicamente formó parte de una muestra reciente en el Drawing Center de Nueva York). Pero más allá de los avatares editoriales y de las resonancias del ideograma “primer mundo”, el ejemplo es elocuente en tanto Scicchitano también es ilustradora y traductora, un cruce que funciona como una marca del modo en que asumieron y asumen lo artístico varios de los jóvenes de los noventa y los dos mil, hasta hoy. La muestra “Infieles. De escritores que pintan o pintores que escriben”, exhibida entre junio y noviembre de 2022 en el Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires, manifiesta, en efecto, la actualidad del interés en estos cruces, en tanto los artistas presentados —varios

contertulios de ByF, como César Aira, Sergio Bizzio, Washington Cucurto, Francisco Garamona, Roberto Jacoby, Laguna y Dani Umpi— no adscriben a una única disciplina.

Ahora bien, sería conveniente distinguir las tensiones que se desprenden del modo de edición de ByF. La reproducción seriada de las fotocopias y la promoción de la filosofía DIY proveniente del punk —“Do it yourself”, como se titula un relato de Pavón publicado en 2015—, el solapamiento entre escritura y edición, junto con la falta de corrección y la técnica del *cut and paste*, al tiempo que abogan por una literatura en la que *los sueños no tienen copyright* (otra vez Pavón) remedando la lógica de los fanzines, adscriben a su vez a una ética de la creación extendida más allá del proyecto, que complejiza, o mejor aún, sofisticada la supuesta precariedad: “escribo muy rápido y sin corregir”, dice Pavón en un texto escrito en el 2012 y editado ya no por ByF sino por Mansalva. Si bien estos modos de editar no son exclusivos de ByF, importa resaltar el riesgo que el proyecto asumió al desafiar valores establecidos asociados a las ideas de calidad, de poesía y de artista. Como si en la apuesta por lo nuevo las impulsoras de ByF se hubieran aventurado no únicamente a promover prácticas colectivas y la posibilidad de lo incierto producto de un hacer improvisado, sino también a no ser tomadas en serio, efectos que pueden encontrarse en algunas lecturas críticas. En una entrevista reciente concedida a Eduarda Rocha, Pavón dice: “en *Belleza y Felicidad* la idea era crear un público en el que la poesía viviera de otra manera, entendiera la vida de otra manera. En el sentido de que todos pudieran participar en la escena. [...] poder crear otra idea de autor y otra idea de lector también. Que ahora haya tantos fanzines, tantos movimientos, tiene que ver con eso”. Es por lo tanto en el atrevimiento, en la falta de premeditación y en la inmediatez donde residió la posibilidad del encuentro con lo desconocido y la novedad, que a la vez persiguió la creación de una sensibilidad —“crear un público”, proponer nuevas ideas de lector y de autor—. Aunque esa sensibilidad, insiste Pavón, no se desplegó únicamente en el catálogo de la editorial, sino también en la escena dispuesta por el espacio de arte y encuentro en el que se convirtió ByF entre 1999 y 2007.

Ubicado en el barrio de Almagro, Buenos Aires, el local presentaba muestras artísticas, lecturas de poesía, performances, desfiles, recitales, etc. Además, allí se vendían obras de arte y materiales para artistas plásticos junto con objetos comprados en el barrio de Once. Inspirado, por un lado,

en la literatura de cordel y, por otro, en las tiendas de regalos que Laguna y Pavón habían conocido en Salvador de Bahía, el espacio propició, tal como dijo Cecilia Palmeiro, “un nuevo modo de ser del arte, un escándalo, un quilombo [...]. Y Fernanda y Cecilia, las fundadoras, son agitadoras, quilomberos culturales”. Esta descripción —“quilombo”, “agite”— revela el carácter disruptivo que significó el proyecto para la poesía y el mundo del arte en general. La proliferación de fanzines de los últimos años, en la que Pavón identifica resonancias de ByF, da cuenta de cómo aquellas prácticas —por supuesto, junto con las de otros y otras poetas y espacios— anticiparon y potenciaron proyectos posteriores; derivaciones que parecen obedecer a modos de hacer y de pensar la poesía desplegados más allá de la edición en sí misma. ¿Acaso no es posible encontrar la actualización de estos gestos en propuestas performáticas como las de Luciana Caamaño (poeta, editora de *Sacate el saquito* y *performer marplatense*) en las que la música y el cuerpo abren nuevas dimensiones, si se quiere festivas, del poema? ¿Y cómo se relaciona con ByF la cantidad de voces *femenizadas*, para usar una expresión de Nelly Richard, que se escuchan en las lecturas y los festivales de poesía?

Ya desde la consigna que urdió su nombre, el proyecto fue acusado de frívolo. Esto generó diversas polémicas que no siempre consiguieron leer la potencia que significaba asumir, por momentos, la pose naif: “[fue] para inventar otro circuito con cosas que, para mí, son herramientas creativas —explica Pavón—, como el confesionario, el pop, lo fácil, lo tonto”. Así entendida, se podría afirmar que la ingenuidad era para algunas de las poéticas asociadas a ByF (las de Laguna, Pavón, Bejerman y Marina Mariasch) un modo inteligente de posicionarse ante el arte, la tradición y los valores establecidos con el fin de hacerlos temblar. De todas formas, cada poética desplegó de manera singular el recurso y, más allá de su aire en común, no es posible identificar continuidades fuertes entre ellas sin forzar la lectura, porque lo que se articuló en y desde el proyecto fue la persistencia de la heterogeneidad, capaz de suscitar tensiones, no solo entre ingenuidad y atrevimiento, sino también entre inmediatez e ironía, estereotipo y obcecación, estupidez y hermetismo, fragilidad y fuerza.

ByF, entonces, fue un espacio que apostó por acercar artistas, lectores, saberes, poéticas, géneros, textos y proyectos. Porque si es evidente que su catálogo, antes que a lo homogéneo, tiende a lo diverso, a la descentralización de la curaduría editorial de la cual se desprende un efecto

de catálogo abierto (todos pueden publicar), al mismo tiempo la nómina que fue construyendo expone su reivindicación, presente ya en el recorrido de *Poesías*, de la amistad como valor. La lógica de la amistad atraviesa el catálogo: de un total estimativo de una centena de títulos, veintitrés son de Laguna, más siete firmados como Dalia Rosetti, pseudónimo con el que, excepto por algunas excepciones, la autora firma sus textos narrativos; ocho de Pavón; seis de Bejerman junto con tres firmados con su pseudónimo Lirio Violetski, y el resto pertenecen a escritores que también se incluyen dentro de la red conversacional de la época: Washington Cucurto, Daniel Durand, Marina Mariasch, César Aira, I Acevedo, Sergio Bizzio, Tamara Domenech, Virginia Negri, Damián Ríos, Roberto Jacoby, Ezequiel Alemian, Fabian Casas, Ioshua, Esteban García, Pablo Pérez, Francisco Garamona, entre otros nombres cuya presencia en el campo de la literatura y el arte actual revela el carácter ubérrimo del catálogo. Asimismo, estas relaciones afectivas devienen ocasión de escritura, como puede observarse en aquella zona de los poemas en donde abundan las conversaciones entre los artistas, los nombres de amigos, de tertulios, que forman parte de ByF y de otros proyectos en red tales como Eloísa Cartonera y ByF Fiorito. Una de las plaquetas de Laguna se titula *César Aira y Cecilia Pavón*; en otro texto de Pavón se lee a modo de dedicatoria “*A Fernanda Laguna*”. Aquí se juega un modo de posicionarse dentro de la historia literaria: el diálogo es con los contemporáneos, más precisamente, con los amigos, un gesto enfatizado en la colección titulada “*Clásicas contemporáneas*”, del mismo catálogo. En esta línea, la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* escrita por Pavón y Laguna, con algunas intervenciones del poeta alemán Timo Berger, pone en escena la indeterminación de la autoría en pos de una voz colectiva mediada por la amistad, actitud que se repetirá en la plaqueta *No me importa el amor me importa la plata* de Pavón y Berger. El juego del anonimato en poemas sin firma, el efecto de conversación instantánea con amigos, la multiplicación de nombres tachados como si el texto hubiese pasado de lo íntimo a lo público son expresiones afines a la web 2.0. De hecho, las mismas Laguna y Pavón definen los textos que conforman la revista en términos de “*poesía de Hotmail o Hotmail poetry*”. Los artistas nucleados en ByF, de esta manera, se leen, reescriben, difunden y legitiman entre ellos, pero ya no desde la melancolía modernista, sino desde la celebración, en vínculo con el estado de fiesta que identificó sobre todo a las poéticas de Bejerman, Laguna y

Pavón, ya sea por el carácter efímero y celebratorio de sus performances o, en las renovadas polémicas entre arte político y arte conformista que se dieron en los 2000, por la asociación de sus poéticas con la llamada fiesta menemista.

La cercanía de ByF con diferentes espacios de la época se torna ostensible al atender a otro de los proyectos claves de la poesía de las últimas décadas como fue el ciclo de lecturas *Zapatos rojos*. Las coincidencias entre los proyectos no se agotan en la fecha de inicio de ambos, 1999, sino que continúan en la concepción de la poesía como motivo de reunión y sociabilidad, y en el nombre *Zapatos rojos* que, inspirado en un cuento infantil, replica la idea de lo bello unido al atrevimiento, tal como señala Rom Freschi, una de las organizadoras del ciclo (junto con Karina Macció y Ximena Espeche). Es este movimiento, atreverse, el que permite tejer continuidades entre poéticas si se observan, por ejemplo, los libros inaugurales de dos de estas poetisas-editoras: *redondel*, de Freschi, publicado en 1998, y *Poesías*, de Laguna, ambos escritos en 1995, el año que postulo como mítico, inaugural, de una zona de las escrituras literarias de las últimas dos décadas. En 1995, Freschi y Laguna escriben textos y dicen desconocer lo que es la poesía para, en un momento posterior, a partir de la mirada de amigos (¡siempre la amistad!), reconocerlos como poéticos. Entre los nombres de los primeros lectores de *redondel*, según indica Daiana Henderson, están Bejerman y Pavón, al igual que había sucedido con *Poesías*. Convendría reparar en que, a diferencia de la plaqueta de Laguna, Freschi no se autoedita, pero sí recurre, sugerencia de Delfina Muschietti mediante, a la editorial Siesta, cuyas apuestas por lo nuevo coinciden con las políticas editoriales de ByF, hecho que se ve reflejado en los nombres comunes de los catálogos —sin ir más lejos, una de sus fundadoras, Mariasch, también publicará en ByF (tal como lo harán Alemian, Bejerman, Berger, Cucurto, Pavón y Ríos)—. La libertad, el efecto de espontaneidad, el imaginario infantil, el corrimiento de la norma, son algunos de los rasgos que se tensan en los textos para dar lugar a escritos obcecados, que se escurren de las etiquetas y que, en su inusitada extrañeza, encuentran una renovada actualidad, como es plausible advertir en la reedición en 2022 de *redondel* a cargo del sello Neutrinos y en la reedición de la plaqueta de Laguna dentro del libro *La princesa de mis sueños*, que reúne una parte de su poesía, publicado por Ivan Rosado en el 2018.

1995, entonces, como el año mítico de una zona de la literatura argentina; el año en que internet y sus lógicas arribaban poco a poco a nuestras computadoras, al interior de nuestras casas, mientras que paradójicamente las redes de estas artistas se expandían por la ciudad de Buenos Aires, primero, y poco a poco también a otros lugares del país, abriendo espacios y encuentros cara a cara. El año en que dos poetas jóvenes escribían algo que no sabían bien qué era, que quedaba a la espera de los amigos para devenir poesía. Ahí irrumpieron la belleza y la felicidad como facilitadoras del encuentro, porque si hay un valor que no se dejó en suspenso en ByF fue el de la amistad. Amigas que se leían y contagiaban el deseo de escritura, que crearon espacios de reunión y siguen desplegando redes hasta nuestros días. Años después, las más interesantes prácticas editoriales, poéticas y artísticas, en general atravesadas por un espíritu colectivo, parecen contestar, parafraseando unos versos de Laguna: Queridas, somos las amigas del futuro. Estamos felices de llegar.

Obras mencionadas

- Freschi, Rom. *Redondel* [1998], Neutrinos, Rosario, 2022.
- Laguna, Fernanda. *Poesías*, Autoedición, Buenos Aires, 1995.
- . *César Aira y Cecilia Pavón*, Belleza y Felicidad, Buenos Aires, 1999.
- . *no necesito nada del primer mundo*. Periódico, monedas y acrílico sobre cartón suspendido de una rama, 2001. Colección de Gabriel Vázquez, Buenos Aires.
- . *La princesa de mis sueños*, Ivan Rosado, Rosario, 2018.
- Laguna, Fernanda y Pavón, Cecilia. *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*, Belleza y Felicidad, 2002.
- Pavón, Cecilia. *Once Sur* [2018], Mansalva, Buenos Aires, 2022.
- . *Los sueños no tienen copyright* [2010], Blatt y Ríos, Buenos Aires, 2021.
- . *Pequeño recuento sobre mis faltas* [2015], Overol, Santiago de Chile, 2021.
- Scicchitano, Caterina. *Ni Europa Ni Nueva York*, Mansalva, Buenos Aires, 2021.

Bibliografía citada

- García Helder, Daniel y Prieto, Martín. "Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual" [1997], en *Punto de vista* nº 60, Buenos Aires, 1998.

Henderson, Daiana. "breve historia circular", en Rom Freschi, *redondel*, Neutrinos, Rosario, 2022.

Laguna, Fernanda. "Contra el mito de la inspiración", entrevista de Martín Baigorria y Joaquín Díaz, en *El flasherito*, Buenos Aires, 2019. En línea:
<http://flasherito.com.ar/contra-la-inspiracion/>

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Título, Buenos Aires, 2011.

Pavón, Cecilia. "A poesia vem de uma vontade de nos modificarmos", entrevista de Eduarda Rocha, en *Revista Capivara*, Brasil, enero de 2021. En línea:
<https://www.revistacapivara.com/poesia-vontade>

Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?", en revista *Debate feminista* año 5, v. 9, Ciudad de México, marzo de 1994.

Vanoli, Hernán. "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina", en *Apuntes de Investigación del CECYP* n° 15, Buenos Aires, 2009.

¹ Entre los muchos proyectos que se promovieron, distingo, debido a su carácter inaugural, a *poesía.com*, el primer sitio especializado en poesía en español, cuya primera actualización tuvo lugar en agosto de 1996. Se trata de un proyecto clave para la divulgación de poesía latinoamericana, fundado por Martín Gambarotta y Emiliano Pérez Peña, al que luego se incorporaron Daniel García Helder y Alejandro Rubio.

"Mi casa es una parte del universo"

Lo regional como apuesta estética narrativa

Laura Aguirre >>

Los que la vieron dicen que la tierra / es una esfera en el espacio, un planeta / más bien pequeño / del tamaño del dedo pulgar de los astronautas. / Yo no lo dudo porque he visto fotografías / y porque ahora estoy a casi medio planeta de mi casa. / Lo mejor de todo esto es que en ese pulgar / también mi casa es una parte del universo.

Alfredo Veiravé

“Mi casa es una parte del universo”: desde algún punto remoto del mapa, el sujeto poético sabe que en la indagación del espacio propio, el de la casa, puede revelarse una verdad. La fascinación por el mundo circundante e inmediato —parece sugerir el poema— puede crear un lugar, una región, desde la cual percibir lo real. El gesto crítico que realiza Alfredo Veiravé se repite a lo largo de la historia de la literatura argentina. Hay numerosxs narradorxs y poetxs que gestaron sus obras a partir de la exploración y reinención de un espacio cultural y geográfico cercano: Horacio Quiroga, Juan José Saer, Juan L. Ortiz, Héctor Tizón, Emma Barrandeguy, Daniel Moyano, entre otrxs. En la literatura argentina contemporánea esta recurrencia persiste y se profundiza en autorxs cuyos proyectos narrativos están estrechamente imbricados con distintas regiones del país: las obras de Selva Almada, Federico Falco, Marina Closs, Mariano Quirós y Francisco Bitar constituyen una muestra valiosa de esto. Más allá de que la mayoría de ellxs en la actualidad vive en Buenos Aires, en sus textos la región, lejos de mostrarse como un mero dato referencial o un escenario para las

historias, moviliza la narración y ocupa un lugar central en su entramado textual.

En la literatura argentina actual las referencias a ciertas regiones no centrales del país son cada vez más frecuentes. Pero el fenómeno va más allá de lo referencial, puesto que muchas obras instalan, a través de un tratamiento singular del espacio, una idea de localidad poco convencional y poderosa. Estos dos aspectos —la alusión a ciertas regiones y el tratamiento singular del espacio— permiten complejizar las etiquetas de *regionalismo* o *costumbrismo*, términos que más bien fueron utilizados para agrupar obras que establecen una relación directa entre el lenguaje y una realidad geográfica y cultural supuestamente dada.

En la narrativa del presente hay un creciente interés por los personajes cotidianos y la vida en las provincias que, lejos de manifestarse a través de representaciones pretendidamente transparentes de una realidad provinciana, aparece en las obras como problema, como una tensión nunca resuelta entre el espacio y los sujetos que lo habitan. Las regiones son nombradas en los textos de diversos modos: a veces se trata de un punto impreciso de las provincias de Entre Ríos, Chaco, Misiones o Santa Fe; otras, aparecen nombres de ciudades o pueblos específicos como Resistencia, Zapiola, Santa Fe. Más allá de la variación, el gesto crítico que atraviesa a las obras es el mismo, en tanto se emplean las referencias no con el propósito de testimoniar, representar o defender una región, sino como punto de partida para la invención de una mirada sobre el mundo. A partir de estas consideraciones y de la lectura de *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada, *Los llanos* (2020) de Federico Falco, *Tres truenos* (2019) de Marina Closs, *La luz mala dentro de mí* (2016) de Mariano Quirós y *Teoría y práctica* (2018) de Francisco Bitar, me pregunto: ¿de qué modo se complejiza en las obras la idea de región? ¿Qué percepción del mundo y del presente elaboran y comparten estas nuevas narrativas?

El viento que arrasa es una de las obras más leídas y difundidas de Selva Almada (Villa Elisa, Entre Ríos, 1973). Tanto en este como en otros títulos de la autora —*Ladrilleros* (2013), *Chicas muertas* (2014), *No es un río* (2020)—, hay una preferencia por los ambientes rurales y las formas de vida que se desarrollan en dichos espacios. En el caso de *El viento que arrasa*, el relato se sitúa en algún lugar del interior de Chaco y es protagonizado por un pastor evangelista, su hija adolescente, el dueño de un taller mecánico y su hijo también adolescente. Hay ciertos datos que la obra

toma de un contexto referencial concreto: el fenómeno del evangelismo en el interior, el paisaje semi urbano derruido, el clima agobiante, la pobreza y el desamparo en zonas marginales; estos elementos, sumados a la compleja subjetividad de los personajes, construyen una atmósfera enrarecida en la que lo terrible es inminente.

La historia comienza así: un reverendo y su hija, Leni, viajan por la ruta desde Entre Ríos hasta Chaco. En algún punto del mapa el auto se descompone y quedan varados en medio de la nada. Al rato aparece un hombre que los acerca al único taller mecánico de la zona y que al retirarse dice: “Bueno, pues, bienvenidos al infierno”. El taller está instalado en la ruta desierta y a su lado hay una casita precaria en donde viven el Gringo Brauer, un hombre solitario y endurecido por la vida rústica, y su hijo Tapioca. Los cuatro personajes se encuentran en medio de un entorno inhóspito y desolado, con un sol constante e impiadoso: “el viento no aliviaba; soplaba caliente como el aliento del diablo”. Un lugar donde todo parece consumido, tragado por la tierra. El tratamiento del paisaje crea una atmósfera cargada, casi fantasmal, que marca el compás del relato.

El carácter singular del paisaje no pasa inadvertido por los personajes. Mientras que para el Reverendo Pearson ciertas geografías —y no otras— constituyen escenarios oportunos para la evangelización (“prefiere el polvo de los caminos abandonados por vialidad nacional, la gente abandonada por los gobiernos, los alcohólicos recuperados que se han convertido, gracias a la palabra de Cristo, en pastores de pequeñas comunidades”), para Brauer el paisaje no es otra cosa que el monte vivido, experimentado, la fuente de sabiduría a través de la cual se conoce lo necesario sobre el mundo. Al contrario del Reverendo, a Bauer la religión le parece “cosa de débiles”, una excusa para no hacerse cargo de las responsabilidades. El choque ideológico que provoca el encuentro entre los dos hombres desemboca en la pelea final por Tapioca, a quien Pearson convierte y persuade de sumarse al plan de llevar la palabra divina a los sitios más necesitados y apartados de Dios.

La narración se ordena a partir de momentos singulares que definen la vida de los personajes, y en cada uno de esos momentos el paisaje cobra una dimensión significativa: el taller mecánico y la vivienda precaria en medio de la ruta desierta; el parque abandonado en la ciudad natal de Pearson; el monte, el sol y la tierra seca; el auto en el que viajan Leni y Pearson; la carcasa de los autos abandonados en los que Leni y Tapioca se

refugian; el viento, la lluvia torrencial y el barro el día de la pelea final entre los dos hombres. El conjunto de estos espacios compone un entorno que se conecta con la subjetividad de los personajes; un mundo diegético cambiante y activo que afecta, acompaña e impulsa las acciones.

El paisaje, entonces, no es un aspecto secundario y pasivo retóricamente construido para hacer de escenario a las acciones de unos personajes, y tampoco es un ambiente en tensión con ciertos “tipos” humanos —como ocurre, por ejemplo, en *Los desterrados* de Horacio Quiroga—. Se trata, más bien, de una atmósfera singular que los personajes necesitan, eligen e intervienen para crear un propio modo de vida. De este modo, a la vez que el paisaje es, como dice Brauer, la “gran entidad bullente de vida” que hace que las cosas ocurran, los personajes actúan sobre él y lo transforman subjetivamente.

¿Cómo leer, entonces, la relación entre el singular tratamiento del espacio y las referencias a una región? Las menciones al Chaco se vinculan con un lugar fuertemente connotado de sentido, con un imaginario construido en torno a los espacios retirados del centro económico y político del país. Así, el universo ficcional de Almada configura una imagen del presente que conecta con los espacios y formas de vida periféricos en relación con el orden nacional hegemónico. En este sentido, no se puede afirmar que *El viento que arrasa* represente la realidad de una región, pero sí que la obra compone, a partir de la recreación de un paisaje hostil, una región o zona desde la cual se percibe e imagina el mundo contemporáneo.

Este gesto crítico, el de explorar la singularidad de las zonas rurales, se encuentra también en la obra de Federico Falco (General Cabrera, Córdoba, 1977). *Los llanos* es su segunda novela —la primera fue *Cielos de Córdoba*, publicada en 2011— y cuenta, en clave autobiográfica, la vida de un escritor que tras una ruptura amorosa abandona la ciudad para vivir de la huerta que cultiva en las afueras de una localidad rural. La historia se sitúa mayormente en la nueva casa que alquila en Zapiola, un pueblo “inverosímil” de la provincia de Buenos Aires, apartado y “olvidado allí, al sol, cerca de nada, en medio de la tierra”. El ritmo narrativo es particularmente lento, pero mientras parece que no ocurre nada, subterráneamente sucede lo peor: la pérdida total de sentido de alguien con el corazón roto frente al gran espacio vacío (¿del campo?, ¿del duelo?).

La forma en la que está estructurado el relato es la del diario personal. Se realiza un registro mensual de lo que ocurre en el campo y en el mundo

interior del protagonista, quien observa e indaga, describe y reflexiona sobre su experiencia. Los capítulos llevan el nombre de cada mes, desde “Enero” a “Septiembre” y, durante ese período, el personaje narra los cambios del paisaje, las peripecias del clima, las variaciones de la rutina acorde a las estaciones, el progreso y el fracaso de la huerta, algunos detalles sobre el calendario de cultivo y el calendario lunar y, entre esos fragmentos que describen lo inmediato, aparecen *flashbacks* que remiten a un pasado que se rememora con nostalgia: recuerdos de su expareja, de su infancia y de su familia. Tomar registro diario del paisaje es un modo de atravesar el duelo: “Yo ahora solo quiero mirar el horizonte, la llanura, fijar los ojos en la distancia, que me inunde el campo, que me llene el cielo, para no pensar, para que lo que sucede en mí deje de existir todo el tiempo”.

La ruptura amorosa involucra la pérdida de un espacio propio, el de la casa. No hay casa y no hay historias que contar y, entonces, el narrador se pregunta: “¿Cómo escribir entre los escombros, entre el barro y los charcos, juntando, acá y allá, los restos mojados de lo que había sido un día a día, de lo que había sido una casa? ¿Cómo escribir una historia entre los escombros de una historia?”. Entre las ruinas, lo que sí tiene el sujeto son preguntas, la imposibilidad de comprender y el vacío; y estos insumos, lejos de determinar una perspectiva decadente, constituyen el punto de partida para inventar una mirada del mundo desde el llano: “La llanura, la pampa, también es el vacío de altura. Ningún punto desde donde mirar alto. Ningún punto desde donde mirar desde arriba. La vida en el llano, sin posibilidad de salir, sin alturas a las que subir para encontrar lo sagrado”. En la experiencia del duelo, el sujeto finalmente escribe y encuentra en el campo, en su crueldad y su llanura, otra forma de vida posible y un nuevo modo de percibir las cosas a su alrededor. Una mirada llana de un mundo llano, sin dios, sin verdades sagradas.

La narrativa actual construye, entonces, una nueva mirada del mundo y para conseguirlo explora y transforma subjetivamente el espacio del campo, un gesto que encuentro también en la obra de Marina Closs (Aristóbulo del Valle, Misiones, 1990), autora de títulos como *Tascá Skromeda, el peor más pobre* (2019) y *Monchi Mesa* (2021). Su libro *Tres truenos* contiene tres monólogos: “Cuñataí o de la virginidad”, “Demut o de la paciencia” y “Adriana o del amor verdadero”. Con voces extrañas y definidas, apegadas a la oralidad y al uso de una lengua que ofrece resistencia a ser dominada, tres mujeres cuentan sus historias. “Tengo el nombre Vera Pepa y nací

mirando el monte”, así comienza la historia de una mujer *mbyá guaraní* que queda embarazada de gemelos luego de ser violada. Crece sobre ella el estigma de un supuesto adulterio y por eso se traslada de la aldea al pueblo y pasa sus días mendigando. Sobrevive a la violencia machista, primero entre los aldeanos en el monte y más tarde en el pueblo. Sin embargo, no predomina ni la denuncia ni el drama, sino una mirada tranquila que se enlaza al paisaje: “Tenía el monte como un ojo fijo, puesto enfrente de mi mirada”; “Se ve que mi ojo mira el monte y se acuerda de algo”. El paisaje se subjetiviza en la mirada de la protagonista y se transforma en un lugar de intimidad y de memoria.

En el segundo monólogo, Demut relata su vida: “Hola, yo me siento y le hablo. Hola, me siento y le hablo. Yo me llamo Demut. No soy de acá, yo nací en otro país. Llegué de otro lugar y ahora me siento y le hablo. Le digo: quédese aquí y escúcheme”. Es la historia de una joven de quince años que mantiene una relación incestuosa con su hermano mayor. Ambos migran de Alemania a Argentina, escapando del frío, el hambre y la condena social. El comportamiento de Demut y su modo de hablar son sumamente extraños, por eso es considerada por todos como una loca. Comunicarse, para Demut, es siempre un desafío: “No es la lengua lo que me cuesta; es hablar y punto. Me da cansancio decir lo que me imagino”. Cuando la lengua es un obstáculo y el mundo se torna cruel, la naturaleza le da sosiego, por eso descansa bajo un árbol de jazmín que le recuerda a su tierra natal: “Los que están en Alemania, están en otra planta. Allá, lejanos. Pero, de pronto, ellos tienen entrada en mi memoria bajo esta planta. Acá me ven, nunca se van. Desde su planta lejana, me miran”.

La historia de *Adriana o del amor verdadero* no está ambientada en el monte como sucede en los otros dos cuentos de *Tres truenos*, pero está contada por una voz tan extraña como las de Demut y Cuñataí. Adriana, una joven que cursa estudios universitarios y trabaja bordando trajes para un teatro, describe lo que observa en el ballet, detalles sobre su vida cotidiana y sus experiencias sexuales. El relato está centrado en lo que hacen y experimentan los cuerpos (el de las bailarinas y el suyo), que se mueven siempre en los límites del deseo y la violencia: “Todas las bailarinas en este teatro me dan lástima. Pienso que caminan como si el cerebro les pesase hasta la punta de los dedos. Me entristece la fuerza mental con la que usan el cuerpo”. Como sucede con las protagonistas de los dos monólogos anteriores, comunicarse también es un problema para Adriana que, cuando

no sabe qué hacer o decir, la ataca una tos repentina: “Toso con la tos nerviosa. Me arde la garganta. Parece que voy a escupir un pedazo seco de papel escrito”. Sin embargo, la distancia entre ella y el mundo se achica cuando es capaz de expresar lo que le gusta en el sexo, cuando escribe en su cuarto o cuando va al teatro.

¿Cómo se presenta el espacio en los tres relatos? ¿Qué imagen del presente componen esas voces extrañas? En una lengua enrarecida, que nunca termina de ser dominada, las mujeres construyen una mirada distinta acerca de los vínculos y de ciertos contextos en los que conviven el deseo y la violencia. El entorno hostil en el que viven las protagonistas contrasta con el espacio de intimidad que cada una se construye: Cuñataí y su encuentro con el monte, Demut y su árbol de jazmín, Adriana y la escritura en su habitación. De este modo, la narrativa de Marina Closs, a partir de la construcción de espacios descentrados, transforma y compone una perspectiva femenina del mundo que perturba a la vez que transmite calma y sosiego.

Hay lugares donde habita el mal y hay historias que solo pueden ocurrir en esos lugares. Tengo esa sensación al leer la obra de Mariano Quirós (Resistencia, Chaco, 1979), autor de *Río Negro* (2011), *Una casa junto al tragadero* (2017) y *Campo del cielo* (2019), entre otros títulos. Me detengo en dos cuentos de *La luz mala dentro de mí*, libro que reúne nueve relatos protagonizados en su mayoría por niños, adultos un tanto añiñados, seres sobrenaturales o criaturas del monte. Las narraciones se construyen alrededor de una mirada infantil e inocente del mundo.

En “Toda la luz mala”, el primer cuento, un joven narra en primera persona la visita que realizó de niño con su madre al campo de sus abuelos. Cada noche, en la sobremesa, los abuelos le cuentan historias tenebrosas del monte: “ya iba siendo tiempo de que [...] conociera el mundo tal como era”. Por este mismo motivo, cuando el abuelo debe ir al monte en busca de un ternero perdido, decide llevarse al nieto con él. En el camino, el niño sufre la incomodidad del campo en el cuerpo, pero sobre todo siente miedo de que alguna de las historias que le contaron se haga realidad. El paisaje, más salvaje e inhóspito a medida que avanzan, da lugar a lo terrible: la luz mala. La experiencia de lo sobrenatural transforma al niño, para quien ahora el mundo deja de ser un lugar feliz para convertirse en “un mundo más terrible”.

“Lobisón de mi alma”, otro de los cuentos de la antología, narra los avatares de una familia de lobisones que huye de la pobreza y se traslada del monte a la ciudad. La perspectiva de la narración es la del niño lobisón, quien se relaciona con el espacio rural y urbano de un modo singular. El maltrato que recibe de parte de los humanos y la falta de herramientas para adaptarse a la nueva vida en la ciudad trastornan su mirada tierna. El monte, que para el niño representaba hambre y pobreza, luego se figura en su memoria como un lugar feliz. La ciudad, en cambio, que significaba una salida posible de la crueldad del monte, tras la mudanza se convierte para el protagonista en el espacio que libera sus instintos más oscuros y le permite redefinir y afirmar su autoimagen: “Soy un lobisón y tengo veneno en el alma”.

El paisaje en la obra de Quirós se transforma en una amenaza. En sus relatos, las referencias al monte chaqueño y a algunas leyendas regionales componen una atmósfera hostil y extraña que contrasta con el punto de vista ingenuo y torpe de sus personajes. Los elementos del imaginario regional construyen, así, un mundo en el que lo sobrenatural es posible.

“¿Qué clase de lugar será este donde el relato debe ser capaz de avanzar, de desplegarse, sin verse obligado a dar cuenta de un número exagerado de accidentes?”. La pregunta, que se integra cómodamente en este ensayo, proviene del libro de cuentos *Teoría y práctica* (2018) de Francisco Bitar (Santa Fe, 1981). El autor de *Tambor de arranque* (2012) y *Acá había un río* (2015), entre otros títulos, forma parte de este conjunto de narradorxs que centran la mirada en sus lugares de pertenencia.

Teoría y práctica reúne, en dos partes, cuatro cuentos: bajo el subtítulo de *Teoría* aparecen los tres primeros: “Para Elisa”, “La fuerza que lanzará la flecha hacia adelante” y “Siempre hay explosiones a lo lejos”; y en el apartado *Práctica* se encuentra el último: “El próximo nivel”. Los relatos cuentan historias cotidianas ubicadas en un presente familiar: las vidas de Elisa y Reno, una pareja con conflictos difíciles de resolver; las vidas de dos amigos de la adolescencia, Gafuri y Zindo, que se separan al crecer y observan, con el paso del tiempo, sus sueños frustrados; la vida de un hombre adulto que vuelve, veinte años después, a la casa donde recuerda haber sido feliz; y, por último, el registro diario de varios personajes unos días previos al fin del mundo en la ciudad de Santa Fe.

En los tres primeros relatos hay una voz que, a la vez que narra, teoriza sobre el arte de narrar. Cada cuento se concentra en un aspecto distinto de la

narración: la historia, el tiempo y el espacio. Desde un lugar neutro, una voz dice que “La historia tiene un solo comienzo pero, al menos, tantos finales como involucrados hay en ella”; “El tiempo no pasa para todo el mundo de la misma manera”; “Lo que nos trae hasta el lugar. El lugar como unidad. La unidad como un conjunto discreto de elementos”. Las frases anuncian un posible programa narrativo, como si la voz que cuenta se dictara a sí misma lo importante, lo que no debe olvidar nunca: sin decisiones y actos singulares, una historia no importa; sin ritmo, sin una cierta aceleración del tiempo, las cosas no ocurren; sin un espacio particular que contenga y propicie los hechos, el relato no existe. La maquinaria de la invención se pone a prueba por última vez en el cuarto relato, en el que desaparece la reflexión teórica y los sucesos simplemente ocurren, uno tras otro, en pocos días, precipitándose hacia el fin de todo.

¿De qué modo se muestra la región en la obra de Bitar? El nombre Santa Fe aparece unas pocas veces en el segundo y en el cuarto relato; y en los demás cuentos se describe un espacio que podría hacer referencia a la misma ciudad o a cualquier localidad provinciana. En cada historia los personajes eligen ese lugar para construir una vida aparentemente tranquila, sin mayores sobresaltos ni ambiciones, incluso cuando las calles se cubran de cráteres y se aproxime una catástrofe.

El nombre de la ciudad impacta sobre todo en una frase puntual del libro, en el cierre del segundo relato, y coincide con un punto de quiebre en la voz narrativa. Cuando finaliza la historia de los amigos Gafuri y Zindo, el narrador, fuera de toda diégesis, pasa de la tercera persona a una primera únicamente para decir: “En ese lugar estamos nosotros. Eso, para mí, fue Santa Fe”. La voz fantasma irrumpe, sin personaje que le dé cuerpo, y se ubica en el mundo cotidiano de Gafuri y Zindo a la vez que invita a lxs lectorxs a acercarse a esa mirada personal de Santa Fe. El pronombre “nosotros” podría considerarse neutro, pero es sobre todo masculino, no solo porque incluye a los personajes varones y a la voz del autor, sino por el vínculo que establece la palabra con el mundo ficcional principalmente masculino. Estos aspectos de la narración problematizan la idea de región como construcción subjetiva y lugar de enunciación literaria.

El proyecto narrativo de Bitar indaga la subjetividad masculina. Las obras son protagonizadas por personajes varones que expresan incomodidad frente a los modelos patriarcales, frustración por el desajuste entre los mandatos sociales y los deseos propios, contrariedad en sus vínculos

amorosos y afectivos. Estos asuntos del presente son planteados por una obra que constantemente teoriza sobre el arte de contar historias. Se actualiza así la pregunta de *cómo narrar* desde afuera del centro o, más precisamente, dónde empieza y termina la zona de lo real desde la cual se cuenta —tal como lo hacen escritorxs como Juan J. Saer en el siglo XX—.

El proyecto narrativo de Bitar, en este sentido, dialoga con el de Almada, Falco, Closs y Quirós, en tanto tienen como punto de partida la exploración de un espacio propio, cotidiano, y construyen desde ahí una mirada renovada del mundo. La originalidad radica en que los distintos modos de complejizar la idea de región hacen visibles ciertos asuntos y problemas de la subjetividad contemporánea (como, por ejemplo, la redefinición de la sexualidad, los vínculos amorosos, los roles de género, la idea de masculinidad). Volver la mirada a la región permite descentralizar los sentidos prefijados sobre la realidad, desandar el sentido común y poner en funcionamiento la fuerza de lo imaginario.

La narrativa actual no da cuenta de una región, sino que toma de ella ciertos aspectos para llevarlos más allá de la representación, para explorar artísticamente los límites de la espacialidad, las tensiones entre la subjetividad y el entorno natural y social, las relaciones entre el lenguaje y el paisaje. Por eso, en las obras, la ciudad o el campo no constituyen meros escenarios, sino espacios que los personajes eligen e intervienen para construir una forma de vida.

Hacer de la casa el universo es un movimiento en el que se revela algo nuevo, una posible verdad. Las ficciones de lo cotidiano, lo mínimo, lo común —las relaciones familiares, un paseo cualquiera por el barrio o el monte, un viaje, un duelo— al situarse en espacios y escenarios provincianos, toman distancia del centro económico, político y cultural del país, la ciudad de Buenos Aires. Lejos de construir un discurso esencialista sobre una supuesta identidad local, los proyectos narrativos de Selva Almada, Federico Falco, Marina Closs, Mariano Quirós y Francisco Bitar toman elementos de los imaginarios regionales para inventar nuevas formas de narrar y hacer visibles otras zonas de lo real.

Cierta parte de la narrativa argentina contemporánea se corre del centro al elegir la región, el espacio propio, como punto de partida para la creación artística. Lxs escritorxs vuelven la mirada hacia sus lugares de pertenencia y complejizan las ideas cristalizadas que circulan sobre lo regional; de este modo, a la vez que se hacen cargo de las tradiciones locales, se sitúan en el

mapa de la literatura argentina. Se actualiza, así, con múltiples variantes, el gesto crítico pronunciado por toda una tradición de escritorxs que hicieron del estar “fuera del centro” el corazón de su escritura.

Obras mencionadas

- Almada, Selva. *El viento que arrasa*, Mardulce, Buenos Aires, 2012.
- . *Ladrilleros*, Mardulce, Buenos Aires, 2013.
- . *Chicas muertas*, Random House, Buenos Aires, 2014.
- . *No es un río*, Random House, Buenos Aires, 2020.
- Bitar, Francisco. *Tambor de arranque*, EMR, Rosario, 2012.
- . *Acá había un río*, Nudista, Córdoba, 2015.
- . *Teoría y práctica*, Tusquets, Buenos Aires, 2018.
- Closs, Marina. *Tascá Skromeda, el peor más pobre*, Neural, Buenos Aires 2019.
- . *Tres truenos*, Bajo la Luna, Buenos Aires, 2019.
- . *Monchi mesa*, Bajo la Luna, Buenos Aires, 2021.
- Falco, Federico. *Cielos de Córdoba*, Nudista, Córdoba, 2011.
- . *Los llanos*, Anagrama, Barcelona, 2020.
- Quirós, Mariano. *Río Negro*, Gárgola, Buenos Aires, 2011.
- . *La luz mala dentro de mí*, Factotum, Buenos Aires, 2016.
- . *Una casa junto al tragadero*, Tusquets, Buenos Aires, 2017.
- . *Campo del cielo*, Tusquets, Buenos Aires, 2019.
- Veiravé, Alfredo. *Puntos luminosos*, El Fogón de los Arrieros, Resistencia, 1970.

Bibliografía citada

- Avaro, Nora. “A la deriva”, en Prieto, Martín (comp.), *Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX*, EMR, Rosario, 2020.
- Gramuglio, María Teresa. “Introducción. Buenos Aires y la literatura regional”, en *Cuentos regionales argentinos: Buenos Aires*, Colihue, Buenos Aires, 1984.
- Kaliman, Ricardo. *La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1994.

Escribir la ausencia

Apuntes sobre lo biográfico en la literatura argentina actual

Leandro Bohnhoff >>

Se suele decir que el conjunto de la tradición filosófica occidental podría presentarse como una serie de comentarios a Platón. Algo análogo sucede con esa institución occidental moderna llamada literatura: parecería no ser más ni menos que una serie de glosas siempre renovadas a los postulados románticos. Según las concepciones de este movimiento de finales del siglo XVIII, el artista ya no estaría abocado a imitar la naturaleza, como se pretendía durante el período clasicista, sino a crearla; si hay reflejo de la realidad, es desde una interioridad singular. El género biográfico y la crítica literaria germinal de la época responden en consonancia con estas ideas; el primero, se interesa más en el cuadro interior de la vida cotidiana, y la segunda se preocupa en buscar en la vida del artista la explicación de su obra. Las biografías pueden versar sobre todo tipo de genios románticos; pero en el caso en particular de que la vida en cuestión sea la de un artista, por lo general no obvian la dinámica del dispositivo vida/obra. En este sentido, los *Retratos literarios* de Charles Augustin Sainte-Beuve, publicados en 1844, constituyen una hibridación paradigmática, en tanto practican un método crítico que siempre hace de la vida el fundamento de la obra.

Desde inicios del siglo XX se producen varios debates teóricos tanto en las ciencias sociales como en la crítica literaria en torno al método biográfico. Podríamos considerar el *Contra Sainte-Beuve* de Marcel Proust como exponente de un momento temprano de estos debates. Escritos entre 1895 y 1900, aunque publicados de manera póstuma recién en 1954, estos ensayos manifiestan un repudio al uso de la vida del autor como argumento para juzgar su obra, en clara afrenta a aquel crítico francés de tendencia romántica. Este repudio adquiere productividad teórica en el ámbito de las

ciencias humanas cuando, en las décadas de 1950 y 1960, el estructuralismo establece el agotamiento de lo biográfico en favor de las nociones de texto, escritura y lectura. El ensayo “La muerte del autor” (1967/8) de Roland Barthes condensa en buena medida el pensamiento de la época sobre este punto en particular.

Como apuntan Judith Podlubne y Julieta Yelin, el propio Barthes no demoró demasiado en postular el “retorno amistoso del autor”. En el “Prefacio” a *Sade, Loyola, Fourier*, un libro de 1971, el crítico francés señala que el autor que vuelve, aquel que “viene de su texto e ingresa a nuestra vida”, no es ni el identificado por las instituciones (literarias, históricas, educativas) ni el héroe de una biografía, ni siquiera una persona civil o moral; no es una unidad sino un cuerpo, es decir, “un mero plural de ‘encantamientos’”. Según Barthes, la lectura, que a fines de los sesenta imponía como condición la muerte del autor para su nacimiento, a comienzos de los setenta desea su regreso con el fin de conquistar una emancipación renovada. Hacia fines de esta década, las formas diversas en que el autor se hace presente en la escritura continuarán seduciendo al ensayista francés al punto de trazar una zona de interés en la noción de “nebulosa biográfica”; esto es, un espacio de umbrales genéricos permeables que reúne esos tipos textuales fértiles para la manifestación de las diversas modulaciones de lo biográfico (diarios, autobiografías, biografías, memorias, correspondencias, entrevistas personalizadas), sin establecer distinciones entre los relatos de vida propia (“escrituras del yo”) o ajenas (“escrituras biográficas”). De esta manera, *lo biográfico* se presenta como aquello que trasciende la mera biografía, y lleva a considerar los modos heterogéneos de escribir una vida atendiendo, al mismo tiempo, a la manera en que la vida se cuele en la escritura.

Advertidas de la curiosidad sostenida por la crítica literaria y cultural latinoamericana hacia las escrituras de vida, son también Podlubne y Yelin las que señalan la emergencia de un “retorno de ‘lo biográfico’ en la literatura rioplatense contemporánea”. A modo de ejemplificación representativa, entre las obras que sustentan este retorno se pueden incluir *Alejandra Pizarnik (1936-1973)* de César Aira (Omega, 2001), *Oswaldo Lamborghini, una biografía* de Ricardo Strafacce (Mansalva, 2008), *Siluetas* de Luis Chitarroni (La Bestia Equilátera, 2010; publicada previamente en 1992), *Sobre Sánchez* de Oswaldo Baigorria o *Tres personas. Bignozzi, Cantón, Vivanco* de Juan Laxagueborde (Ivan Rosado,

2019). Es en este fenómeno que se inscriben las obras que interesan a este escrito. Haciéndome eco de la libertad metodológica que la nebulosa biográfica barthesiana habilita, en este ensayo me propongo indagar en dos escrituras de vida recientes que permiten ver formas y acercamientos diversos al problema de la configuración de una vida.

En primer lugar, propondré algunas notas acerca de *Mastronardi* de Miguel Ángel Petrecca, publicado en 2018 por Neutrinos. La editorial, paceña de nacimiento y rosarina por adopción, se especializa en la publicación de poesía contemporánea; en este sentido, no hace ruido la inclusión de Petrecca entre los otros autores, porque su obra es eminentemente poética. Durante cuatro años, *Mastronardi* permaneció en soledad en la colección de ensayos literarios del sello. Una colección de un solo libro. Condición que cambió con la incorporación de otra obra abocada a la escritura de vida, *Los años Aira* de Alberto Giordano, en diciembre de 2022. Como apunta Juan Laxagueborde, la obra de Petrecca ingresa en la tradición de los títulos que tienen la fuerza del apellido pero que no son una biografía típica: el *Borges* de Bioy Casares, el *Lugones* de Borges (en colaboración con Betina Edelberg), el *Sarmiento* de Lugones, entre otros. Tradición, singularidad y atipicidad son atributos que el libro de Petrecca sobre *Mastronardi* exige con justeza; estas páginas intentan responder en parte a esa exigencia. Si el *Mastronardi* coquetea con la escritura biográfica, *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella tiende al extremo opuesto del espectro, la autobiografía, con un trabajo (en el sentido fuerte del término) doble: inaugurar una voz de autor y, al mismo tiempo, hacer el duelo por la muerte del padre. Algunas reseñas del libro indican que Mauro no fue piadoso con su papá, porque lo presenta como un hombre vencido por el alcohol, habitante de una bohemia hiriente y solo abocado a la escritura. Las notas sobre *Mi libro enterrado* de este ensayo intentan indagar en qué medida esto podría ser una manera de distinguirse, aunque también de afiliarse a un modo habitual y contradictorio de tramitar cualquier herencia familiar.

A pesar de las diferencias, un punto en común une los dos títulos. Ambos podrían incluirse en un subgénero de las escrituras de vida que encuentran en un sujeto ausente su puntapié inicial¹. Petrecca se empeña en buscar si queda algo o alguien que propicie un recuerdo fidedigno de *Mastronardi*. Su amigo A fallece y, con él, la última persona que conoció de verdad, según dice, al poeta entrerriano; no se puede saber con certeza si el

propósito principal es recuperar algo de la vida de Mastronardi o si eso es un pretexto para recuperar por mediación algo de su amigo A. Libertella, en una espiral temporal *post mortem*, repasa uno a uno los momentos en que el padre renueva su proceso de desvanecimiento, al punto de que la recuperación de la herencia paterna —como modo de mitigar una pérdida total— incluso podría poner en riesgo la propia presencia del hijo. Estos núcleos de desapariciones son el motor de negatividad que mueve la escritura de *Mi libro enterrado* y de *Mastronardi*, bajo el rótulo de lo que podríamos llamar *escrituras de ausentados*.

Sobre la conveniencia de tomar la posta

Si tuviésemos que pensar en alguna función de la poesía, podríamos remontarnos a la épica homérica, que se encargaba de narrar las hazañas de los héroes para que sean recordados por el pueblo a través de las generaciones. De esta manera, el bardo hace honor a los héroes cantando sus logros y, en eso, realiza las hazañas poéticas por las que él mismo será recordado. *Recordar* es, entonces, una función importante de la poesía al menos desde la Grecia antigua. Podríamos preguntarnos también por la función de la poesía para el propio poeta. Para el Dante, sería lícito pensar que el poeta se sirve de la poesía como modo de superación personal, una oportunidad en el medio del camino de la vida para encontrar una manera renovada de ser y estar en el mundo que, desde el tamiz barthesiano, implicaría *una nueva forma de poetizar*. Según Miguel Ángel Petrecca, si hay algo de Carlos Mastronardi que se mantiene fiel a esta tradición poética, lo hace solo a través de la vía negativa.

La noticia de la muerte de A, un amigo de Petrecca que había conocido al poeta entrerriano, le dispara una inquietud que se presenta como el puntapié inicial de la escritura de su *Mastronardi*: ¿cuántas personas quedan que lo hayan conocido? Lo que Petrecca va a encontrar una y otra vez es la experiencia de una pérdida irrecuperable, porque todos los testigos que consulta ponen en práctica diversas modalidades de la desmemoria: los empleados del hotel en el que alguna vez vivió Mastronardi olvidan de manera profesional; la vieja poeta, exmujer de uno de sus discípulos, olvida por narcisismo, ya que es incapaz de hablar de otra cosa que no sea de la ingratitud que el mundo le depara; incluso el papá de un amigo del autor, que lo había conocido brevemente en la redacción de un diario, padece de

una enfermedad que lo obliga a olvidar. Borges alguna vez dijo que “el empeño que otros ponen en ser famosos Mastronardi lo puso en pasar desapercibido”. La experiencia que Petrecca relata pareciera confirmar que Mastronardi habría logrado su cometido con creces: “hacerse de verdad invisible, como si se hubiera mantenido en el fleje mismo de la memoria, en donde todo recuerdo es casi una forma de olvido”. Así lo corroboran los remates de estas historias mínimas. La vieja poeta, al final del encuentro con el biógrafo, menciona haber oído a Mastronardi describirse como “una langosta que lee”. El papá del amigo, que lo había visto al biografiado hacer cola para conseguir el vale de la cena en el diario, lo recuerda como “un hombre educado, humilde, gentil, un hombre que no sabía su propio valor”. Y la única persona que había visto el cuarto “monacal” de Mastronardi en el Hotel Astoria mientras él lo habitaba recuerda haberlo escuchado decir en broma, subiendo la escalera del hotel, que “si existía algún tipo de vida después de la muerte, era muy probable que su fantasma, el fantasma de lo que había sido, eligiera habitar en esa escalera”. Un autorretrato caricaturesco, una caracterización circunstancial y una expresión burlona de deseo de sobrevida fantasmática: lo incierto de estos testimonios, por la carencia de fiabilidad de quienes los dicen, cobra vivacidad gracias a la sensación de presencia que sus recuerdos involuntarios dejan.

En 1949, Mastronardi viaja a Concepción del Uruguay para un reencuentro de exalumnos del “histórico Colegio Nacional” y allí conoce a Arnaldo Calveyra, ese amigo A cuya muerte resulta el disparador de la escritura biográfica de Petrecca. La biografía se inicia con un primer capítulo abocado a este acontecimiento, seguramente porque es el que posibilitó que se abrieran los vasos comunicantes entre Mastronardi, Calveyra y el mismo Petrecca. Según lo imaginado en el relato, Mastronardi habría pasado la noche insomne viajando en barco hasta destino. Petrecca aprovecha para contar los eventos de la jornada en la ciudad entrerriana con la plasticidad de un sueño, haciéndose eco del trabajo poético que lee en “Luz de provincia”. Por otro lado, ya desde los años veinte, Mastronardi “vive y escribe de noche”, condición mítica que se proyecta transformada en su residencia en Gualeguay entre 1927 y 1937 (por la enfermedad y muerte del padre) para volverse una forma de habitar el “reverso humoso del mundo”. En 1949 tiene casi cincuenta años, pasaron más de trece de la publicación de su último libro; le quedan por delante casi treinta años de vida en los que publica no más que un puñado de poemas, pero sobre todo

ensayos y memorias: “Como poeta —dice Petrecca— no tiene ya casi nada que dar”. El año 1949 funciona como una suerte de negativo de la mitad del camino de la vida, no solo porque se produce a destiempo —como casi todo en la vida de Mastronardi—, sino porque la renovación de la escritura poética nunca llega. Quizás lo que sucede es que en esta insinuación dantesca Mastronardi deja de ser el poeta para pasarle la posta a Calveyra. En este sentido, Petrecca se detiene en el poema “Mother o la vejez”, inédito en vida de Mastronardi, que vendría a ser algo así como una de las últimas chispas sorprendidas de una llama en proceso inevitable de sofocarse.² También es posible que el propio Petrecca quiera ahora, como forma de recuperar algo de su amigo A, tomar la posta de Calveyra.

La imagen de tapa del libro, obra del artista rosarino Juan Hernández, nos muestra a Mastronardi sentado en un sillón junto a un gato negro; es la reproducción ilustrada en tinta y lápiz de una conocida foto del poeta entrerriano. Y es también la imagen con la que Petrecca da a esta biografía su párrafo inicial, cuya descripción establece los elementos fundamentales de su ética biográfica:

Me vino a la mente una imagen conocida de Mastronardi, esa foto en la que se ve en un sillón un hombre de unos sesenta años, anteojos, cejas gruesas, pelo peinado hacia atrás, mano derecha posada sobre un gato negro. Mirando al animal como si acechara en él una reacción conocida, el hombre parece ignorar totalmente la cámara. El gato, en cambio, con los ojos grandes bien abiertos mira hacia adelante: nos mira a nosotros, que miramos al hombre que no nos mira, al hombre que mira al gato mirarnos. (“El alma como el gato mimosa se agazapa.”) Algo, que no es solamente el gato, parece agazaparse en esa foto.

Un documento fotográfico, un verso (del biografiado) y una mirada interpretativa ponen a funcionar la máquina foucaultiana para recordarnos que en la escritura los límites entre el adentro y el afuera, entre la realidad y la ficción, son necesaria y deseablemente difusos. Y la máquina sirve sobre todo para habilitar la imaginación, arma que Petrecca empuña como un machete para abrirse camino en la selva oscura que resulta la vida de Mastronardi. La decisión editorial de incluir en la tapa una ilustración (y no la foto) resulta de lo más apropiada, porque se hace eco de la ética

compositiva de Petrecca para decirnos de manera indirecta que “esto no es una foto de Mastronardi”, de la misma manera que *Mastronardi* no es una biografía de Mastronardi. Por lo menos no en el sentido tradicional. Esto se ve, más que nada, cuando la inventiva no es solo un ejercicio del escritor, sino también una invitación para el lector, como cuando nos propone imaginarlo escribiendo su poema más famoso: “Hay que verlo a Mastronardi sentado en la cocina de su casa, de noche, mate en mano, corrigiendo por enésima vez una estrofa, cambiando una coma de lugar, dedicándose a la cacería del verso perfecto”. El entusiasmo de recrear la escena de escritura es una afición muy propia de un biógrafo que también es poeta; incluso, compartir una labor en común se vuelve una vía más para suprimir de manera ficticia y momentánea la distancia con su biografiado.

Una parte crucial de la escritura de toda biografía es la etapa de investigación. Por lo general, es un proceso que aparece atenuado y solo cobra presencia inferencial, por ejemplo, a través de las voces de terceros citadas expresamente. Petrecca, por el contrario, se encarga de visibilizarlo, tanto mediante las escenas de entrevistas a personas que habían conocido a Mastronardi, como a través del relato sobre las visitas a algunos de los lugares más emblemáticos para su biografiado. De todas maneras, no lo hace sin mostrarse a su vez como un biógrafo competente, ya que, por ejemplo, manifiesta conocer la decepción habitual que suele generar este tipo de lugares cuando la expectativa es encontrar la revelación de una información desconocida. Para ilustrarlo, incluye una breve digresión acerca de las infructuosas averiguaciones a propósito de Mário de Sá-Carneiro que llevó a cabo en el hotel parisino donde el poeta portugués se quitó la vida. En este caso, el motivo fundamental de la desaparición de todo rastro, según Petrecca, tiene que ver con las alteraciones que a lo largo del tiempo experimentó el hotel (cambios de dueño, cambios de nombre, etc.). La digresión sobre la visita al antiguo hospedaje de Sá-Carneiro funciona como una historia paralela en miniatura que, según los arcos narrativos habituales, debería servir para crear expectativas falsas, que eventualmente serán defraudadas con un desenlace de signo opuesto en la narración mayor. Sin embargo, en *Mastronardi* las expectativas de fracaso son reforzadas: nada ni nadie en el Hotel Astoria puede proveer alguna información sobre el biografiado. Como no hay nada que le sirva a Petrecca para renovar la imagen de Mastronardi, utiliza lo poco que tiene a mano: visibilizar su proceso de investigación. Lo otro que le queda al biógrafo es

subir la escalera del hotel con la esperanza de, tal vez, cruzarse con el fantasma de Mastronardi, como si en ese contacto espectral se produjese algún tipo de transmisión. La creencia en esas relaciones de contigüidad constituye para este biógrafo un nudo productivo para la escritura de vida: por un lado, Sá-Carneiro, Hotel de Nice, Petrecca; por otro, Mastronardi, Hotel Astoria, Petrecca; incluso, Mastronardi, Calveyra (A), Petrecca. En el caso de Mastronardi, la ausencia de rastros compele a transformar la búsqueda del biógrafo en un conjuro de magia simpatética, en el que se deposita una fe en el acto de transferencia, aunque lo que se transmita resulte incognoscible. Algo de esto hay cuando Petrecca vuelve a escuchar las grabaciones de las entrevistas a su amigo A, “como si entre las frases de A, apenas audibles, se encontraran las respuestas a las preguntas que no hice”. Y de nuevo cuando A le entrega una carpeta con papeles de Mastronardi. Ninguna pregunta podría haber sido capaz de traer algo de esa vida perdida, el biógrafo lo sabe, por eso quizás el recurso a una muy endeble voz espectral cuyo mensaje es inaudible. Mejor dicho, la ausencia de papeles, evidencias, fotos, respuestas que puedan acaso recrear algo de la vida de Mastronardi es tan radical que el biógrafo está dispuesto a recurrir hasta a la magia a sabiendas de lo inútil de la tarea. “Nada se oculta sin embargo. No hay secreto. Nada que revelar. La imagen es hueca.”.

A fin de cuentas, es lo que suele suceder con los biógrafos cuando, yendo en búsqueda de una vida, se dejan afectar por la búsqueda y por la vida en la escritura; la vida como tal se resiste a la comunicación, siempre reductora, por lo que Petrecca se encarga de dramatizar la experiencia de pérdida de lo irrecuperable. Quizás esa sea la tarea de las escrituras de vida, no recuperar lo perdido, sino experimentar lo irrecuperable de la pérdida. Es posible que el tono por momentos angustioso del *Mastronardi* se deba a la imposibilidad de Petrecca de descubrir alguna información nueva sobre su biografiado, alguna obra inédita e ignota que le otorgue una sobrevida poética. Revelación esta que, a su vez, le daría al mismo Petrecca el reconocimiento de ser el descubridor. Aunque es posible que el motivo de la angustia sea otro. Si el autor de “Luz de provincia” no pudo experimentar, como el Dante, un momento de renovación de la escritura poética en el medio del camino de su vida, quizás Petrecca esté preguntándose: ¿acaso yo tampoco tengo más nada que dar como poeta?

Sobrevivir la herencia

Durante la mayor parte de su vida como trabajador, mi papá se dedicó a ser viajante de comercio. En uno de sus viajes solitarios, a los cuarenta años, tuvo un accidente que le produjo un derrame cerebral. Fue una conmoción familiar, nos obligó a todos a reacomodar nuestras vidas, en especial a mi mamá. Ese evento sigue repercutiendo hoy en día, por muchas razones, pero solo quiero reparar en una: el nacimiento, algún tiempo después, del mito familiar según el cual mi papá no volvió nunca a ser el mismo. Es un mito raro, como todo mito familiar, porque su origen no es para nada desconocido, diría que tiene nombre y apellido; pero, aun así, su fuerza es tal que no deja de tener inscripción simbólica entre quienes lo vivenciamos. Estoy a unos días de cumplir cuarenta años y me pregunto si yo también voy a dejar de ser el mismo. La inquietud tiene que ver con la encrucijada a la que se enfrenta todo hijo: ¿qué hacer con el linaje paterno? Y viene a cuento porque esa, creo yo, es la pregunta que vertebra en mayor parte *Mi libro enterrado* de Mauro Libertella.

Libertella es el hijo de Héctor Libertella, narrador y ensayista argentino, profesor de teoría y crítica literaria, investigador del CONICET y, también, según lo describe el hijo, “un bohemio de esos que quedan pocos, un sobreviviente de una época contestataria y maravillosa” de inspiración *beatnik*. César Aira, incluso, lo recuerda para los de su generación como “el último espejo de escritor que tuvieron para mirarse”. Libertella, por su parte, no se apura, espera hasta el Epílogo para citar el nombre completo de Héctor; hasta entonces, se encargó cuidadosamente de que los apelativos sean padre, papá, viejo. En ese gesto quizás se juegue de alguna manera el deseo de conservar lo propio de ese vínculo sin que se lo arrebaten o desbaraten los otros. Porque, claro, Héctor Libertella no solo es de otros, como familiares y amigos, también es otro muy diferente para sus lectores, críticos, colegas, e incluso para las instituciones que lo premiaron. A los veintitrés años, publica su primer libro, *El camino de los hiperbóreos* (1968), y recibe el Premio Paidós; es el momento de su despegue. Los veintitrés años se vuelven la “edad síntoma” para Libertella, un número monstruoso que lo persigue y apura para que él mismo tome vuelo. De alguna manera lo hace, porque poco después de la muerte del padre Libertella elige ser escritor y compone su primera ficción sobre un hombre que trabaja de bibliotecario en un hospital; le pone de título —como no puede ser de otra manera— “Duelo”. Aunque para el Libertella hijo, ese

que se empeña con esfuerzo en llamar “mi padre”, “mi papá”, “mi viejo” a Héctor, es posible que la edad síntoma no signifique lo mismo que para el que devino escritor e, incluso menos, que para los otros. “A los veintitrés — dice Libertella— él tuvo su primera novela y yo tuve su muerte”.

El primer capítulo de *Mi libro enterrado* trata sobre el evento disparador del relato, la muerte del padre, sin mayores vueltas. Lo que sigue ya no va a volver a describir ese momento exacto, aunque lo va a utilizar como eje alrededor del cual cada capítulo se envuelve como un hilo que gira en torno a ese pivote una y otra vez. Lo toca, lo roza, lo rodea, pero no lo reproduce. Nos obliga a nunca perderlo de vista: incluso cuando pensamos que nos estamos alejando, aparece de reojo. Hay algo sofocante en esta enroscadura, pero el estilo claro y legible de la narración nos ayuda a navegarlo sin exabruptos. Utilizo la metáfora naviera de forma deliberada, porque si el problema que llevó a al padre del narrador al hospital es el agua en los pulmones, Libertella se ve obligado a salir a flote a fuerza de metáforas acuáticas; tiene que superar el cauce violento a consecuencia de un dique roto, ahoga el llanto, se producen deshielos y la espera de la muerte se vuelve un goteo lento y agónico. El momento que viene a revertir la inercia de este naufragio es el capítulo abocado a los amigos del padre y sus charlas:

Se comentaban cuestiones literarias, se socializaba el humor negro, y por momentos daba la impresión de que los que venían de afuera, “del mundo”, eran como unos Magallanes que fatigaban los exotismos del globo para ir finalmente a narrar una historia extraordinaria al borde de una cama.

Los amigos, como por suerte sucede habitualmente, no solo están para ejecutar el salvataje, sino que, incluso, mientras están en eso hasta nos pueden llevar de viaje alrededor del mundo. De aquí en más, capítulo a capítulo, Libertella asciende de a poco hasta la superficie, tira un ancla y recoge las gotas de un reguero, para, con esa agua de los pulmones, “regar todos los días, a mi modo, el libro para la tierra”.

Hay una llamativa ausencia de personajes femeninos en la narración. Salvo algunas apariciones fugaces de su hermana Malena y su mamá Tamara, el espacio del libro es eminentemente masculino. Muy temprano en la vida de Libertella, es el abuelo bahiense por línea paterna quien se

encarga de hacerle saber que él constituye “la continuación del linaje masculino de la familia, el heredero del apellido”. En esta escena pedagógica, el abuelo, jugador de billar, le regala el taco con el que alguna vez campeón mundial consiguió la victoria. “Supuestamente”, dice con la voluntad de ejercer un escepticismo que es posible que no pueda salvarlo del todo de “una épica familiar entre nostálgica y triunfalista que es la verdadera tradición de nuestro linaje”. El arco narrativo que va de naufragar hasta salir a flote como modo de superación personal está teñido con algo de esta épica familiar. Las herencias, de todas maneras, no siempre están tan bien definidas; algunas veces traen sorpresas. Libertella recuerda que las oficinas de un diario bahiense, conocido por ser cómplice directo de la dictadura, quedaban justo al lado de la casa de los abuelos; alguna vez los dueños del diario, con intenciones de ampliar la redacción, le ofrecieron al abuelo adquirir su casa, oferta que terminó rechazando por no querer mudarse. “Cuando escuché esa historia y la puse en sintonía con la idea del diario como refugio bélico —dice Libertella—, no pude evitar pensar que a partir de esa negativa le habían tomado rencor a mi abuelo y que lo iban a atacar de un modo brusco y sorpresivo. Nunca sucedió”. A primera vista, la fantasía responde a un temor por la posibilidad de que alguien perjudique o dañe a su abuelo. Sin embargo, algo más resuena en la anécdota, como el murmullo de un cauce subterráneo. A contraluz con la idea de que su papá había decidido pasar sus últimos años con una dieta a base de cigarrillos y alcohol, parecería que la anécdota del abuelo transfiere algo más que una simple voluntad de cuidar a los cercanos. A propósito de esta decisión del padre, concluye: “es lícito pensar que se fue muriendo de a poco, a conciencia, como una elección”. La cara visible de la herencia puede estar constituida por una épica nostálgica y triunfalista, pero solo a condición de que por debajo se cuele la voluntad, más o menos inconsciente, de una tendencia a tentar al destino, de que prepondere una pulsión de muerte. En este punto es cuando la pregunta por el linaje paterno cobra un cariz imperativo para el narrador.

Uno de los capítulos más conmovedores es ese en el que se relata la última noche del padre, en la que los hijos duermen por primera vez en su casa. Unos días antes el traslado del hospital al departamento se transformó en la oportunidad para Libertella de relatar la escena de un periplo “rocambolesco, pero hilarante” en el que la frecuencia en aumento de una serie de desmayos y recomposiciones ponían en peligro la supervivencia del

padre en el regreso a su hogar. Sin solución de continuidad, la angustia deja lugar a un paso de comedia en que Libertella padre tranquiliza a su hijo y a los camilleros con un “Me hice el dormido, eh, se la creyeron”. Unos cortos capítulos después, en una atmósfera signada por el proceso irreversible de la muerte, Libertella se queda solo con su papá y aprovecha la ocasión para recrear o reescribir su última conversación. El pasaje de la primera a la segunda persona produce una sensación de cercanía e intimidad: por un momento somos su papá y escuchamos lo que nos dice. Le habla de los días de gloria de River, las aventuras en la cancha, la primera salida a la ruta con él al volante, de cuando lo veía tomar clases de fútbol y, también, cuando lo iba a visitar a su escritorio y se arrojaba en las montañas de papeles hechos un bollo. “En el momento en que le estaba diciendo esas cosas, papá, sumido en lo más oscuro de su pozo, levantó una mano con lentitud pero con decisión. [...] Nunca me voy a olvidar de esos cuatro o cinco segundos en los que su mano se elevó y pudo ganarle al desmayo”. Este “acto de nobleza”, como lo caracteriza el narrador, es el último avatar de la épica nostálgica y triunfalista de la tradición familiar. Ganarle a la adversidad, aunque sea momentáneamente, como un esfuerzo dedicado a sus seres queridos, que en ese momento eran además Malena y el tío, también presentes en el departamento. Otro murmullo subterráneo se hace escuchar en esta escena. No aparece articulado, pero se puede intuir en la sombra que deja la mano, en la parte más oscura de la nobleza: ¿por qué, papá, no pudiste ganarle a la tentación de la muerte? ¿Ninguno de nosotros valía el esfuerzo? ¿Yo no valía el esfuerzo? No sabemos si Libertella se hizo o no estas preguntas, pero si se las hizo, resulta comprensible. Yo también me sigo preguntando de vez en cuando por qué ese que supuestamente se fue cuando yo tenía cinco años no volvió, por qué me dejó. Es posible que no lleguemos a ser padres, pero es cierto que nunca vamos a dejar de ser hijos. Mítica o fáctica, la angustia del abandono siempre se dirime en un relato desentendido de distinciones tajantes. Por suerte, están el arte y la escritura para recordarnos que entre la angustia y un paso de comedia no hay distancias sustanciales, y que la vida se cuele en la escritura gracias a esa contigüidad constitutiva.

Obras mencionadas

- Aira, César. *Alejandra Pizarnik (1936-1973)*, Omega, Barcelona, 2001.
- Baigorria, Osvaldo. *Sobre Sánchez* [2012], Mansalva, Buenos Aires, 2014.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*, Destino, Barcelona, 2006.
- Borges, Jorge Luis y Edelberg, Betina. *Leopoldo Lugones*, Troquel, Buenos Aires, 1955.
- Chitarroni, Luis. *Siluetas* [1992], La Bestia Equilátera, Buenos Aires, 2010.
- Laxagueborde, Juan. *Tres personas. Bignozzi, Canton, Vivanco*, Ivan Rosado, Rosario, 2019.
- Libertella, Héctor. *El camino de los hiperbóreos*, Paidós, Barcelona, 1968.
- Libertella, Mauro. *Mi libro enterrado*, Random House, Buenos Aires, 2018.
- Lugones, Leopoldo. *Historia de Sarmiento*, Otero & Co., Impresiones, Buenos Aires, 1911.
- Mastronardi, Carlos. *Mastronardi. Obra completa*, ed. Claudia Rosa y Elisabeth Strada, Ediciones UNL, Santa Fe, 2010.
- Petrecca, Miguel Ángel. *Mastronardi*, Ediciones Neutrinos, Rosario, 2018.
- Proust, Marcel. *Contra Sainte-Beuve* [1895-1900], Losada, Buenos Aires, 2011.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Retratos literarios* [1844], Estrada, Buenos Aires, 1953.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*, Mansalva, Buenos Aires, 2008.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2013.
- . *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2005.
- . *Sade, Loyola, Fourier*, Monte Ávila, Venezuela, 1977.
- Laxagueborde, Juan. "Apellido sin bajada", en *Página 12*, Buenos Aires, agosto de 2018. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/131283-apellido-sin-bajada>
- Libertella, Mauro. "El árbol de Libertella", entrevista de Patricio Zunini, en *Blog de Eterna Cadencia*, Buenos Aires, julio de 2013. En línea: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/el-arbol-de-libertella.html>
- Mendoza, Juan José. "Un vanguardista. Héctor Libertella: nostalgia y obras completas, a 10 años de su muerte", en *Clarín*, Buenos Aires, octubre de 2016. En línea: https://www.clarin.com/cultura/hector-libertella-nostalgia-completas-muerte_0_BJGf6wbJx.html
- Podlubne, Judith y Yelin, Julieta. "¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de 'lo biográfico' en la literatura rioplatense contemporánea", en *Cuadernos LIRICO* n° 22, marzo de 2021. En línea: <http://journals.openedition.org/lirico/10721>

1 Debo esta observación a Julieta Yelin, quien leyó con perspicacia una versión preliminar de este texto.

2 El poema fue publicado por primera vez en 2010, dentro de la sección “Poesía inédita” del tomo 1 de la *Obra completa* de Mastronardi editada por Claudia Rosa y Elisabeth Strada.

Variaciones del monstruo

Nuevos modos de lo fantástico

Maia Bradford >>

Mi comodidad solo es mi aventura.

Charly García

“Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”, escribe Adolfo Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, el volumen ya clásico que compiló junto con Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges en 1940. Esta afirmación sitúa a lo fantástico en el origen no ya de la literatura, sino del lenguaje: es tan antiguo como la humanidad. Incluso antes de desarrollar la escritura, las personas han representado sus temores bajo las formas particulares de esta clase de ficción. La aparición de esta antología intervino en los debates que entonces tenían lugar entre quienes configuraban la élite literaria y cultural del país, en su mayoría proclives a valorar la novela realista por sobre las obras breves de géneros considerados menores; la perdurabilidad de la compilación a lo largo del tiempo, mientras tanto, confirma la centralidad que ha tenido desde entonces la literatura fantástica en la tradición literaria argentina. Esta publicación, que reúne en un mismo libro obras de autorxs argentinxs y extranjerxs, sin dudas fue central para causar interés y atención en el género en nuestro país.

En su tradición, la literatura fantástica se definió por la presencia de un elemento sobrenatural que estructura y da forma al relato. Como explica Tzvetan Todorov en su canónica *Introducción a la literatura fantástica*, en un mundo cotidiano y similar al nuestro irrumpe algo imposible, algo que no puede explicarse bajo las leyes lógicas que supuestamente gobiernan “lo real”. Con estrategias narrativas variadas, se instala en el texto una clara

confrontación entre realidad e irrealidad, a partir de la inclusión de lo que no puede ser pero es y está ahí, operando de repente sobre lo conocido sin llegar a entenderse del todo. Pensemos en ciertas narraciones de Borges, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Antonio Di Benedetto, José Bianco, y, más acá en el tiempo, de Angélica Gorodischer, Aurora Venturini, Marcelo Cohen, Sergio Bizzio, Iosi Havilio, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Federico Falco o Luciano Lamberti, por nombrar solo algunxs.

Una parte significativa de la narrativa argentina de las primeras décadas del siglo XXI muestra cierta continuidad en relación con esa herencia: el fantástico es un género que se ha sostenido en el tiempo, amplio y vital, que se sigue escribiendo y leyendo hoy bajo diferentes modalidades y derivas. Hay una convivencia entre producciones clásicas, esto es, obras “de género” que responden a convenciones típicas, y otras de configuraciones renovadas que retoman claves de la tradición y las subvierten para crear formas nuevas. Formas nuevas de concebir lo fantástico en sí mismo, desde ya, pero también de ver lo real. Estas derivaciones menos convencionales se manifiestan en un arco de modos y efectos que va de lo inquietante al terror, del *fantasy* al gore, de lo extraño a lo siniestro. En este sentido, si bien es posible registrar la vigencia del modelo clásico, notamos que las narrativas actuales más bien *participan* de ese modelo —en el sentido que Jacques Derrida le da al término— sin pertenecer exclusivamente a él, es decir, recurren a convenciones genéricas para ponerlas en discusión y ensayar nuevas posibilidades formales. Lo que persiste en todas estas manifestaciones es el intento por desestabilizar una percepción automatizada de las cosas, la puesta en evidencia de la extrañeza inherente al mundo que nos rodea y, en consecuencia, la voluntad de disolver las categorías divisorias estrictas, como ficción/realidad o real/irreal, tanto entre géneros literarios como en lo que respecta a nuestra relación con lo real.

Los proyectos literarios de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) y Luciano Lamberti (San Francisco, Córdoba, 1978) constituyen modulaciones particulares dentro de un gran conjunto de obras que indagan el problema. ¿Qué se juega en la experiencia estética frente a lo inexplicable, lo extraño o lo insólito? ¿Cómo se explora lo real desde lo fantástico? ¿Qué aspectos del presente se cifran en las modulaciones renovadas de esta forma literaria? Desde sus

características específicas, me interesa leer en estos proyectos posibles respuestas en común a estas preguntas: lo aterrador habita en lo cotidiano; los modos de lo fantástico constituyen un lenguaje narrativo que permite acercarse a algunos de los rasgos más porosos y ambiguos de la vida contemporánea; un lenguaje donde lxs lectorxs buscan —y muchas veces encuentran— soluciones posibles a los enigmas de lo real que sean operativas para comprender el mundo. Son textos que, a la vez que inquietan, tranquilizan, porque le ponen lenguaje y le dan forma a lo indecible.

Se detectan distintas maneras de nombrar las formas literarias que, bajo estrategias específicas, desbordan hoy los límites del realismo. Un recorrido por el escenario de la crítica y del periodismo actual puede mostrar los intentos por nombrar la diversificación del fantástico en clave nacional: “gótico argentino contemporáneo” y “terror argentino” (referidos a Mariana Enríquez y Luciano Lamberti), “neofantástico” (Samanta Schweblin), “terror social” (Mariana Enríquez, Samanta Schweblin). Etiquetas similares se atribuyen también a las obras de otrxs autorxs de esta generación: “gótico pampeano” (Diego Muzzio), “fantástico villero” (Leonardo Oyola, Gabriela Cabezón Cámara), “distopía argentina” (Martín Castagnet, Hernán Vanoli), “distopía social” (Pedro Mairal, Pablo Plotkin, Juan Diego Incardona). A algunxs lxs sitúan también en modulaciones extrañadas del realismo: “realismo alucinado” o “realismo delirante” (Félix Bruzzone), “fantástico casi realista” (Federico Falco), “realismo biografista de perfil fantástico” (Camila Sosa Villada). Estos intentos de clasificación evidencian que, más allá de sus modos particulares, subyace a estas narrativas un impulso común que nos permite asumirlas como modulaciones del fantástico.

Pájaros en la boca, publicado en 2009, es el libro de cuentos que situó a Samanta Schweblin en el panorama literario nacional. Incluye historias como “Conservas”, un relato que despliega la posibilidad de retrasar la maternidad, en el que la protagonista decide rebobinar su embarazo, mes a mes, hasta conseguir que el bebé en crecimiento sea “algo pequeño, del tamaño de una almendra” que ella escupe por la boca y guarda en un vaso de conservación hasta el momento indicado, porque, según dice, “había tanto que hacer antes de su llegada”. O “Mariposas”, una historia en la que unxs niñxs, sin explicación, salen de la escuela convertidxs en esos preciosos y débiles insectos. O “El hombre sirena”, en el que la fantasía se

instala desde la primera oración: “Estoy sentada en el bar del puerto, esperando a Daniel, cuando veo al hombre sirena mirarme desde el muelle”. Más que la mera existencia de un hombre mitad humano y mitad pez, lo que sorprende es el contraste: frente a la elegancia y majestuosidad que se espera de un ser mitológico, este hombre sirena reproduce los modos vulgares de un tipo de barrio, con “calle”, que se asume ganador. Desde el bar, la mujer lo ve sentado en el muelle y va a su encuentro, con la fuerza de un imán. Al llegar, la escena es de una naturalidad e intimidad sorprendentes. En estos relatos la autora indaga asuntos y modos de representación que aparecieron ya en su primera obra, *El núcleo del disturbio*, de 2002, en la que predomina el fantástico de formas más clásicas.

Pero *Pájaros en la boca* también incluye cuentos en los que el elemento fantástico se reconfigura y da lugar a manifestaciones más suavizadas de lo incómodo o, incluso, de lo terrible. “Irman” representa la paralización que puede suponer una mínima modificación a esa especie de coreografía cotidiana que despliega cualquier pareja en su día a día. “Mi hermano Walter” pone en evidencia que cuando se lleva al extremo la aparente normalidad familiar se consigue que muestre sus matices más inquietantes, sus posibilidades menos explícitas. Walter, sumido en una profunda depresión, no acompaña la ritualidad de la familia y entonces todo alrededor de él se vuelve extraño.

Así, en esta obra Schweblin plantea una estrategia que será central en *Siete casas vacías*, de 2015: prescinde del elemento sobrenatural, antes definitorio para lo fantástico y, en contraposición, propone la intensificación de lo cotidiano o la *cotidianización* de lo insólito. Lo imposible pierde fuerza frente a lo habitual, que aparece transformado por un elemento o evento posible o conocido pero que desconcierta. En este libro hay una opción por lo insólito como forma de indagar el terror de lo cotidiano. En los siete cuentos lo que inquieta y atemoriza tiene formas conocidas, quizás demasiado conocidas; en ellos, la casa, *locus* moderno asociado por antonomasia con la protección y la familiaridad, se convierte en el espacio privilegiado para la indefensión. Desde ese contexto, se confirma el miedo que pueden suscitar situaciones inesperadas pero posibles, como caminar en bata por la ciudad de Buenos Aires al escapar de una pelea de pareja, o que una nena esté sin bombacha bajo el vestido en la sala de esperas de un hospital mientras habla con un hombre, o que una mujer obsesiva y con un

auto desvencijado entre a casas ajenas de barrios privados a juzgar su buen gusto en la decoración, o que otra mujer reciba regularmente en su patio la ropa del hijo muerto de su vecino, o que un par de hijxs desaparezcan por unos minutos y sean encontradxs desnudxs con sus abuelxs seniles, también desnudxs. Predomina, entonces, una normalidad enrarecida, perturbada por *algo* que desconcierta, descrita con un lenguaje preciso, desde una mirada consciente de los acontecimientos, lo que potencia el efecto de extrañamiento.

Como vemos, en Schweblin conviven la modulación de lo fantástico bajo la forma de lo insólito y la que actualiza la tradición sin apartarse del componente sobrenatural. En esta última, mantiene ciertas estrategias formales y de composición propias del género, como la aparente falta de conexión lógica entre causas y efectos, el recurso a lo imposible, la simultaneidad y la alteración de tiempos y espacios, pero los asuntos manifiestan las preocupaciones y miedos contemporáneos: la violencia inherente a las relaciones familiares, la posibilidad latente de abuso, la hostilidad de la vida urbana, el lado siniestro de la maternidad, los vínculos humanos mediados por las tecnologías, la catástrofe ecológica.

Otros son los monstruos de Mariana Enríquez, figura principal de la literatura argentina contemporánea de terror. La autora publicó tempranamente *Bajar es lo peor*, al promediar la década menemista, y *Cómo desaparecer completamente*, tres años después de la crisis de 2001. Dos novelas protagonizadas por adolescentes consumidos por el desencanto, por la agresividad y la degradación humana, asuntos que serán constantes en su producción: la violencia en el seno familiar como reproducción de la violencia inherente a las sociedades posmodernas, la descomposición social, la brutalidad de la vida urbana y de la rural, la dimensión hostil de los lazos interpersonales, el trasfondo histórico-político de los horrores argentinos. Componentes grotescos y góticos arraigados en esas monstruosidades contemporáneas pueblan sus universos de fin de siglo.

La publicación de *Los peligros de fumar en la cama*, de 2009, le dio a Enríquez más visibilidad dentro de la escena literaria nacional. El volumen reúne cuentos en los que despliega el repertorio clásico de los relatos de terror: ambientes ominosos, espectros, fantasmas, poderes sobrenaturales, prácticas ocultistas, presencias inexplicables, muertos que reaparecen. Pero se trata de elementos que se reconfiguran en escenarios del presente y, por

eso, actualizan el miedo. Hay una indagación en lo cotidiano desde lo sobrenatural, el componente imposible aparece para contrastar con una normalidad de por sí enrarecida, impregnada de horrores normalizados, tan dañinos como estos otros. El efecto es la transgresión de la mirada cristalizada sobre los hechos cotidianos, ya desestabilizada de antemano. Irrumpe lo irreal para mostrar, por contraste, que lo terrible habita entre nosotros y que sus consecuencias bordean los márgenes de lo posible. “Todo comenzó unos quince días después de la llegada del carrito. A lo mejor había empezado antes, pero hizo falta la acumulación de desgracias para que el barrio sintiera que la secuencia era extraña”. Así, en el cuento “El carrito” el barrio se ve maldecido por la intromisión del carrito, que parece expandir su magia justiciera después de que su dueño, un linyero, un “negro de mierda”, se ve obligado a abandonarlo ahí porque los vecinos lo echaron a golpes. “La Coca se comió a su gato, y después se suicidó. Hubo que ir a la sede de la Obra Social de la avenida para que se llevaran el cuerpo y lo enterraran gratis”. La “macumba” del carrito pudre del todo la convivencia, se expande “algo contagioso que había traído de la villa”. En “Chicos que faltan”, una asistente social trabaja en un barrio marginal el archivo de desapariciones de adolescentes. Durante años registra burocráticamente esas estadísticas y observa cómo los casos se apilan. En general se trata de mujeres “que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda, de noche”. De repente, chicxs desaparecidxs empiezan a aparecer, vuelven de la muerte sin evidencias de daños físicos, son ellxs, aunque extrañadxs. De este modo, la figura del desaparecido, omnipresente en la historia argentina, funciona en Enríquez como la actualización del doble, del fantasma, del espectro propio del fantástico tradicional.

En *Las cosas que perdimos en el fuego*, de 2016, se puede ver, como en Schwebelin, la decisión de sondear el lado siniestro de lo real aunque prescindiendo de lo fantástico típico. En esta serie de cuentos se mezcla el paganismo con los horrores urbanos a los que la costumbre vuelve imperceptibles: la pobreza, la marginación social, las violencias. Los monstruos tienen la forma de un hombre común, de un policía, de una mujer embarazada que vive en la calle. “No quiero escuchar las historias de terror del barrio, que son todas inverosímiles y creíbles al mismo tiempo”, dice la protagonista de “El chico sucio”. Finalmente, en *Nuestra parte de*

noche, novela ganadora del premio Herralde 2019, se combinan el terror, que aparece bajo las formas de lo inimaginable, con otro tipo de espantos, más cotidianos y palpables. La Orden, que representa el mal absoluto, es una sociedad secreta, conformada por familias de alta alcurnia muy poderosas, que a través de rituales atroces se contacta con La Oscuridad con el objetivo de conseguir la vida eterna. La novela indaga en la relación entre un padre, dotado con la capacidad de ser médium de La Orden, y su hijo, que, al modo de una maldición, hereda ese don doloroso y cruel. El clima está enrarecido porque el inicio del relato se sitúa en los últimos años de la dictadura militar, y el control social y la violencia estatal son perceptibles por los personajes. Los desaparecidos, la represión, la desocupación y la crisis económica, la incertidumbre de la recuperación de la democracia, la aparición del sida, componen, entre otros hitos de la historia argentina reciente, un escenario en tándem con el paganismo, los monstruos amorfos, los rituales y sacrificios, las apariciones espeluznantes, las prácticas sexuales ritualizadas. Esta yuxtaposición entre la serie sociopolítica y los fenómenos sobrenaturales que puntúan el relato es un procedimiento central de la poética narrativa de Enríquez. *Nuestra parte de noche* constituye un momento de consumación de esta propuesta en torno al verosímil, según la cual las propiedades fácticas de lo real y lo sobrenatural, en un movimiento calculado y preciso, pero, como tal, por momentos lineal, se muestran intercambiables: las atrocidades que efectivamente sucedieron en Argentina parecen paranormales y, a la vez, junto a ellas, los fenómenos inexplicables por las leyes naturales no resultan del todo extraños.

Tal como sucede en las narrativas de Schweblin y Enríquez, en las historias de Luciano Lamberti interviene lo fantástico bajo la forma de fuerzas y eventos sobrenaturales, pero se presentan también en su obra, y en la más reciente sobre todo, torsiones hacia lo insólito. El autor cordobés publicó en 2022 *Gente que habla dormida*, un libro que reúne la trilogía *El loro que podía adivinar el futuro* (2013), *El asesino de chanchos* (2014) y el inédito *Pequeños robos a la luz de la luna*. Son cuentos de terror que reúnen las más terribles perversiones y horrores y las perturbaciones propias de los miedos cotidianos. En las primeras líneas de su último libro leemos: “Soy el hombre de la máscara que noche tras noche se mete en la casa de sus vecinos”.

El espacio rural y los pequeños pueblos “del interior” son los lugares infernales donde Lamberti sitúa sus relatos. En esos escenarios enturbiados

y en apariencia calmos se despliegan las acciones de personajes enloquecidos y crueles. El repertorio es amplio: *freaks*, degenerados, sádicos y sátiros, pero también hijxs maltratadxs, personas abandonadas, violentadas con sutileza y persistencia. Así, en el cuento “La avispa”, incluido en *Pequeños robos a la luz de la luna*, escuchamos la voz monocorde del narrador cuando dice, en el inicio, “Padre: un día te picó una avispa. Estábamos en el campo, haciendo no me acuerdo qué. Cuando nos quedábamos solos no era inusual sentirnos incómodos, como si todas las formas mutuas en que nos despreciábamos corrieran como anguilas debajo de nuestra conversación, bastante parca por cierto”. El hijo irá viendo impávido cómo se le cierra la garganta al padre alérgico. La indagación en el costado siniestro de las relaciones familiares es una constante en las ficciones de terror del presente.

En un ensayo, incluido en el libro de 2018 *Plan para una invasión zombie*, Lamberti plantea la idea del “cover literario”, que consiste en la transposición del procedimiento del *cover* musical al campo de la literatura. Lo describe como una intervención en un objeto del pasado, “el gesto de tomar lo cristalizado y darle una forma nueva”. Es posible hacer un uso libre de esta idea de Lamberti para pensar las transformaciones del fantástico en la narrativa argentina actual. Un género central en la historia de la literatura nacional, difícil de considerar “menor” dada la amplia genealogía que repasamos al comienzo de estas notas, es revisitado de forma creativa con el pretexto de que constituye un prisma particularmente adecuado para observar el mundo contemporáneo.

Con un lenguaje sobrio y una escritura que parece despojada de trucos, los relatos de Lamberti logran, por contraste, potenciar el efecto de perturbación: “Ahora estaba comiendo un brazo. Había sido seccionado a la altura del hombro, una mano colgando laxa de un extremo, y él lo sostenía frente a su boca como una gran mazorca de maíz. Ya no era él. La transformación estaba completa. Tenía una gran cabeza de loro sobre los hombros. Con el pico desgarraba pedazos de piel y carne y los masticaba con evidente placer”. Escenas como esta, que aparecen en *El loro que podía adivinar el futuro*, pueblan los mundos de terror lambertianos.

¿Qué sucede en la experiencia estética frente a lo inexplicable o lo insólito? Estos proyectos artísticos recurren a las variaciones de lo fantástico para explorar la amplitud de lo real. La construcción históricamente variable de lo fantástico define, de algún modo, una idea

fechada de normalidad; y frente a la normalidad rutinaria y fordista que presentaba el fantástico de los años 60, estxs autorxs contraponen una cuya función es la de contener lo siniestro. Hacen foco en la perplejidad en la que nos movemos, iluminan la cotidianeidad enloquecedora, dan nombre y forma a los monstruos de nuestro presente. Así, quizás el efecto de lectura se relacione con el reconocimiento en estas obras de un real más real, más cercano a las experiencias de lo cotidiano, sembrado de incertidumbres, en el que no todo tiene explicación y las preguntas por la posibilidad de lo que está sucediendo son constantes. Las modulaciones contemporáneas del fantástico se caracterizan por un efecto doble y paradójico: desconciertan al tiempo que tranquilizan. Hacen emerger con toda su fuerza presencias inquietantes en lo real para señalar su participación en lo que nos rodea, y no como excepciones. Al actualizar la idea de lo normal de cada época actualizan también sus miedos. Al nombrar y moldear esos miedos de maneras precisas producen un efecto de inquietud, pero a la vez de acomodamiento y sosiego.

“Mi comodidad solo es mi aventura”, dice Charly García. Por eso leemos estas historias. Para darle nombre, de algún modo, a nuestra forma de vivir, situada entre la rutina contenedora y la sospecha. El fantástico contemporáneo amplía el repertorio de estrategias que nos permiten transitar esta aventura.

Obras mencionadas

- Enríquez, Mariana. *Bajar es lo peor* [1995], Galerna, Buenos Aires, 2017.
- . *Cómo desaparecer completamente*, Emecé, Buenos Aires, 2004.
- . *Los peligros de fumar en la cama*, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- . *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Buenos Aires, 2016.
- . *Nuestra parte de noche*, Anagrama, Buenos Aires, 2019.
- Lamberti, Luciano. *El loro que podía adivinar el futuro*, Nudista, Cosquín, 2013.
- . *El asesino de chanchos*, Nudista, Córdoba, 2014.
- . *Plan para una invasión zombie*, China Editora, Buenos Aires, 2018.
- . *Gente que habla dormida*, Random House, Buenos Aires, 2022.
- . *Pequeños robos a la luz de la luna*, Random House, Buenos Aires, 2022.
- Schweblin, Samanta. *El núcleo del disturbio*, Destino, Buenos Aires, 2002.

- . *Pájaros en la boca*, Emecé, Buenos Aires, 2009.
- . *Siete casas vacías*, Páginas de Espuma, Buenos Aires, 2015.

Bibliografía citada

- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo", en Borges, Jorge Luis, Ocampo, Silvina y Bioy Casares, Adolfo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
- Derrida, Jacques. "La ley del género", trad. Ariel Schettini, en *Glyph* n° 7, 1980. En línea: <https://bit.ly/2X1scac>
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica* [1970], Premia, México, 1981.

Paranoia y mística

Hiperescrituras y experimentación en un tiempo sin tiempo

Manuel Ignacio Moyano >>

Las brujas nacen; no se hacen.

Marosa Di Giorgio

1

La frase se repite con variantes en dos entrevistas, una de 2017 y otra de 2022: “Si nos quieren paranoicos, lo seremos tan radicalmente que nos transformaremos en místicos”. “...a fuerza de paranoia tendremos que volvernos místicos.” Las dice Pablo Farrés para acompañar sus novelas publicadas en los últimos años.

Frase o leyenda, lo cierto es que resuena en las fauces de un tiempo sin tiempo como el que vivimos. Un tiempo que ya no se puede calificar de “época”, que tampoco puede leer el pasado en términos de “períodos” y menos todavía pensar el futuro como un nuevo “estadio” en la línea del tiempo. “El futuro ya llegó”, dice la letra de la canción y Héctor Libertella le dio el ajuste necesario: “El futuro ya fue”.

¿En qué tiempo vivimos, entonces? En la era de internet, supongo. Pero internet es hija de la electricidad. Y la electricidad es hija de la magia. Y la magia viene del fuego. Y el fuego nace en las cavernas con los primeros post-hombres. Como también enseña Libertella, aquellos post-humanos son los monos sagrados de *2001. Odisea del espacio*, que después de reventarse entre sí la cabeza con huesos, se protegen del frío y comienzan la escritura: dibujos y trazos en las paredes que bailan por efecto de las llamas. Y la película de Kubrick conecta el último eslabón de la filiación: la caverna es hija del espacio —ese gran Afuera que se llama “misterio” y que pertenece

a la literatura de todos los tiempos. Y el espacio es hijo de lo que no se puede nombrar. ¿Resonancia de una frase en su imposibilidad “generacional”?

No existen las “generaciones”, se caen todas las formas de periodizar — si las comparaciones son odiosas, las generalizaciones son directamente perversas y por eso funcionan mejor (¿o no es una “generalización” la idea misma de “generación”? El *gender trouble*). Cuando Juan Rodolfo Wilcock tuvo que exiliarse del negocio entre la crítica y la literatura que produjo la llamada “Generación del 40”, se lo dijo a su amigo Miguel Murmis de forma mucho más sencilla y con la mueca típica de su boca desdeñosa. Frente a una pregunta sobre una antología de poetas españoles exiliados durante la Guerra Civil, respondió: “Es como si habláramos de ‘poetas húngaros que toman el té después de las cinco de la tarde’”.

Se pueden hacer recortes e introducir el sablazo donde se quiera, pero ese gesto no está fundado en nada más que en la arbitrariedad del mismo gesto (¿por qué la literatura se delimita por décadas y no por lustros?). Por eso, la resonancia de la frase de Farrés, el programa estético-político que enuncia, se vuelve siniestra en su potencia atemporal. Reenvía hacia delante lo que está atrás y figura una temporalidad cónica desde cuyo ápice se construye una pirámide de base inexistente. Una pirámide flotando en el espacio sideral: arcaicos y modernos. ¿Nosotros? Sí, porque todo está conectado y así empieza la paranoia.

Quizás haya un “nosotros”, pero a fuerza de esa conexión total se desvanece continuamente. Porque ni el lugar ni el tiempo nos pertenecen. Ahí comienza esa paranoia tan “nuestra”. En las novelas de Farrés, la incertidumbre se eleva al máximo grado al intercambiar continuamente los lugares y los momentos de la narración. De esa incertidumbre sale la paranoia que teje la única trama posible cuando todo se ahueca bajo los pies y cada personaje se da vuelta sobre sí mismo. Una trama paradójica que enuncia la sentencia: vivimos afuera de la historia y tenemos la cabeza clavada en el suelo. Nadie tiene tiempo e internet nos convirtió en monos viendo dibujos que se mueven en la pared de una caverna o en *cyborgs* que dedean el mundo-pantalla a la espera de la próxima revolución digital: el holograma, otro nombre para los fantasmas que emulan a ¡*Cavernícolas!* (título gritado del libro homónimo de, otra vez, Héctor Libertella).

Omar Genovese escribe en el “Prólogo” a *Mi pequeña guerra inútil* (2017) de Farrés: “Se trata de una gran descripción del combate, pero desde

el lugar donde lo que se observa y sufre el que narra, no hace sentido. Nunca se encuentra al enemigo, ni una lógica de las deflagraciones ni del movimiento de tropas. Y más: a las tropas no se las puede ver en su totalidad”.

Que el enemigo pierda su cuerpo y su aspecto, eso es lo terrible. La paranoia funciona así. En la desgracia gozosa de encontrar al adversario en todas partes y en todo momento, sobre todo en el “yo”. Nuestra paranoia: el enemigo es ese mono *cyborg* que se lava los dientes frente al espejo cada mañana. Somos un experimento y la guerra inútil, la pequeña guerra física y mental llamada realidad, es la intensificación de la paranoia y parece adecuada para tildar a la “imposibilidad generacional” —la nuestra, la que ya no tiene tiempo medible y que parece siempre otra— como una “generación imposible”.

Generalizo, entonces: estoy hablando de la “generación internet”. Estoy hablando de la “generación paranoica”. Estoy hablando, y soy ese experimento *cyborg* que habla para el enemigo ubicuo.

2

Hace pocas semanas compré lo que no se había vendido en el día en una pescadería. Pagué más barato y me dieron un rejunte de pescados que desconocía. Llegué a casa y me dispuse a cocinar uno. Lo escaneé con el celular usando Google Lens, la aplicación con la que me informo de casi todo lo que el cerebro desconoce del entorno. De inmediato, el artefacto definió qué era eso que sostenía en la mano izquierda mientras le apuntaba con el ojo de la cámara desde la derecha. Informó sobre cómo se cocina, su origen, subespecie a la que pertenece, características anatómicas, lugares donde crece y pulula, e incluso, en una de las páginas sugeridas, en qué obras de literatura había aparecido ese ex pez, ahora pescado, y hasta por qué en castellano se establece la diferencia entre “pez” y “pescado”. En pocas palabras, el dispositivo dijo todo, o así lo intuí porque no leí cada página señalada (lo cual hubiera sido imposible). Solamente tuve acceso a ellas como sugerencia. Y esa sugerencia apuntala un texto mayor, cuasi infinito, que es imposible de leer.

Lo importante es que tal situación me iluminó, produjo un contrapunto entre las falanges esponjosas de la mano izquierda (a causa de la viscosidad animal) y las de la derecha dedeando el celular. Digo iluminación porque en

un microsegundo vi el momento en el que existimos, la realidad histórica que nos toca, la verdad del presente y todo lo demás. Vi la imposibilidad de la generación que somos y no somos.

“Ya no hay cosas, —me dije—, ya no hay cosas, sean animales, objetos inanimados, hombres, o cosas, simplemente cosas”. Se dibujó la matrix entre las ideas y seguí diciendo: “Hay textos, códigos, materiales de lectura, superficies de signos”. Y concluí para mi intranquilidad: “Todo está escrito”. A esta altura le hincaba el cuchillo al pescado para abrirlo y sacarle las vísceras. “Todo puede ser leído”, agregué mientras lo salaba. Error (ahora me doy cuenta): “todo está en permanente lectura”, debería haberme dicho.

Está claro que esta iluminación reenvía a los recortes temporales, las épocas, la línea histórica, el antes y el después, etc. Pero hay que tomarla en su dimensión ficcional. El sablazo periodizador sigue siendo ficción y, como tal, sus efectos son bien reales. Por eso, se puede decir que desde hace años ocurre algo nuevo en todos los registros de la experiencia. Si lo que se llama “revolución digital” tiene sentido, es que las cosas ya no son cosas, sino textos conectados entre sí. Las cosas se convirtieron en códigos y criptografías, una informática en red que, por medio de las fórmulas algorítmicas de la vida digital, hizo lo que no se había pensado que se pudiera hacer sin magia: meter palabras adentro de cosas.

Hay una expresión que Michel Foucault, el maestro de las periodizaciones, usó en 1966 para desarrollar sus arqueologías. Es el título del capítulo II de *Las palabras y las cosas*, donde habla de “la prosa del mundo”. Con este sintagma, definía una época (el Renacimiento de los siglos XV-XVI) previa a la que estudiaría con minucia, en la que las cosas y las palabras, en la mente de las personas de aquel momento, no diferían, sino que se metamorfoseaban en juegos infinitos. El mundo era un texto y había que saber leerlo, tal como los astrólogos leían los astros, los alquimistas hacían lo suyo con los materiales, los médicos con el cuerpo humano.

Aquello se perdió, concluye el archicitado Foucault. Las palabras y las cosas, en los saberes imperantes, se separaron desde el siglo XVII en adelante. A esa condición perdida, siempre en la óptica foucaultiana y como sugiere hacia el final del capítulo, es adonde apuntaría la literatura moderna o contemporánea: la literatura de los siglos XIX y XX, que con sus juegos de palabras trataron de alcanzar un lenguaje en el corazón de las cosas. Pero

lo que habría encontrado en esos desmanes no fue aquella “prosa del mundo” renacentista, sino una, por decirlo así, “prosa pura”: un lenguaje sin punto de partida ni de llegada. O, extremando a Foucault, podría decirse que la literatura alcanzó una “prosa sin mundo”. En una novela inédita, Agustín Conde de Boeck sitúa esta coordenada literaria con la siguiente frase: “la historia debe terminar para que la escritura comience”. La escritura parece la continuación de la historia por otros medios.

Si esto es cierto, mi experiencia con el pescado y el celular puede adquirir otra perspectiva. La “prosa sin mundo” describiría nuestra ficción diaria o nuestro tiempo que es todos los tiempos: los textos ocupan cada resquicio de la experiencia individual y colectiva, haciendo de cada cosa un código, un patrón de información a ser leído por los dispositivos, así como en mi caso el pescado sin referencias se hizo nombre e información en el instante de cópula entre mi dedo y el ojo de la cámara (y ni hablar de las biotecnologías, los chips subcutáneos, etc.).

Si esto sigue siendo cierto, las literaturas de los siglos XIX y XX habrían hecho lo que tenían que hacer. Leyeron el futuro o al menos sugirieron lo que iba a ser el siglo XXI: un gran texto, asfixiante, constituido por una escritura que ocupa y devora todo. Otra manera de decirlo: la realidad es hoy, y será por varios años más, un patrón algorítmico. Una forma de escritura. El mundo ya es Tlön. Quiero decir: si el mejor cuento de la literatura argentina, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, se cerraba con la profecía según la cual “El mundo será Tlön” (un universo ficticio inventado por una sociedad secreta), hoy ese pronóstico futuro es nuestro presente. Y esta afirmación sobre la actualidad ahora la produce y reproduce cualquier agente cultural (contenidos de Netflix, influencers, académicos, etc.), aunque no haga nada que sea literatura.

Un corolario inmediato de esto es que, si todo es “prosa”, ya no hay pescados. Hay datos que se mueven como un hipertexto informando las maneras de destriparlo, salarlo y cocinarlo, al alcance de un simple dispositivo. Corolario consecuente: el mundo ya fue. Ya fue en tanto noción fundamental de las percepciones y acciones humanas, tal como fue concebido por el humanismo moderno, según el cual con esta palabra se aglutinaba una serie de experiencias diversas vinculadas a la vida. El mundo, y con él también el tiempo, ya fue. Nos quedaron solamente las palabras, y están vacías.

Esta ficción del cambio de época también se puede ejemplificar como un cambio de signos ortotipográficos, otra forma de escribir: pasamos de los pares opositivos “naturaleza/cultura”, “humano/no humano”, “realidad/ficción” a “naturaleza-cultura”, “humano-no humano”, “realidad-ficción”. Estas tres cesuras que antes se dividían por una barra, porosa y al menos elástica, pero barra y división al fin, hoy ya no funcionan. Existe una relación directa, casi de identidad, entre términos que antes solamente funcionaban por su diferencia mutua.

Todo está conectado y dado vuelta. Lo natural es cultural (los debates sobre el llamado “antropoceno” lo publican en todas partes), lo humano es no humano (la revolución digital lo demuestra cada vez con mayor énfasis) y la realidad es ficción (una serie de términos lo testifican: “autoficción”, “posverdad”; en *Aquí América latina*, Josefina Ludmer se atrevió a escribir, en una palabra, “realidadficción”). El enemigo es el experimento permanente: la paranoia es que el otro sea yo, una ficción sin orillas.

Si este siglo es nuestro infierno encarnado en un pescado sin nombre, ¿qué implica escribir “literatura” en tal contexto, que, como texto infinito, es un contexto sin bordes ni tiempos claros? Hay señales, sí: en las ficciones de desbordes, señales desde distintos mangrullos dispersos en los límites a los que no llega señal de red alguna, zonas apartadas donde algunos escribas (no meramente “autores” o “escritores”, sino médiums de esa otra cosa que Héctor Libertella llamaba “las sagradas escrituras”) cometen cierto delito al publicar contra la uniformidad del texto general. En estas experiencias ocurre algo que se podría llamar “mística”, porque esa red de escrituras que abarca un todo expansivo se intensifica y da forma a otra literatura posible, en derivas de derivas, en cruces temporales y espaciales, desde un futuro que maltrata al pasado hasta hacerlo lectura, o presente, o un Afuera. Mística porque pone la paranoia fuera de sí. Ahora estoy hablando del “éxtasis”.

3

Cuando en 1987 César Aira se abalanza sobre Saer y sus novelas en un artículo titulado “Zona peligrosa”, llega a una declaración que es sintomática: “con Zola la novela comenzó a ser ‘experimental’. Es lógico que este sistema de escribir novelas obedeciendo a una intención lleve a los experimentos de novela, a las consignas personales”. Se está refiriendo a

Saer como un autor de procedimientos, un novelista que parte de una idea-consigna y la hace progresar por las páginas. En eso consistiría “experimentar” en narrativa.

Apenas unas líneas después, hace una comparación para largar sus elogios de veneno contra Saer: “Un lector de Saer compra, si es que decide comprarlo, un libro, un buen libro, no la manifestación del arte de una persona. (Con Puig pasa lo contrario: se compra Puig, y secundariamente, un libro, un buen libro)”. Lo que a Saer le faltaría es ir más allá del procedimiento propio del taller literario y convertirse en “artista”, que es lo que verdaderamente se compraría. Esto está en todo Aira: la pasión por el mito del artista sobre todas las cosas. De ahí su amor por Puig, Copi, Laiseca, Emeterio Cerro, etc.

Extrañamente, la comparativa (basada en una división del trabajo entre el mito y los libros) funciona cambiando los nombres de Saer por Aira y de Puig por Copi, o Laiseca, o Emeterio Cerro. Incluso cambiando “Puig” por un posible artista-personaje de nombre “Etcétera”. Pruebo: “Un lector de Aira compra, si es que decide comprarlo, un libro, un buen libro, no la manifestación del arte de una persona. (Con Etcétera pasa lo contrario: se compra Etcétera, y secundariamente, un libro, un buen libro)”. Quizás el dolor de Aira esté en que lo que dice sobre Saer también aplica a su procedimentalismo literario (expuesto sin reservas en otro texto de 1994, “Ars narrativa”) y su imposibilidad real de ser un mito. Me refiero a la imposibilidad de estar más allá del “huir hacia delante”, “redefinir la mala literatura”, “trastocar las capas de lo inverosímil”, “etcétera” —“Ese etcétera que todos pronuncian sin ver su interior, sellado con planchas de plomo, inatravesable por los rayos acásicos, indescifrable”, escribe Laiseca en *Los Sorias* (¿qué es *Los Sorias* sino el Libro Mito?).

Cuando se compra un libro de Aira, se compra un libro. No se compra a Aira. De ahí esa necesidad de tener todas sus publicaciones, buscar las primeras ediciones, llegar antes que nadie al último libro publicado. Lo sintomático está en eso: Aira no es un mito, es un autor de libros muy buenos. ¿Qué hacer? Como enseñan Kafka en su *Carta al padre* y Laiseca en *El jardín de las máquinas parlantes*, hay que perdonar al padre. Perdonamos a Aira por no ser un mito.

Esto atañe al estatuto de lo experimental en su vínculo con la frase epónima de este texto: de la paranoia a la mística hay “experimentación”. No se trata de un hedonismo por la literatura y sus posibilidades lúdicas

derivadas de procedimientos. En verdad, en el giro experimental que va de la paranoia a la mística, se trata de escribir con las marcas corpóreas y mentales hasta las últimas consecuencias. Esto es asumir la propia condición experimental de la vida, la muerte, la realidad, la ficción y todo lo demás. Esto es la paranoia. Las condiciones de experimentación cambiaron. El juego se intensificó. Hay que reventar el experimento que somos. Y la felicidad está en esa mística extática, la última carnicería del mono *cyborg*.

El *ready-made* duchampiano, epítome del arte experimental del siglo XX, no solo debe ser tomado como manifestación de la irreverencia vanguardista o ejemplo perfecto del arte contemporáneo. Es necesario verlo en su dimensión verdaderamente inquietante. La realidad es *ready-made*, artística, experimental. Ya no se trata entonces de experimentar con procedimientos lúdicos y ciertamente felices. Experimentar es asumir la condición de experimento que tiene la realidad, que tienen el yo y sus otros. Juego de niños, sí, pero un juego al estilo “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini. También existe la felicidad ahí: está en la mística que pone todo fuera de sí.

“Magia” es la forma que asume esta mística en el extraño recorrido de Agustín Conde de Boeck, un escriba que parece salido de un viejo cuento de terror. De pasaje atribulado por la academia literaria, con obras gigantes sobre Laiseca, con firma en el *Vida, obra y milagros de Marcelo Fox* (2020) escrita en co-autoría con Matías Raia, publicó hace poco *Nigredo* (2022): una novela experimental. Sí, experimental, pero porque se sale de la consigna literaria aunque la atraviesa. De chasis copiano (va hacia delante), el motor es laisiqueano (se rige por astrales compensatorios para el plebeyismo de raíz). La novela toca el punto de paranoia más íntimo de Conde de Boeck. La figura del discípulo. En un idioma que viene desde los años perdidos, un idioma inactual, extemporáneo, la narración reinaugura el viaje de los iniciados y su mito central: el vínculo maestro-discípulo, la transmisión de saberes que no se pueden transmitir. Y, como el mejor discípulo, se convierte en el peor. Un discípulo perverso: ahí la magia narrativa y críptica de Conde de Boeck. El resto es “realidadficción”, diría Ludmer. Ir al pasado para encontrar el presente y el futuro. La magia de relocalizar y dislocar los tiempos y los espacios.

Las taras y tareas de exhumación que viene realizando Matías Raia desde su otro yo, *Golosina Caníbal* (un blog que funciona en las redes, en

fanzines analógicos y lecturas diagonales), son otras marcas de una misma pasión: estar afuera de la conexión y, sin embargo, reconectar en cada caso los frutos secos del olvido literario. Si Marcelo Fox fue su estrella, ejemplo de una exhumación excepcional, el resto de sus hallazgos señalan la huella mística que disloca siempre el canon y el anti-canon. Hay que creer en la literatura, siempre y cuando no se sepa muy bien qué es —siempre que se rompa su organización histórica y sus definiciones. La diosa no tiene atributos. Es mágica. Y la lectura implica una suerte de rezo que experimenta con el recuerdo y el olvido. Sacudir uno sobre el otro y ver qué pasa.

La red se desconecta para volver a conectarse. Se hackea para reproducirse. No hay nada afuera de la conexión porque la conexión se pone fuera de sí. Es auto-experimental. La experimentación atañe al texto mismo del post-mundo. Ya lo dije. No es un juego formalista o privado. Es un juego de vida o muerte con la sustancia de la tecnología social escriturada: la conexión neuronal y sus nuevas naturalezas. Y de la paranoia a la mística no hay solamente escrituras, sino también lecturas. Lecturas-hackers. Hackers que pueden vestir *chic*, o usar chancletas y leer mamotretos amarillentos, hackers que todavía navegan con Internet Explorer. Cada cual tiene su estilo.

También así se lee de otra forma respecto a la auto-lectura del código. Si la red textual codifica cualquier acceso a lo real y lo virtual, así como los deseos de eso, también es una red que carga códigos de auto-lectura permanente (se sabe: las cosas-algoritmos aprenden sobre la marcha, corrigen errores, etc.). Y ahí también está la paranoia: “todo lee”, contrariamente al “ya nadie lee” (añoranza de burgueses). Todo está leyendo (me repito).

El texto se cierra sobre sí mismo, se escribe y se lee, y paranoiquea a fondo. Ir a la mística para hackear eso. Ir más a fondo. Más a fondo como Marmat, un Pity Álvarez mendocino, y su Libro Inexistente: *Malasya* (XXXX). Si Personaje Descolocado es un héroe, su potencia está en reenviar el Libro al Mito y hacerlos copular más allá de todas las posibilidades editoriales, independientes o dependientes, incluso atravesando las causas editoriales. *Malasya* es un idioma, un Libro, el Mito del Personaje. Se publica y despublica (pervierte y reescribe el “primero publicar, después escribir”: se publica, después se escribe y entonces se despublica). ¿Quién leyó *Malasya*? Una frase del Libro Inexistente: “hay

unos finos descascarados por donde amuchan las cucarachas para buscar el calor, y, por allí, fue a meterse, panicoso, Personaje Descolocado”.

Hay una triple L que es caballo de batalla en estas experimentaciones: O. Lamborghini, Laiseca, Libertella. Formas de leer que fueron hiperescrituras. Formas que creyeron en la literatura y no sabían qué era. Pero que la pusieron más allá de sus posibilidades, fuera de sí. Insisto: la mística es el éxtasis. Sacar hacia afuera todo lo que es la lógica interior. Expandirla hasta confundir el Afuera con el Adentro. Invadir. Proyectar, proyectar, siempre proyectar el secreto íntimo hasta convertirlo en la totalidad. Mística como cooptación de todas las perspectivas en un punto: la neurona radioactiva de la paranoia, la neurona ahora explotada.

Dije antes que solamente nos quedan las palabras y están vacías. ¿Qué otra cosa se puede hacer con esas concavidades sino música? La novela *Caperuxita*, de Agustina Pérez, es un milagro experimental. Una erótica de la lengua, un trabajo milimétrico sobre las palabras, las semifrases y la puntuación. Aparece algo táctil. El texto sin mundo, que todo lo ocupa, recupera el encantamiento. En la palabra vacía se producen velos, volatilidades, galimatías, aliteraciones que tienen la forma de un secreto que no se entiende, pero produce efectos.

La narrativa de *Caperuxita* (2021) conecta con los poemas de Silvina Mercadal. Estos giros de la paranoia a la mística también emergen de las tradiciones subterráneas y anacrónicas de lo barroco, neobarroco, neobarroso y todos los deslices posibles de esas indefiniciones que se hallan concentrados en la gracia de Mercadal. Ahí se saltea el instante paranoico: los poemas ya están fuera de la realidadficción. En sus versos, un alfiler se apunta sobre la letra y la sílaba, abre un corte y así diseña la estructura de nanómetro que tiene la mística. Un espacio ínfimo y, por contracción atómica, brutal. Las palabras contienen ahora el secreto del Afuera y por eso suenan en forma de misterios. La mística es un idioma hermético.

Los grandes animales y los pequeños
tienen nombres, breves sílabas
encierran una fórmula mágica
la cantidad imaginética logra
magnetizar partículas perdidas
del lejano, efímero paraíso
lo envuelve y anima una nueva

forma. Los cantantes nombres,
entre simpáticas sílabas: sarlo,
unragú, raguziis, truddi, paco,
dorita, dobi, cuca, unpozi.

(“37” en *Vano*, 2021)

Hace algunos meses, fui a la Peggy Guggenheim Collection en Venecia. Reviví mis amores juveniles por las así denominadas “vanguardias”. Con los cuadros de Max Ernst y Leonora Carrington me pasó algo. Pensé, o escribí mentalmente —porque ya cada instancia neuronal o espiritual se me aparece como una inmensa escritura—; vi, ese es el verbo: “vi” una esfera esotérica y profética en esos lienzos que me reconectó con aquel amor ancestral y arquetípico de mi adolescencia. Vi cómo las vanguardias habían sido reducidas, por izquierda, a una “crítica de la sociedad” o, por derecha, a un “mercado”. Y vi más profundamente el tercer ojo en el cual esos cuadros hablaban o escribían. Una dimensión que fue olvidada y defenestrada por la cultura. La vanguardia se me reveló como un hechizo. Una caverna mítica a la cual los tiempos volverían o ya habían vuelto. Salí del edificio y los canales de Venecia reflejaban los rayos del Sol Final. Yo caminaba sobre la ciudad y la ciudad caminaba sobre las aguas.

Obras mencionadas

Aira, César. *La ola que lee*, Penguin Random House, Buenos Aires, 2021.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956.

Conde de Boeck, Agustín. *Nigredo*, Nudista, Córdoba, 2022.

Farrés, Pablo. *Mi pequeña guerra inútil*, Nudista, Córdoba, 2017.

Laiseca, Alberto. *Los Sorias*, Gárgola, Buenos Aires, 2016.

Libertella, Héctor. *¡Cavernícolas!*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2016.

Lamborghini, Osvaldo. *Sebregondi retrocede*. “El niño proletario”, en *Novelas y Cuentos I*, Mondadori, Buenos Aires, 2003.

Marmat. *Malasya* (inédito).

Mercadal, Silvina. *Vano*, Maravilla, Buenos Aires, 2021.

Pérez, Agustina. *Caperuxita*, Club Hem, La Plata, 2021.

Raia, Matías y Conde de Boeck, Agustín. *Vida, obra y milagros de Marcelo Fox*, Borde perdido, Córdoba, 2020.

Bibliografía citada

Farrés, Pablo. "Mitología interior", entrevista de Omar Genovese, en *Perfil*, agosto de 2022. En línea: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/mitologia-interior.phtml?register=google>

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

Genovese, Omar. "Prólogo" en Farrés, Pablo. *Mi pequeña guerra inútil*, Nudista, Córdoba, 2017.

Lezcano, Walter. "Hacia dónde va la nueva ciencia ficción argentina", en *Tiempo Argentino*, agosto de 2021. En línea: <https://www.tiempoar.com.ar/cultura/hacia-donde-va-la-nueva-ciencia-ficcion-argentina/>

Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.

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

"Repeticiones, versiones y perversiones"

La literatura argentina del siglo XIX en el siglo XXI

Marcelo Bonini >>

Nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*: esos son, esos deberían ser los procedimientos regulares de valoración.

Roland Barthes

1

Las autoras y los autores argentinos —para más precisión: quienes escriben cerca del Río de la Plata— hace más de cien años que vuelven a los libros capitales del siglo XIX. En 1910, en el aniversario del primer centenario de la Revolución de Mayo, solo treinta y un años después de la aparición de *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández y *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, se publica *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de Roberto J. Payró, novela que relata el ascenso social del político Mauricio Gómez Herrera. En 1924 comienza a editarse la revista *Martín Fierro*, la principal publicación de vanguardia de Argentina. En términos más generales, apenas terminado el siglo XIX se observa un movimiento doble: por un lado, una serie de intervenciones que pretenden colaborar en la constitución de una tradición literaria nacional —por ejemplo, el lanzamiento de las bibliotecas de autores argentinos de Ricardo Rojas y José Ingenieros, los debates propiciados por el centenario, la creación de la cátedra de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires— y, por el otro, la consolidación de un campo complejo y dinámico, en donde riñen viejas y nuevas escrituras. Estas páginas van a trazar un panorama sobre

algunas de las más recientes vueltas hacia la literatura del siglo XIX, sus maneras de abordarla, sus diferencias y similitudes. Si bien se trata de obras que cabe pensar en términos de “reescritura” o “intertextualidad”, me interesa considerarlas “usos”: una literatura como un insumo para escribir otra.

En “Cerca de la revolución”, Daniel Link dejó asentado este juicio:

En el contexto de la literatura argentina, cada movimiento estético supone necesariamente dos pasos: ignorar al escritor canónico y volver a la gauchesca. Borges escribe como si no hubiera existido Lugones, pero vuelve a la gauchesca; Lamborghini y Zelarayán escriben como si no hubiera existido Borges, pero vuelven a la gauchesca; Copi escribe como si no hubiera existido Borges, pero vuelve a la gauchesca”.¹

Es cierto que hubo movimientos estéticos que, aunque ignoraron al escritor canónico de su época, no volvieron a la gauchesca (pongamos por caso a Roberto Arlt y a Juan L. Ortiz); sin embargo, el señalamiento de Link alcanza para dar cuenta de una constante.

Conviene aclarar que si se dice que las autoras y los autores contemporáneos vuelven al siglo XIX no significa que recurran a todas las obras escritas durante los cien años que van desde el último tiempo del Virreinato hasta el comienzo de la segunda presidencia de Julio Argentino Roca, sino a cuatro consideradas canónicas: "El matadero" (escrito entre 1838 y 1840, publicado en 1871) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla y las dos partes del poema de José Hernández, *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879), que por extensión reenvían a toda la gauchesca y a la posterior novela con gauchos, cuyo principal exponente es *Juan Moreira* (1888) de Eduardo Gutiérrez.

No ya un gaucho como Moreira, en conflictos con el monopolio de la violencia estatal, sino un político profesional, el Gómez Herrera de Payró es un hombre de instituciones, es decir, de la civilización y no de la barbarie, si tuviéramos que ponerlo en los términos con los que Sarmiento, en *Facundo*, intentó explicar “la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo”. Para Christian Ferrer, *Facundo* —mejor

dicho: “lo facúndico”— supone “una reserva activa de saberes sobre la Argentina”, cifrada no en la oposición sino en la tensión entre ambas fuerzas. Ferrer enfatiza esta tensión al subrayar que Quiroga significó para Sarmiento “el apodo fantasmal del cimiento secreto de la nación y, más aún, la clave de los problemas irresueltos que una época legaría a la siguiente y a las posteriores”. Así, sumando el señalamiento de Link a la tensión entre civilización y barbarie, la tradición literaria como reserva activa de saberes y la certeza de que necesariamente del pasado heredamos problemas irresueltos, se conforma un cuadrilátero que participa tanto del sistema literario como de la coyuntura política, en el que se ha movido una parte importante de la literatura argentina publicada hasta la fecha.

Ya avanzado el siglo XX, se continuó escribiendo literatura que recuperaba a la del XIX y a su imaginario. En este sentido, se destacan las operaciones de Jorge Luis Borges y el poeta Leónidas Lamborghini con la tradición gauchesca en general y el *Martín Fierro* en particular. Por último, junto a los argumentos de Ferrer y Link, las “casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones” que Borges le atribuye a *Martín Fierro* en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” también componen, por extensión, claves para leer a los otros tres clásicos del siglo XIX.

2

En un lapso de diez años, al menos tres autores han revisitado el clásico de José Hernández: Pablo Katchadjian, en 2007, con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*; Oscar Fariña, con *El guacho Martín Fierro*, en 2011, y Gabriela Cabezón Cámara con *Las aventuras de la China Iron*, novela publicada en 2017. A pesar de sus diferencias, el poema de Fariña y la novela de Cabezón Cámara, entre la repetición y la versión, comparten ciertas afinidades.

Mediante una función del procesador de textos Word al alcance de todo el mundo, Katchadjian pervierte el sentido de la primera parte del *Martín Fierro* mediante un reordenamiento de sus versos de la A a la Z. Así, desmorona la estructura de la “Capilla Sextina”, como a Leónidas Lamborghini le gustaba llamar a la estrofa hernandiana: el único rasgo formal que deja en pie es el octosílabo, ya que ni siquiera se mantiene la separación en estrofas original, sino que el texto se presenta como una única y alucinada tirada de versos del principio hasta el final que desvía la

atención del argumento, ahora disuelto, y enrarece el efecto de oralidad buscado por Hernández.

El gesto de Katchadjian está en la vereda de enfrente de los de Fariña y Cabezón Cámara. *El gacho Martín Fierro* no solo emula la estrofa de seis versos de ocho sílabas, sino que mantiene el corazón del argumento y del progreso narrativo de *El gaucho Martín Fierro*, aunque con una diferencia central, que lo justifica: aquí, en un ambiente urbano, canta y cuenta su vida un “pibe chorro”. *El gacho Martín Fierro* es una versión, una reescritura en sentido estricto, verso a verso y rima a rima—incluso hay versos y estrofas iguales— de las sextinas de *La ida*, “traducidas” a un código contemporáneo, con cambios de referencias y de léxico (el Santo Padre ahora es “D10S” y el moreno de la trifulca del canto VII, “un boli”; se utiliza una variante suburbana del castellano, con algo de lunfardo, vesre y mucho de cumbia villera: “ortiva”, “jermu”, “pintó”, “guachín” “fumanchón”, “flasharon”). Como propone Martín Pérez Calarco, la reescritura de Fariña, publicada el año posterior al bicentenario de la Revolución de Mayo, quizás resulta una manifestación estética algo tardía si se la compara con los sujetos y mundos representados por dos tendencias artísticas anteriores, que ya se habían ocupado de la degradación social del menemato: “la no sin debate llamada ‘poesía de los 90’ y [...] el tampoco sin debate llamado ‘Nuevo Cine Argentino’”.

Las aventuras de la China Iron se vale de los personajes y el argumento de Hernández para inventar una continuación del poema. El gesto es similar al inaugurado por Borges en “El fin” (1953), pero la ambición es distinta. Cabezón Cámara le da voz y nombre a la China de Fierro: Josefina, un guiño para lectores universitarios que reenvía a la crítica Josefina “la China” Ludmer, autora de *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, publicado en 1988. La China de la novela es una adolescente de catorce años que Fierro “se ganó” en un partido de truco y que se sube a la carreta de Elizabeth, una inglesa que busca a su marido porque él también, como Fierro, ha sido llevado a la frontera. Es Liz, Elizabeth, quien le habilita a la China, que hasta entonces había vivido anónimamente, el don de nombrarse a sí misma.

Josefina emprende un viaje de aprendizaje: por intermedio de Liz conoce los placeres y potencias de la sexualidad y el cuerpo, que usa para mucho más que las tareas domésticas; a veces se viste de varón inglés para experimentar una identidad nueva. Al dúo se le sumará un gaucho varón,

Rosario, al que llaman “Rosa”. La experiencia del viaje desarma el estereotipo de masculinidad criolla e incorpora al universo hernandiano sujetos excluidos del poema original. Luego de varias peripecias en el desierto, la caravana arriba al fortín La Hortensia, propiedad de un decadente José Hernández quien, ahora personaje, en un episodio metaficcional, afirma haber incluido en su libro algunos versos compuestos por Fierro, a quien, además, como al Fierro y al Cruz del relato “El amor”, de Martín Kohan (2011), o al Juan Moreira y al Julián Andrade del poema de 1987 “Moreira”, de Néstor Perlongher, también “lo vieron a los arrumacos con otro negro como él”. En el fortín, antes de pedirle perdón a Josefina, Fierro se queja en octosílabos de haber sido víctima de Hernández:

Me empezó a afanar los versos
Hizo libro’e mi canción.
La firmó con nombre de él,
Y le metió sus maldades:
¡Mirá que yo via cantar
“Hacete amigo del juez!”²

Así, la figura de Hernández, en la que se condensan las nociones de propiedad privada, apropiación del trabajo ajeno e imposición de un mundo patriarcal, se erige como el punto de vista ideológico opuesto al de la China, que, hacia el final culmina la utopía que ha venido construyendo, se adentra en la nación selk’nam —pueblo que integra el vasto ideologema de “los indios”—, se aindia, se enamora de la joven Kauka y se autobautiza con el nombre de “Tararira”. Por su parte, el ex gaucho, ahora “la Fierro”, se da el nombre de “Kurusu”, que significa “cruz”.

Con un final después del final de *La vuelta de Martín Fierro*, esta novela repite y versiona el gesto fundacional de Borges, con la diferencia de que Cabezón Cámara opta por presentar un final feliz para más de un personaje. Como un negativo del proyecto roquista que se perfila en *La vuelta de Martín Fierro*, la antinomia sarmientina de civilización y barbarie se disuelve en la utopía de una comunidad *queer* y sin clases que cierra *Las aventuras de la China Iron*.

Una excursión a los mapunkies, publicada originalmente en 2013 por Pánico el pánico y luego reeditada por otros sellos independientes, relata un viaje en el que se suceden múltiples preguntas. La acción de *Las aventuras de la China Iron* termina en Neuquén, punto de partida de la narración de la escritora y periodista Agustina Paz Frontera, que nació en Buenos Aires pero vivió en la provincia sureña durante su infancia y adolescencia.

Recién a la altura de la página 73 aparece el guiño que se espera desde el título: “Y yo que me creía Mansilla”, comenta la narradora. Claro: es que el gesto más obvio hubiese sido el de disfrazarse de Lucio V. Mansilla sin revelar la pose y repetir el personaje y los temas de *Una excursión a los indios ranqueles*. Frontera es lo suficientemente hábil como para tomar el libro de 1870 no como material de variaciones sino como un modelo de sensibilidad y percepción con notas propias (de ahí la relativa decepción al darse cuenta de que efectivamente *no* es Mansilla) a la vez que aborda un asunto de coyuntura —la militancia territorial mapuche—. Nacida como tesis de la carrera de Comunicación Social de la UBA, Frontera le dio el manuscrito de *Una excursión a los mapunkies* a María Moreno, entusiasta de Mansilla, quien le sugirió aligerar el tono y contar todo, según refiere la autora, de un modo más *beatnik*. Frontera se hace varias preguntas acerca de esos otros que primero aparecen cristalizados en una única figura —“mapuche”— y de quienes luego aprende a ver sus diferencias —mapunkie, mapurbe (mapuche urbano) o mapuche hip hop— y sus internas políticas, más allá de la lucha por el reconocimiento territorial que los une, en contra, a la vez, de los estados argentino y chileno.

En el viaje Frontera reversiona una de las estrategias de Mansilla: la autofiguración. Desde haberse creído él, pasando por cierta culpa de clase y sus contradicciones de universitaria, hasta ciertos momentos de coqueteo con algunos varones en los que no persiste (su cabeza y su corazón están ocupados por “mi Flamante”), la figura de Frontera va cambiando a medida que el viaje avanza. Ella, como el relato, no es de una sola pieza y admite dudas y replanteos. *Una excursión a los mapunkies* apela a las inflexiones y torsiones del par civilización y barbarie tal como lo entiende Mansilla y evita hacer explícitos los antagonismos subrayados en *Las aventuras de la China Iron*. La distancia entre un gesto y otro podría explicarse a partir de las diferentes concepciones formales de cada una de las autoras, pero también, significativamente, por la herencia dispar de los modelos clásicos a los que apelan.

4

En 2019 Emilio Jurado Naón publicó *Sanmierto*, en el que se ocupa del autor de *Facundo*. Como en la novela *Montevideo* (1997) de Federico Jeanmarie, que cuenta las andanzas de un joven Sarmiento por la capital oriental, su figura tiende a retornar como ficción pero no por ello vuelve su obra. La apuesta de Jurado Naón, además, es por la escritura, es decir, por la intersección entre la lengua —social— y el estilo —personal—. Este último está a punto de desbordarse a lo largo de *Sanmierto*, que consiste menos en una narración que en cinco escenas alucinatorias escritas desde un yo expansivo. La prosa de Sarmiento está distorsionada desde la metátesis recíproca del título, que adelanta lo que vamos a leer: un sonido conocido, sí, pero alterado, chirriante. Pocas son las referencias históricas que ofrece *Sanmierto*: algunos nombres propios, como el de Ambrosio Sandes —centro del cuarto capítulo—, el cruel (¿bárbaro?) militar elogiado por Sarmiento, que derrotó al “Chacho” Peñaloza en dos oportunidades, o el apellido Montt, que reenvía a Manuel Montt, presidente de Chile entre 1851 y 1861, donde transcurre el segundo capítulo.

El libro de Jurado Naón opera con la figura y el estilo de Sarmiento para obtener un saldo estético en el cual campea la hipérbole, recurso al cual ya tendía el modelo original. Las piruetas significantes, el cuerpo en primer plano y una sexualidad soez y voraz —como se lee en especial en el primer capítulo—, unidas al comentario político, remiten en línea recta a una figura que encarnó en su momento un modo de pervertir la escritura: Osvaldo Lamborghini.³ Este fragmento ilustra la nota dominante de *Sanmierto*:

Y pasó a describirme su propuesta, entre eruptivos alaridos por exceso de vida, murmuraciones avergonzadas y circuncisas proclamas. Concebía a la isla como pivote de esa ‘nueva cúpula’ que no era otra cosa que una *cópula* entre las naciones del Río de la Plata: ¡Unión de Repúblicas Sudamericanas!

5

Dos novelas publicadas en 2017 —*Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica y *Nación vacuna* de Fernanda García Lao— versionan de modo oblicuo “El matadero” de Esteban Echeverría. Bazterrica reemplaza la prohibición de la ingesta de carne debido a la cuaresma por un motivo

sanitario: un virus irreversible ha afectado a todos los animales del mundo. Como su consumo es mortal, se habilita la alimentación a base de carne humana, lo cual conlleva el desarrollo de una industria de cría, procesamiento y faena. El protagonista, Marcos Tejo, es un burócrata de esta industria que recibe un regalo del Gringo, su jefe: una mujer PGP — Primera Generación Pura, carne de alta gama—. En contravención a las normas, Tejo la desea, se enamora de ella e incluso le pone un nombre humano: Jazmín. Eventualmente, ella queda embarazada. Los horrores del canibalismo consensuado que narra *Cadáver exquisito* se entremezclan con las avivadas para vender carne en mal estado en un mundo convertido en un matadero de seres humanos.

La variante distópica de la ciencia ficción también prevalece en *Nación vacuna*. En esta novela, el ejército argentino ha triunfado sobre el inglés, y las Malvinas —llamadas ahora “las M”— pertenecen al Estado Nacional. Una peste incierta, producto de un sabotaje del ejército enemigo, enferma a los sobrevivientes de las islas. En Rawson, otro burócrata, Jacinto Cifuentes, es el encargado de seleccionar candidatas mujeres que serán vacunadas y luego enviadas lejos como parte de un plan oscuro que apenas se explicita. Hijo de un carnicero, Cifuentes, sin embargo, es vegetariano. El deseo y la carne, animal y humana, lo asedian constantemente y refuerzan su neurosis, fogueada además por los celos hacia su hermano mayor, Leopoldo, que ocupa un cargo superior al suyo, por la relación distante que mantiene con su madre y su padre, y por los anhelos que todavía le provoca su ex mujer, Mona, ahora casada con Leopoldo. El plan inicial es reemplazado por uno aún más oscuro: el Proyecto, que implica el envío de mujeres a las M. Una candidata del pueblo está contemplada en este envío, y el azar determina que sea la número 1789, quien no es otra que Mona. La resolución de la novela es trágica. Como en *Cadáver exquisito*, aquí también se practica la antropofagia, aunque como parte del Proyecto secreto, cuyo fin es la producción de cápsulas de carne humana.

"El matadero" merodea ambas novelas e impone el tono de libelo — directo en Echeverría, indirecto en Bazterrica y García Lao— combinado con las figuraciones de la carne, la violencia, la alimentación y la sexualidad. Las dos ficciones comparten la analogía entre el consumo de carne y el consumo del cuerpo de las mujeres. El joven judío de “La fiesta del Monstruo”, el relato de Borges y Adolfo Bioy Casares publicado en 1947, y el personaje que le da el nombre a “El niño proletario” (1973) de

Oswaldo Lamborghini son objetos de la violencia de estas versiones de "El matadero" que alteran la tercera persona por una primera —un seguidor antisemita del Monstruo y un sádico joven burgués—, tal como Cifuentes es el narrador de *Nación vacuna*. Bazterrica, en cambio, prefiere la tercera del original. Estas novelas de 2017, sin embargo, presentan una diferencia relevante. En ellas no hay una víctima singular, sino que la violencia se ejerce sistemáticamente sobre las mujeres: ambas sugieren que en el centro de la civilización —figurado como la razón planificadora del Estado— anida un núcleo de barbarie.

6

En *La espada de pasto*, publicada por Rara avis en 2017, Ignacio Bartolone mezcla el imaginario del siglo XIX con algunas referencias al XX en tres piezas teatrales que arriesgan mucho y salen airoso. “Piedra sentada, pata corrida”, “La piel del poema” y “La madre del desierto” se dejan leer tanto desde el uso de la reserva activa de saberes como desde ese movimiento doble entrevisto por Link. Con un sostenido efecto humorístico, rasgo que lo distingue del resto de los libros comentados, el trío de Bartolone inventa argumentos disparatadísimos: en la primera obra, una tribu, que a la vez es una familia disfuncional, sufre las consecuencias de que sus hijos se hayan comido a un hombre blanco y, por efecto de eso, empiecen a hablar en su lengua. En la siguiente, un gaucho zombi rapta a una chica que será rescatada por el comisario Nayaralez —inversión del apellido de Ricardo Zelarayán, figura que tiene una presencia central en *La espada de pasto*— y por el oficial de policía Ando Corvo, que, en secreto, también es poeta. Por último, una versión delirante de la leyenda popular de la Difunta Correa hace aparecer a Facundo Quiroga y cita, deformándolo, el libro de Sarmiento.

Bartolone combina una amplísima cantidad de nombres propios, obras y referencias sin ostentación, con la misma rapidez y la misma gracia con la que muchos personajes cambian de género y de deseo sexual, a la velocidad propia de un dibujo animado. Bartolone mezcla no solo libros y citas sino también diversas temporalidades: “¡Lord Byron, Santi! ¡Lord Byron para todos!”, dice Luciano Ceballos, lenguaraz y remedo *queer* de Mansilla. Lo mismo ocurre en la última obra, en la que un fantasmagórico Facundo Quiroga le dice a Baudilio Bustos que quiere “unir esta nación agrietada”.

Bartolone lleva al máximo, por su amplitud y condensación, el uso de la literatura y el imaginario del siglo XIX, a los que hace dialogar con el presente sociopolítico argentino, como se deja entrever en la mención de “para todos” y “agrietada”, remisiones a un época y conflictos concretos. *La espada de pasto* pervierte con potencia, pasión y novedad todos los materiales que procesa y deforma.

7

En el mapa de lecturas trazado hasta aquí, podría delimitarse un primer territorio conformado por *Las aventuras de la China Iron*, *Cadáver exquisito*, *Nación vacuna* y *El guacho Martín Fierro*, ya que operan con temas y personajes clásicos bajo formas convencionales —novelas cuyo núcleo es su argumento, por un lado, la sextina hernandiana, por el otro— con la intención de actualizar en el presente algunas de las lecturas preestablecidas de la tradición del siglo XIX. En otro lugar podrían ubicarse Paz Frontera y Bartolone por el uso innovador de las posibilidades de aquella reserva activa de saberes sumado a una renovación de sensibilidades, en las que el diálogo con el presente y la escritura se potencian mutuamente. Katchadajian y Jurado Naón compartirían un tercer sitio, ya que ambos, a su modo, pretenden extraer un plus verbal de sus fuentes, plus verbal que, al convertirse casi en su propio objeto de referencia, satura los textos.

Parte de estos libros abordan, directa o indirectamente, asuntos de la agenda pública. En este sentido, al escribir sobre la coyuntura desde una posición sin ambages, repiten el gesto de los clásicos del XIX, en particular el de Echeverría y Hernández. Otros, de forma más heterodoxa y sin un contenido unívoco, pero tampoco con pretensiones de asepsia, revisan las posibilidades del imaginario y la literatura del siglo XIX o, mejor dicho, crean esas posibilidades y avanzan desde ellas para preguntarse qué más se puede escribir con la literatura de Echeverría, Sarmiento, Mansilla y Hernández. Queda abierta al futuro la discusión acerca del “casi” con el que Borges morigera las “inagotables repeticiones, versiones, perversiones”: las coyunturas y disputas venideras, los usos y olvidos próximos pondrán al día —o no— cómo dialogar con el pasado para escribir una letra viva, nueva o inesperada en otros presentes.

Obras mencionadas

- Bartolone, Igancio. *La espada de pasto*, Rara avis, Buenos Aires, 2017.
- Bazterrica, Agustina. *Cadáver exquisito*, Alfaguara, Buenos Aires, 2017.
- Borges, Jorge Luis. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", "El fin" [1944], en *Obras completas 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1984.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. "La fiesta del monstruo" [1977], en *Alias*, Emecé, Buenos Aires, 2022.
- Cabezón Cámara, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*, Random House, Buenos Aires, 2017.
- Echeverría, Esteban. "El matadero" [1871], en *La cautiva. El matadero*, Eudeba, Buenos Aires, 2010.
- Fariña, Oscar. *El guacho Martín Fierro*, Factotum, Buenos Aires, 2011.
- García Lao, Fernanda. *Nación vacuna*, Emecé, Buenos Aires, 2017.
- Gutiérrez, Eduardo. *Juan Moreira [1879-1880]*, Losada, Buenos Aires, 2009.
- Hernández, José. *Martín Fierro [1872]*, Eudeba, Buenos Aires, 2010.
- Jurado Naón, Emilio. *Sanmierto*, Leteo, Buenos Aires, 2019.
- Katchadjian, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Imprenta argentina de poesía, Buenos Aires, 2007.
- Kohan, Martín. "El amor", en *Página/12*, Buenos Aires, 4 de febrero de 2011. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html>
- Lamborghini, Osvaldo. "El niño proletario", en *Novelas y cuentos I*, Mondadori, Buenos Aires, 2010.
- Mansilla, Lucio Victorio. *Una excursión a los indios ranqueles [1870]*, Terramar, Buenos Aires, 2010.
- Nieva, Michel. *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2013.
- Payró, Roberto Jorge. *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira [1911]*, Eudeba, Buenos Aires, 2012.
- Paz Frontera, Agustina. *Una excursión a los mapunkies*, Tren en movimiento / Alcohol y fotocopias / Inerme libros / MadreSelva, Buenos Aires, 2017.
- Perlongher, Néstor. "Moreira", en *Poemas completos*, La flauta mágica, Montevideo, 2012.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo [1845]*, Eduvim, Villa María, 2016.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*, trad. José Bianco, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- Ferrer, Christian. "Historia facúndica", en Martínez Estrada, Ezequiel, *Sarmiento. Meditaciones sarmientinas. Las invariantes históricas en el Facundo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2001.
- Jurado Naón, Emilio. "Siento que en lo que se escribe hoy el lenguaje tiende a ser neutro y empobrecido", entrevista de Mónica López Ocón, en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, 4

- de octubre de 2020. En línea: <https://www.tiempoar.com.ar/cultura/emilio-jurado-naon-siento-que-en-lo-que-se-escribe-hoy-el-lenguaje-tiende-a-ser-neutro-y-empobrecido/>
- León, Gonzalo (comp.). *La última gauchada*, Alquimia, Santiago de Chile, 2014.
- . “En la literatura argentina falta pasión”, entrevista de Matías Méndez, en *Infobae*, Buenos Aires, 8 de marzo de 2015. En línea: <https://www.infobae.com/2015/03/08/1714615-gonzalo-leon-en-la-literatura-argentina-falta-pasion/>
- Link, Daniel. “Cerca de la revolución”, en *Página/12*, Buenos Aires, 3 de junio de 2002. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141-2002-06-03.html>
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Perfil, Buenos Aires, 1988.
- Pérez Calarco, Martín. “Dos inflexiones contemporáneas del *Martín Fierro*: entre el orden alfabético y la traducción verso a verso”, en AA. VV., *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, Buenos Aires, 25 y 29 de noviembre de 2014. En línea: http://cil.filo.uba.ar/sites/cil.filo.uba.ar/files/u1220/PEREZ%20CALARCO_ACTAS_2014.pdf

1 La antología *La última gauchada*, compilada en 2014 por Gonzalo León, reúne relatos de Hernán Ronsino, Selva Almada, Federico Levín, Ariel Idez, María Sonia Cristoff, Pablo Katchadjian, Matías Capelli y Leandro Ávalos Blacha. Según el mismo León, fue editada con la conjetura de Link en mente.

2 Este verso es uno de los más conocidos consejos de Vizcacha al hijo menor de Fierro (cfr. *La vuelta de Martín Fierro*, canto XV, estrofa 4). Se abren dos caminos: o Random House no detectó este desliz de la autora o fue puesto adrede para apelar a la confusión, propia de ciertos horizontes de recepción.

3 La referencia a Lamborghini la explicita el propio Jurado Naón:

Hay un escritor que influyó en mí cuando escribía *Sanmierto*, que me guio o del que me “copié” un poco, que es Osvaldo Lamborghini. Su lenguaje tiene algo muy dramático en términos teatrales. Yo me autoimpuse la premisa de escribir un relato oración por oración. Hay una frase que no sé si es de él o es apócrifa, que es “corregir una frase con la siguiente”. Me encantó porque creo que a la literatura contemporánea le falta un poco de orfebrería de la oración como unidad mínima del relato. Para mí eso es lo que hace que un texto narrativo pueda ser leído también como un poema.

En el libro de relatos *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013), de Michel Nieva, también hay una referencia, en este caso explícita, al menor de los Lamborghini. El libro lleva como epígrafe un verso de su poema “Ayer”: “¡El país argentinoide!”. Mediante una ciencia ficción muy cerca de Philip K. Dick (el guiño está desde el título), los relatos de Nieva se ocupan de revisar y reinventar cierto sector del imaginario sobre el XIX en clave gauchxpunk — denominación del autor—. En el libro nos encontramos desde un “gauchoide para armar” hasta un Sarmiento zombi.

Huellas de la escucha

Audioafectividad en la poesía argentina reciente

Matías Moscardi >>

No existe una huella sin una canción.

Bruce Chatwin

Imaginemos la poesía de los noventa como un estudio de grabación: ahí están las consolas, los cables, los paneles de insonorización, las mesas de mezcla, las computadoras y los monitores, los *racks* de proceso, los sistemas de reducción de ruido, hasta algunos instrumentos; ahí está la tecnología pero falta algo clave: la música del futuro. Mirta Rosenberg dijo alguna vez que “en la poesía argentina, nunca una década demoró tanto en terminar como la de los noventa”. Habría que entender esta declaración en un sentido estrictamente infraestructural. Si algo heredó de los noventa la poesía del presente podemos asumir que fue un “equipamiento”, una organización, una militancia: las formas tribales o microcomunitarias de autogestión; la reivindicación del libro independiente frente al libro industrial; los modos de hacer hogareños —antes que tercerizados por la imprenta—; la organización de recitales de poesía en formatos que apelan a la intimidad y a lo pequeño —aunque también entran acá aquellos que se organizan a partir de subsidios estatales—; las lecturas mutuas y solidarias entre poetas para corregir sus textos; los talleres horizontales hechos de redes de amistades; las dinámicas vinculares y afectivas que, en definitiva, generan la nafta social necesaria para encender la máquina poética. Con estas tecnologías, en este reciclado estudio de grabación, se escribe poesía hoy en la Argentina, aunque escribir sea ya una metáfora o, mejor, una metonimia, la aleta del tiburón, una punta en el arco de un proceso mucho más amplio.

Cuando abre la mandíbula afuera del agua, la escritura muestra sus dientes: son varias hileras afiladas las que confluyen en la boca de la poesía y sus problemáticas actuales. No podríamos decir, sin reducir el fenómeno, que hoy la poesía “se lee”, que la poesía circula “en libros” de editoriales independientes. Estaríamos haciendo caso omiso de uno de los más importantes soportes del poema: la escucha.

Para abreviar histórica y culturalmente la cuestión, voy a referirme a dos libros de Marshall McLuhan —frecuentemente olvidados por la crítica— que pueden leerse como visiones del futuro-pasado que alcanzaron nuestro presente. Me refiero a *La galaxia Gutenberg*, de 1964, y *El medio es el mensaje*, de 1967. Ambos abarcan, en conjunto, un arco temporal inmenso, que va desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XX. McLuhan se propone pensar acerca de los efectos antropológicos que generaron, de manera progresiva, dos tecnologías clave en la historia de la humanidad: el alfabeto y la imprenta. En la orientación sensorial de las sociedades prealfabéticas, el órgano dominante era el oído. Es esperable que, en un mundo organizado alrededor de la escucha, la irrupción de la letra impresa introduzca cambios perceptivos extremos y radicales. McLuhan lleva esta idea a sus máximas consecuencias y dice que la imprenta produce, directamente, un nuevo tipo de sujeto: el “sujeto tipográfico”, que equivale al sujeto moderno. Escribe McLuhan en *La galaxia Gutenberg*: “La imprenta es la fase extrema de la cultura del alfabeto que destribaliza y descolectiviza al hombre en primera instancia”. Y más adelante remata: “La imprenta es la tecnología del individualismo”.

Con esos aforismos resonando de fondo, queda claro que concebir el campo poético contemporáneo desde la óptica de la edición y del libro de poesía no es precisamente lo mismo que pensarlo en su dimensión auditiva, a partir de los distintos modos de circulación de la escucha, que van desde los recitales y festivales de poesía, hasta los registros audiovisuales que circulan por diferentes plataformas, en las redes sociales. McLuhan va incluso más allá. Empieza a notar que en la “Era Eléctrica” —como él la llama— la palabra escrita se ve alterada por las nuevas tecnologías. Hay un retorno del espacio acústico. Pero este retorno no es repetitivo ni regresivo sino diferencial. El espacio acústico, ahora, convive con la palabra impresa, y viceversa. McLuhan es el gran pensador de esa coexistencia.

McLuhan es enfático al respecto. Para acceder a la literatura moderna —está pensando en T. S. Eliot y en James Joyce— es imprescindible *leer con*

los oídos, “poner en acción oral participante al pasivo lector visual”. Su hipótesis central es que, como marca de época, existe un abordaje acústico del espacio visual, así como una configuración auditiva y oral de la palabra escrita. Si la lectura silenciosa confinaba a la reclusión, el oído y la escucha implicarán una reconexión táctil, una recolectivización y reafectivización de las prácticas poéticas actuales.

El libro y la escucha componen lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari habrían llamado un “agenciamiento”, una relación recíproca de presuposición necesaria. Habría que dar otro paso más y decir que libro y escucha tendrán su propio territorio común: las lecturas públicas de poesía. Un libro de poesía de una editorial independiente ¿es pensable por fuera de esa escena de contigüidad con su público, con la voz del poeta sonando a un lado del libro, a pocos metros de él, entre otros libros de otros poetas? Un libro es, también, o puede ser, un modo de escuchar la poesía. Un libro como una caracola, un objeto sonoro donde se puede oír el eco del mar si acercamos el oído.

Creo que hay, por lo menos, tres libros insoslayables para empezar a pensar la crítica de poesía actual en términos audioafectivos: *Caligrafía tonal* (2011) de Ana Porrúa, *Poesía y elecciones afectivas. Edición y escritura en la poesía contemporánea* (2014) de Luciana di Leone y *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) de Florencia Garramuño. Porrúa, por ejemplo, dedica un capítulo entero a la puesta en voz de la poesía. Ahí aparece un repertorio ecléctico: grabaciones de William Carlos Williams, Ezra Pound, Oliverio Girondo, Néstor Perlongher, Nicanor Parra, Pablo Neruda, Berta Singerman, una serie que culmina con la puesta en voz de *Poesía espectacular* de Martín Prieto, Daniel García Helder y Oscar Taborda. En este capítulo del libro vemos aparecer un objeto novedoso, que surge de un triple anudamiento: lo que establece la letra impresa como partitura textual, lo que ejecuta la voz como materia sonora y lo que se puede escuchar ahí como producto de esa coalición. El libro de Luciana di Leone se inscribe en las teorías de la comunidad y piensa el afecto en el contexto de la edición de poesía. La perspectiva es muy interesante porque abre los estudios de la edición al terreno de la afectividad y las teorías relacionales, lo cual permite pensar no solo el “objeto libro” desde una óptica completamente renovadora sino también otros fenómenos del campo poético como los recitales de poesía. En el contexto de las editoriales independientes, di Leone no deja de

subrayar la importancia de las lecturas públicas, las reuniones, los pequeños festivales de poesía, la apelación a redes de amigos “donde debe estar resignificada la idea misma de amistad, ya que no se limita a la convivencia local sino potencialmente ampliada y abierta a las posibles diferencias, aunque se construya sobre la existencia de un pueblo de lectores habituales, sin situar la necesidad de conquistar o capturar más”. El libro de Garramuño —el más amplio de los tres, porque incluye entre sus objetos al arte contemporáneo— permite pensar cómo impactan las cuestiones anteriores en la escritura de poesía. Garramuño percibe que los poemas empiezan a abrirse a la otredad, a la alteridad. Analiza, entonces, la construcción del sujeto en la poesía actual para hablar de “post-yoes, esto es, de yoes que se vacían para dejar entrar un exterior”. Garramuño se refiere a percepciones y sentimientos no como parte de una subjetividad interior “sino a partir de un afuera que va penetrando en el sujeto”.

En sintonía con lo anterior —y de alguna manera como decantación del estado de la cuestión que acabamos de ver—, en 2016 aparece en la revista *El jardín de los poetas* un artículo titulado “La poesía como festival”, de Cristian Molina. Molina señala que los eventos en vivo comenzaron no solo a proliferar, sino también a incidir de manera notable en las dinámicas internas de la práctica poética y de las ciudades en las que se insertan, generando efectos tanto en términos turísticos y económicos, como culturales, políticos y sociales. Molina habla de la “festivalización de la poesía argentina” como una estrategia de supervivencia de la poesía contemporánea. La poesía se festivaliza dado que, en este tipo de contextos, la producción textual no se encontraría orientada simplemente desde y hacia la escritura “sino a múltiples relaciones con su puesta en voz y performatividad”. Y agrega más adelante: “En los poetas jóvenes y emergentes de todos los festivales se tiende cada vez más hacia una poesía escrita en relación con su puesta en voz, con su posibilidad de ser cantada, actuada y exhibida, no ya solo leída en formato libro, sino también oída y vista, y estas parecen ser las condiciones en las que circula la poesía en un momento de festivalización de la cultura”. La hipótesis central del artículo es que estamos ante formas poéticas escritas que exceden el formato del libro como dispositivo privilegiado para intervenir más allá de él, en sus desafueros, a partir de diferentes soportes y medios. Para Molina, el auge de los festivales de poesía permite interrogar, por sus características estructurales, “las formas de circulación y de puesta en común de lo

poético: ¿qué sería lo que se pone en juego en un festival en relación con la poesía? —se pregunta—, ¿cómo pensar la relación y las redefiniciones de lo poético / el poema / la poesía que se producen en esta inflexión del presente en Argentina?”.

Tiro un poco más del hilo: ¿cuántas veces hemos comprado un libro de poesía al fuego de una lectura en vivo?, ¿no suele ser en contextos de escucha donde mejor venden las editoriales? Terminamos de escuchar a un* poeta y, con la emoción todavía palpitando en el cuerpo, vamos a la mesita en busca del suyo. Ese libro —físicamente hablando— todavía debe conservar partículas de la voz de quien acaba de leer —y de otr*s—, al igual que nuestros tímpanos seguramente todavía estén impregnados de la corriente material de esas voces. Eso: como el libro, la voz es materia. La voz es un dedo y el oído es otro. La escucha tiene que ser, entonces, un contacto: ni un dedo ni el otro, sino lo que sucede entre medio.

La escucha es ese lugar ubicuo, intersticial, donde se concreta un encuentro: la zona de empalme. Por definición, no está en la voz del que pronuncia el poema, así como tampoco la encontraremos en el oído receptor. Por el contrario, habría algo orgánico en la idea, la escucha y el oído serían lo mismo. L*s poetas que leen en voz alta su poema también se escuchan y han escuchado a otr*s. En su voz, esa escucha habla. No hay, por lo tanto, escucha en el sentido individual ni orgánico. El audífono de toda escucha es la cultura, en sentido amplio, y las culturas en plural, las más específicas: poesía, música, ritmo. Para que haya escucha deberá haber participación. Toda escucha conlleva una relación, una conexión necesaria.

Estar “a la escucha” —la expresión es de Jean-Luc Nancy— es un ejercicio de despersonalización en pos de una colectivización del oído. Pienso en una versión auricular del *punctum* barthesiano: el oído parpadea, el oído puntúa, es decir, extrae, captura, descarta, eclipsa, subraya, desoye. Eso: *el oído desoye*. Y es entonces cuando aparece la escucha. Podríamos decir que no hay escucha sin un resto inaudible. Tenemos que dejar afuera varios espectros sonoros para poder escuchar. Y en ese ejercicio aparecen las líneas de escucha, las tónicas, una organización de la materia auditiva como forma de arribar a una certeza: la poesía suena *así*. ¿Qué implica ese “así”? ¿Qué alcance tiene? ¡Qué difícil para la crítica hablar de la escucha! Es como la etiqueta de un vino: en el acto de aprehender con palabras la fisiología del gusto, algo se nos escapa. Fundamentalmente porque ese

sonido de época no solo es audible. Hay que ir a probarlo, a beberlo como una sustancia embriagante.

¿Qué significa escuchar poesía hoy? Algo de la escucha exige la presencia: estar ahí o que alguien haya estado ahí para registrar una lectura en vivo. O bien escucho porque estoy ante el poeta y su voz me toca, o bien escucho porque estoy ante una grabación o video de YouTube y otra voz, aunque en diferido, también me toca de cierta manera. La escucha es una predisposición a la participación y al afecto, eso recuerda Jean-Luc Nancy. Un recital de poesía no sería nada sin esas dos predisposiciones. Una editorial tampoco: hay que escuchar para editar. Editoriales y festivales son, entonces, modos de vivir juntos, como decía Barthes.

Una resistencia se impone: la dificultad de escribir alrededor de lo que la filosofía llamó “el acontecimiento”. Hasta en la lectura más chata de poesía en voz alta subyace un resto de teatralidad estructuralmente irreductible. En *Rapsodia para el teatro*, Alain Badiou dice que todo texto dramático es apenas un resto, algo incompleto, en suspenso. Una pieza escrita no es más que un proyecto, una línea, una orientación. La estructura del texto teatral, nos dice Badiou, es la “estructura del no todo”. Ahora bien, si el texto teatral es solo un garante, una existencia virtual, nos preguntamos: ¿hay una inmanencia del texto poético?, ¿el poema escrito es idéntico al poema leído en voz alta?, ¿o estamos ante una relación entre texto y voz semejante a la que plantea Badiou entre dramaturgia y representación? La experiencia de asistir a una lectura de poesía tiene un sustrato elusivo: a pesar de ser registradas y archivadas en video, verlas en la pantalla no equivale, por supuesto, a estar presente en el momento de su pronunciación. Las lecturas en vivo de poesía parecerían exigir una posición diferencial de la crítica centrada inéditamente en lo audiovisual.

En las lecturas de poesía, además de escuchar y reponer en términos de sentido lo que un* poeta dice, se escuchan también sus *modos de decir*: entonaciones, ritmos, cortes, cadencias. Charles Olson adelantaba algo de esto en su ensayo sobre el verso proyectivo, donde hacía hincapié en el aspecto kinético de la poesía, el movimiento de energía que implica. Por eso, propone incorporar ciertas leyes y posibilidades de la respiración a la escritura. El verso es, para Olson, un efecto respiratorio, “de lo que hemos padecido es del manuscrito, de la prensa, del alejamiento del verso, de su productor y de su reproductor, la voz”.

Un ensayo de Denise Levertov cristaliza la cuestión de la voz y de la escucha en la composición del poema: me refiero a “Technique and Tune-Up”, frecuentemente traducido como “Técnica y entonación”. La expresión *tune-up* posee un marcado sentido musical dado que remite, además, a la “afinación” y al ajuste de las clavijas de un instrumento de cuerda. Para Levertov, el oído del poeta, su capacidad de escucha, es la herramienta de ajuste privilegiado del verso libre. El oído puede detectar una forma de organización del discurso que no se corresponde estrictamente con las pautas rígidas de la puntuación gramatical. La capacidad auditiva se transforma, así, en un elemento expresivo.

Barthes es contundente: “la escucha habla”, dice, en el sentido de que toda escucha humana implica la posibilidad de doblar la voz escuchada, replicarla, contestar, parodiarla, reafirmarla, hacerla entrar en variación o contradecirla. Para Barthes, la escucha intercede e interviene activamente en el devenir de la lengua, porque la capta, la puntúa, la hilvana y participa activamente en la producción de sentido, una escucha “que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla”.

Los recitales de poesía podrían pensarse, entonces, no solo en su dimensión vocal sino también como si fueran audífonos: espacios de registros sonoros para la voz, de líneas guía para la confección de tonos, plataformas donde las voces ensayan, desde la escucha, sus líneas tonales de afinidad, descartando otras. Las lecturas en vivo como un tipo de territorio en constante expropiación donde se suceden múltiples actos de localización y extracción auditiva de alguna propiedad vocal que luego se reinscribirá en otra instancia de vocalización poética.

Por eso sucede que, cada tanto, reconocemos semejanzas —a veces remotas, otras enfáticas— entre una puesta en voz y otras, modos afines de *decir el poema*, inflexiones melódicas parecidas, formas del corte de verso que retornan, constelaciones de ritmos, conjuntos de dicción que, en definitiva, permiten trazar relaciones y correspondencias no necesariamente atribuibles a similitudes literarias. Esas hablas de la escucha responderían a un fenómeno que podríamos denominar la *tónica de las voces*: una participación en ordenamientos vocales que funcionarían como referencias para el *tune-up*, para el ajuste de las clavijas vocales. En los festivales suelen escucharse como *continuum* ciertos modos consensuados de leer poesía en voz alta que se producen por retroalimentación —en tanto l*s

poetas se escuchan leer entre sí en estos contextos—, escalas y organizaciones tonales dentro de las cuales producir —como sucede con cualquier escala— variaciones singulares.

La tónica de las voces, sin embargo, no responde a una categoría autoral, no se reduce a la imitación del modo de leer en voz alta de tal o cual poeta. Se trata más bien de agenciamientos colectivos de enunciación, momentos de síntesis o de relativa estabilidad de formas comunes de vocalizar textos poéticos, zonas de condensación de voces preexistentes. Voces como plataformas singulares de sampleo, de mezcla, parecidas a la actividad de un DJ, como señala Nicolas Bourriaud.

La tónica de las voces puede pensarse desde la idea de estilo pero no en términos literarios, sino en términos estrictamente musicales, formas sonoras reconocibles, *ritornelos poéticos*. “Ritornelo” es una palabra italiana que significa “pequeña repetición”, “pequeño retorno”. Pienso la repetición del ritornelo como un estado de sensibilidad auditiva atenta al eco de las voces tónicas entre sí, al reenvío de unas a otras, una repetición/retorno de unas en otras, movimiento a partir del cual se delimita la lectura de poesía como un territorio vocal determinado, una *harmónica de cristal*, instrumento cuyo sonido se produce por medio de un mecanismo parecido al de la máquina de coser, un tejido no-textual, un tejido de cuerdas sonoro, vocal y auditivo en la misma medida.

La escucha poética opera por pregnancia, por relaciones ya no intertextuales sino *intervocales*. La escucha poética opera también como archivo sonoro al captar fenómenos auditivos singulares del lenguaje; y también intercede como audífono: vuelve audible una tónica común, un sistema de afinación relativamente estable que admite réplicas, contrapuntos y variaciones. En definitiva, lo que se escucha en las lecturas de poesía, como recurrencia, son tramas de ritmos, tipos de escansiones de los versos, pliegues del tiempo y duraciones de los cortes, formas de dicción, ecos y timbres que forman parte de las voces tónicas entendidas como aquellas que participan de un acervo auditivo de herramientas dispuestas en común.

Esto no quiere decir, por supuesto, que tod*s l*s poetas lean igual. Eso sería reducir el acontecimiento. En cambio, la idea de las voces tónicas permite volver sensible, me parece, algunas recurrencias comunes: la artificialidad y la impostación paródica como tonos dominantes; la brevedad de las lecturas, su tendencia a la intensidad antes que a la

extensión; el recitado de memoria como declaración de independencia de la letra impresa; la entonación melodiosa, que busca un sonido diferencial con respecto a formatos coloquialistas o relacionados con los usos de la voz en el habla comunicativa diaria, a la vez que implica una resistencia —por no decir un rechazo casi total— frente a las tonalidades neutras o monocordes; la apelación, por medio de la voz, a ciertas reacciones afectivas claras del público —en donde me atrevería a decir que la comedia prima sobre la tragedia—; la arenga, la declaración condensada al estilo Twitter y las cadencias sentenciosas que, a su vez, conviven con tonalidades *light*, casuales, despreocupadas; la filiación con géneros musicales populares como el reggaetón, la cumbia, el trap y el hip-hop.

En *Los trazos del canto*, Bruce Chatwin investiga y escribe acerca de una antigua tribu australiana que concebía su territorio como una inmensa partitura musical. Para ell*s, “toda Australia se podía leer como una partitura musical. En el país casi no había una roca o un arroyo que no hubiera podido ser, o no hubiera sido, cantado”. Una canción era al mismo tiempo un mapa y un medio de orientación. Antes de que llegaran los blancos —explica Chatwin— en Australia nadie carecía de tierra porque tod*s heredaban, como propiedad privada, un tramo de la “Canción del Antepasado” y el tramo de terreno sobre el cual discurría esa canción. Los versos de cada individuo eran sus títulos de propiedad sobre el territorio. Podían prestárselos a otro; podían tomar prestados otros versos en canje (lo único que no podían hacer era venderlos o deshacerse de ellos). Para esta tribu, el principal medio de intercambio eran las canciones, no los objetos. Comerciar con objetos era la consecuencia secundaria del intercambio de canciones. Arkadi, perteneciente a la tribu que investiga Chatwin, declara en un momento: “Levantamos el país con nuestro canto, jefe. Así se levanta más rápidamente”. La palabra en inglés que atraviesa todo el libro es *songlines*: líneas de canción, caminos o senderos de canto, rutas sonoras. No es un concepto teórico, sino poético.

Escuchar poesía hoy, en Argentina, ¿no se parece un poco a esto?

Bibliografía citada

- Badiou, Alan. *Rapsodia para el teatro: tratado filosófico breve*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2015.
- Barthes, Roland. "El acto de escuchar", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Bourriaud, Nicolás. *Postproducción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- Chatwin, Bruce. *Los trazos de la canción*, Península, Barcelona, 1987.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- di Leone, Lucía. *Poesía e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea*, Rocco, Río de Janeiro, 2014.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.
- Levertov, Denise. "Technique and Tune-Up", en *New and Selected Essays*, New Direction, Nueva York, 1992.
- McLuhan, Marshall. *La galaxia Gutenberg* [1964], Planeta Agostini, Barcelona, 1985.
- . *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos* [1967], La marca, Buenos Aires, 2015.
- Molina, Cristian. "La poesía como festival", en *El jardín de los poetas* n° 1, 2016. En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3458>
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.
- Olson, Charles. *Projective Verse*, Totem Press, Nueva York, 1959.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Entropía, Buenos Aires, 2011.
- Rosenberg, Mirta. "30.30. Varios Autores", en *Otra Parte* n° 29, 2013. En línea: <http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-argentina/30-30/>

Desobediencia al imaginario monolingüe

Literatura en lenguas indígenas en Argentina

Melisa Stocco >>

La literatura argentina del siglo XIX construyó en torno a las extensiones situadas tras el perímetro de los fortines y las comandancias bonaerenses la imagen del desierto, y esa imagen sirvió para validar discursiva y ontológicamente las avanzadas político-militares que apropiaron y expandieron lo que luego conformará el territorio nacional a punta de espada en nombre del latifundio. La crítica literaria sistematizó y canonizó estos textos fundantes del imaginario argentino, y reprodujo sus lógicas en la construcción de un panorama simbólico donde las lenguas y culturas más allá del canon “del Plata” quedan arrojadas a un supuesto vacío: un desierto ignoto allende la línea de sentido y legalidad del español heredado de la colonia. Tales definiciones sentaron las bases de prácticas y discursos marcadamente racistas que, anquilosados en la sociedad argentina, llegaron a volverse sentido común, trasfondo opaco e insidioso de genocidios pasados y exclusiones presentes.

El racismo tiene múltiples manifestaciones en la literatura argentina. Para evitar las consabidas citas seudocientíficas de la frenología positivista —que según Ricardo Piglia se sabía cartografía moral del “enemigo interno”— y limitarnos a la discusión lingüística, basta recordar el prólogo a *La Guerra Gaucha*, en el que Lugones se toma el trabajo de pedir disculpas al lector por el uso de “uno u otro nombre indígena”. Pero es ya desde la primera *Historia de la Literatura Argentina*, en la que Ricardo Rojas afirma que “un curso sobre el idioma castellano podría ser la introducción indispensable a un curso razonado sobre la literatura de la República Argentina”, que es posible constatar, también en la crítica, la escasa predisposición a cuestionar la violencia epistémica ejercida sobre las

lenguas indígenas y sus hablantes y la aparentemente inconvencible convicción de que el país y sus expresiones culturales son monolingües. Este escenario se sostiene al día de hoy en tanto es todavía escaso el interés que suscita en la academia o en el circuito editorial masivo la producción literaria en otras lenguas además del español. Ahora bien, ¿la Argentina puede considerarse un país plurilingüe?

En efecto, en el actual territorio argentino se hablan varias lenguas. Tanto los conglomerados urbanos receptores de población migrante de diversos orígenes como las zonas de frontera son claros ejemplos de espacios plurilingües. Por ejemplo, el portugués y el guaraní están en contacto con el español en las zonas limítrofes con Brasil y Paraguay, y el quechua y el aymara conviven con la lengua mayoritaria en la frontera con Bolivia, así como el quichua, una subvariedad del quechua sureño, es hablada por más de 170.000 personas en Santiago del Estero. El millón y medio de migrantes bolivianos conforma un grupo importante de hablantes de aymara y quechua, y el guaraní es hablado en Corrientes, Entre Ríos, Santa Fe, Misiones, Jujuy, Salta y Buenos Aires por unas 44.000 personas, sin contar la población migrante de Paraguay, Brasil y Bolivia que también lo habla. Los procesos migratorios más recientes desde el África subsahariana, especialmente desde Senegal, y la inmigración china también marcan la presencia en el país de lenguas como el wolof o el mandarín.

Se estima que previo a la colonia los diversos pueblos que habitaban el actual territorio argentino hablaban en total unas treinta y cinco lenguas indígenas. Actualmente, persisten y resisten catorce: qom, pilagá, mocoví, wichí, nivaclé, chorote, tapiete, ava-guaraní, mbya, guaraní, quechua, vilela, gñüna-këna y mapudungun. Los grados de vitalidad de cada una son variables, dependiendo de la extensión de su uso en distintas situaciones comunicativas. El wichí y el mbyá, por ejemplo, cuentan con una gran cantidad de hablantes que hacen uso cotidiano de ellas en el ámbito intrafamiliar y comunitario, mientras que otras, como el vilela, ya no tienen hablantes activos sino solo “recordantes”, personas que por diversos motivos han perdido conocimiento de la lengua como instrumento de comunicación y solo pueden recordar palabras o frases aisladas.

En este espectro de vitalidad lingüística, se hallan situaciones muy variadas de adquisición tardía, en especial en comunidades urbanas que han aprendido el español como primera lengua. Así, existen semi-hablantes, es decir, personas con un uso restringido de fórmulas y frases cortas y con

mayor uso receptor de la lengua. Este tipo de bilingüismo se da en muchos casos entre grupos que se encuentran en proceso de recuperación lingüística y que tienen un fuerte compromiso con los esfuerzos por la revitalización de estos idiomas amenazados por las políticas estatales de homogeneización cultural. La histórica invisibilización, discriminación y exclusión de las poblaciones originarias en Argentina tiene como uno de los efectos socio-culturales más palpables la retracción en el uso de sus lenguas. En un movimiento de asimilación, la cultura mayoritaria establece lo que Pierre Bourdieu llama la “lengua legítima” y estimula así la estigmatización lingüística de los idiomas vernáculos. Como consecuencia, los miembros de pueblos indígenas interrumpen su transmisión intergeneracional. No es casual, entonces, que de casi un millón de personas que en el Censo Nacional de 2010 se autorreconocían como indígenas, solo un 35% declarara tener conocimiento de la lengua de su pueblo-nación.

El censo poblacional de 2022, todavía en etapa de procesamiento, incorporó un inciso que supone una innovación en el proceso de deconstrucción del imaginario monolingüe de la nación: la pregunta 24 inquiriere sobre el conocimiento de una lengua indígena entre quienes se autorreconocen miembros de un pueblo originario. Este logro, producto de la militancia de los movimientos indígenas en general y de la organización “Tejido de Profesionales Indígenas” en particular, permite esclarecer al menos parcialmente el panorama plurilingüe del país, aunque plantea un sesgo sustancial. Tal como ha señalado Verónica Azpiroz Cleñan, la pregunta hace depender la competencia lingüística del origen étnico, lo que deja por fuera usos sociales y distribución territorial y no permite conocer la situación de lengua de señas y lenguas migrantes.

Volvamos ahora al problema de las lenguas legítimas para la expresión literaria en Argentina. ¿Qué sostiene el escenario monolingüe? El sistema literario que se ha cristalizado como “nacional” reproduce una matriz occidentalizada, blanca y rioplatense, como ha señalado Andrea Bocco. En ese marco, producciones que dentro del territorio argentino muestran la existencia y (re)emergencia de prácticas plurilingües y pluriculturales son mantenidas en un margen exotizado/extranjerizado o simplemente tildado de “regionalista”: espacializado como otredad interna, resabio de un pasado “demolido”, localizado en una periferia “desertificada”; en definitiva, invisibilizado. ¿Qué hay, entonces, “más allá” de esa línea de sentido y legalidad? ¿Cómo se desobedecen y disputan esos marcajes y estereotipos

que aún resultan, para volver a Piglia, paranoides o paródicos, como los de la literatura del siglo XIX?

Lo cierto es que, en toda Abya Yala, autores que inscriben su pertenencia a diversas naciones indígenas desarrollan desde hace varias décadas una significativa producción literaria. Se trata de un consistente y amplio proyecto cultural que recurre a las lenguas indígenas en un gesto estético, epistémico y político que excede el monolingüismo castellano y los límites unificadores y centralistas de las “literaturas nacionales”. Desde el zapoteco hasta el mapudungun, pasando por variantes de las lenguas mayas, wayuu, quechua o guaraní, entre otras, autores como Natalia Toledo, Irma Pineda, Humberto Ak’abal, Jorge Cocom Pech, Alba Eiragi, Vito Apüshana, Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao han escrito obras bilingües.

Cabe señalar que la condición de doble registro de estas producciones no implica sostener un posicionamiento de esencialismo lingüístico respecto a la literatura contemporánea de autoría indígena en la región. En efecto, diversos autores, como las poetas Viviana Ayilef o Eliane Potiguara, escriben exclusivamente en español o portugués obras que no contradicen su inscripción a los pueblos mapuche y potiguara, respectivamente. A su vez, autores y autoras que escriben en lenguas originarias no necesariamente hacen explícito su autorreconocimiento indígena: tal el caso de Susy Delgado, poeta en lengua guaraní y castellano, o de Fredy Roncalla, escritor en lengua quechua, castellana e inglesa.

En lo que atañe a Argentina, la literatura bilingüe en lenguas indígenas ha comenzado a visibilizarse recientemente. Su fuerte irrupción en el campo literario nacional tiene lugar a partir de comienzos del siglo XXI, en concomitancia con los crecientes procesos de conformación de movimientos indígenas en el país —con antecedentes de peso desde la década del setenta— que disputan su lugar como sujetos sociales y políticos. La ampliación de la toma de la palabra en el espacio público repercutió en la serie literaria de autoría indígena que desde finales del siglo XX y comienzos del nuevo milenio viene produciéndose dentro de las fronteras argentinas.

La década del noventa, en especial el hito de los 500 años de la llegada de Colón a América, signó una instancia de debate en el interior de los propios movimientos indígenas que removió memorias sociales en relación con las heridas del genocidio colonial y las posteriores violencias de la colonialidad, e impulsó procesos identitarios reivindicativos de profundo

alcance en la subjetivación de comunidades e individuos. En este contexto, Liliana Ancalao, una pionera de la escritura bilingüe en Argentina, comenzó su camino de reapropiación lingüística e identitaria. La poeta, nacida en Comodoro Rivadavia en 1961 y criada en una familia de raíces mapuches en la que la lengua ancestral no fue transmitida, inició un proceso de aprendizaje del mapudungun tanto en espacios formales como autogestivos, y comenzó gradualmente a incorporar la lengua en sus textos poéticos. Así, ya en 2009, publica su primer poemario enteramente bilingüe: *Pu zomo wekuntu mew / Mujeres a la intemperie*. Once años más tarde, edita el libro *Rokiñ, provisiones para el viaje* (2020) en el mismo formato de versiones bilingües mapudungun-español y reedita una de sus primeras colecciones de poemas, *Tejido con lana cruda* (2020), con nuevas versiones en mapudungun de textos escritos inicialmente solo en español.

La publicación de literatura bilingüe se amplió durante la década del 2010 con propuestas como la antología *Lenguaje. Poesía en idiomas indígenas americanos* editada por el IV Festival Internacional de Poesía de Córdoba en 2015. En este proyecto se compendian los poemas bilingües de Liliana Ancalao junto a los de Lecko Zamora (1948), Mario Castells (1975) y Juan Chico (1977-2021), lo que ayudó a visibilizar el mapudungun, el wichí, el guaraní y el qom dentro de la escena literaria contemporánea. Zamora y Ancalao como los iniciadores y Castells y Chico como parte de una generación posterior fueron reunidos en esta antología por los editores Gastón Sironi, Alejo Carbonell y Carlos Ferreyra con el objeto —hecho explícito durante la presentación del libro— de abrir espacios donde tuviera protagonismo la palabra y no el pintoresquismo, el exotismo o la indulgencia.

Desde entonces, la producción en lenguas originarias, sobre todo abocada al género de la poesía, continúa ensanchando los horizontes plurilingües y pluriculturales de la literatura escrita en Argentina. Víctor Zárate (1983), poeta, narrador y guionista de radio y televisión perteneciente a la comunidad qom de la localidad de Clorinda, en Formosa, es parte de este nuevo panorama. Formado en un contexto monolingüe qom, su acercamiento al castellano se inicia en el ámbito escolar, y su contacto con la literatura escrita fue precedido por el que tuvo con la literatura indígena de tradición oral. Hasta el momento ha publicado sus poemarios *Shegaua jul ki'y / Reflejo del hombre* (2011), *Anthropos* (2015) y *Ta'an am (Qué te pasa?)* (2016). La escritura bilingüe en la obra de Zárate se

despliega de varias formas. Su poemario de 2011, por ejemplo, incluye un único poema enteramente escrito en lengua qom que autotradujo al castellano, “Shegaua” / “Anthropos”, mientras que en los demás textos poéticos se presentan fragmentos en qom intercalados con castellano.

Shegaua

*iontaxanaxae qamipiguelo qa'a llaq ñeeptaqtaque
kar'uenek na rooqshe lawel
ye'e qadaqtaek za jaiajnac
qa chexo'oktagueche
jin mi'taqtaeque so qarr'uo'o jn'ki'ipi jn ienam sojielaeq
kallye'e kaiyegue so qal'l qal'laqa jlia qa'a lla q'queta'a
te'e jnneknaxaek
iaqa'a ti jlpijna'a jltaraek
lotaeque so jiki'i jandaqa
lewuaxaekpi
shee'enam shigui'iaek leguemaxaek*

Ἄνθρωπος

logistas nos pisotean
pero aún cazamos
dentro la cultura eurocentrista
vuestra sincronizada etimología desconocida
espíritus inválidos extinguidos
aquella mi música llorada ante aquella espada
clavada en nuestra espalda
borraron nuestra propia sombra
pero aún reencarnecida
noches híbridas
seres malvados con enfermedades detonantizadas
mis imágenes paralíticas muertas
que parezco bestia híbridopensante

Similares procedimientos formales —tanto la intercalación de términos, como la traducción o escritura bilingüe— son utilizados por otros autores. Sandro Rodríguez, poeta, músico, docente y médico, perteneciente a la

nación diaguita calchaquí, hace convivir la lengua quechua con el español en su poemario *Kunturi* (2019), nombre que el autor recupera como el apellido del que sus ancestros fueron despojados:

Kuntur

*Waj sapa kaj
chay nanawan
ayqikullani paymanta
kawsarikuspa
tutata ankunkunapi
jap'in ch'inyayniyta
laqhapitaj, llanthu kani
tukuy ima musquyniyanta
kunanpuni
tukuy runa kayta atiyman
wañuy kawsaspa munani
p'isqupi tajyakuyta*

Kuntur

Es otra soledad
la que me duele
de la que solo me escapo
transcurriendo
la noche en sus tendones
sostiene mi silencio
y en la oscuridad soy sombra
de todo lo que anhelo
justo hoy
que puedo ser todos los hombres
necesito desesperadamente
perseverar en pájaro.

Asimismo, la poeta y comunicadora mapuche Maitén Cañicul Quilaleo, nacida en Junín de los Andes, hace uso de palabras del mapudungun en su poemario *Rayün* (2021). Sin traducción directa, Cañicul hace resonar, a lo largo de sus poemas, palabras de profundo alcance afectivo y político, como

tayil, newen, kimün, lawen, entre muchas otras. Uno de esos poemas, dedicado a Rafael Nahuel, joven asesinado por efectivos de Prefectura Nacional en noviembre de 2017 en Lof Lafken Winkul Mapu, presenta una traducción completa al mapudungun:

Rafa Nawel

No olvidamos tu mirada color noche.
Tu pensamiento despierto, la fortaleza de tu corazón.
Somos la continuidad de los *Kuyfikeche*.
No tengan dudas, seguimos naciendo.
Estamos volviendo,
los guerreros no mueren,
son la siembra para otro tiempo. Rafael Nahuel,
tu fuerza,
siempre en nuestros pensamientos.

Rafa Nawel

Goymalayayíñ mi leliwun pun kechili
Tami txepetu rakizuam
Tami piwke ñi newen.
Tayíñ futakeche elelkefün fey tati rüpü
Genoweluzuam inchiñ wiñoleyiñ
Pu awkache latukelay mulelu tükun ka antu.
Lamngen Rafael Nahuel yem
Tami newen
lonkontukeleayiñ taiñ rakizuam.

Hijo de exiliados paraguayos, nacido en la ciudad de Rosario, Mario Castells (1975) es un escritor, docente, traductor del guaraní y obrero de la construcción que durante la última década ha publicado narrativa y poesía. Castells escuchó hablar el guaraní en su familia desde muy pequeño, aunque no lo hablaba fluidamente. En su condición de semihablante, tomó contacto intermitente pero inmersivo y necesario con la lengua guaraní al permanecer durante algunos períodos en Ñeembucú, zona rural del Paraguay. Estas experiencias dieron al autor una cercanía con la lengua que le permitió desarrollar una afición por la traducción de poesía y letras de

canciones para luego implicar al guaraní en su propio proyecto poético. Castells se ha dedicado principalmente a la narrativa y señala que el guaraní, por su especial sonoridad y eufonía, está asociado a esas esporádicas instancias de iluminación que supone la poesía. Además de compartir páginas con Zamora, Ancalao y Chico en la antología *Lenguaje*, el autor ha editado la plaqueta *Poemas de alma feroz / Ñe'ë pochý ñe'ëty* (2018) que incluye siete poemas bilingües, entre los que se presenta el siguiente:

Lopi Clemente

*Kurusu ka'aguy año oity
jeýtama isapukái po'i
Oimeva'era amangy ka'arupytüre.
Upepete oi don Clemente
karai marangatúva. Oñembo'e
ñehe puku ñe'Ëporã mba'e
ñandejárape guara.
Igueikuéra opytu'u
timboguýre.
Ha hoy'u, amalisia, hetave y
oikoteveva'erã.*

Tío Clemente

La solitaria cruz del monte eleva
otra vez su grito delgado.
Será otra tarde de mal tiempo.
Ahí nomás está don Clemente:
hombre santo que reza / sin parar oraciones estereras
a su dios amado.
Sus bueyes descansan
debajo de un timbó;
han bebido, creo, más agua
de lo que es prudente.

Dolo Trenzadora (1985), también hija de inmigrantes paraguayos, creció en contacto con la lengua guaraní y la incorpora en sus poemas, ya sea en

versiones completas o en frases y palabras intercaladas en textos en castellano. Hasta el momento ha publicado los siguientes poemarios: *Enredadxs* (2012), *Este libro no es un rehén* (2018) y *De raíz gritaré la frontera* (2020). Aquí, uno de sus poemas bilingües:

(Ko'ápe ápepe pya'perere)

M'boí tau
Che' Jekuaa porá
he'e
M'boí tau
Che' Jekuaa porá
he'e
Kuña Arundu
Mopotí tuju
Kuña Arundu
Mopotí hi Tuguy

(Aquí y allá la piel de gallina)

La reina serpiente
puede ser
amarga y dulce
lo sé bien
Pero soy una mujer
sabia
que sabe limpiar
su propia basura

El somero panorama que presenté pone en evidencia que la producción literaria plurilingüe emergente en Argentina, país configurado desde el racismo y la negación de su diversidad, conforman un fenómeno incontrastable. No hay tal desierto tras la “zanja ideológica” de la literatura nacional. Las prácticas de escritura interlingüísticas e interculturales constituyen un potente cuestionamiento ético, político y estético a los regímenes de legitimación y organización del canon literario monolingüe. Las obras de los escritores indígenas y descendientes de migrantes incorporan a la literatura argentina tanto nuevas lenguas como nuevos

mundos representados, nuevas formas poéticas, y, a la vez, tejen una compleja trama de itinerarios vitales atravesados por la pérdida lingüística, el activismo reivindicatorio de la memoria a través de la recuperación del idioma ancestral, la experimentación estética y la denuncia de las diversas problemáticas e injusticias atravesadas por comunidades e individuos. Se trata ya no de pedir permiso o disculpas, sino de tomar la palabra como enigma y como instrumento, y en ella recomponer afectos, memorias e imaginarios, de desobedecer discursos unívocos y homogeneizantes, de resistir creando propuestas estéticas propias. Como dijo el poeta qom Juan Chico, militante por la memoria, impulsor de la investigación penal por la Masacre de Napalpí: “a través de esa herramienta que es la literatura, que por muchos años negó nuestra existencia, hoy decimos quiénes somos, dónde estamos, qué queremos y qué proponemos”.

Obras mencionadas

- AA. VV. *Lenguaje. Poesía en idiomas indígenas americanos*, Festival Internacional de Poesía de Córdoba, Córdoba, 2015.
- Ancalao, Liliana. *Rokiñ. Provisiones para el viaje*, Espacio Hudson, Lago Puelo, 2020.
- . *Pu zomo wekuntu mew / Mujeres a la intemperie*, El Suri Porfiado, Buenos Aires, 2009.
- . *Tejido con Lana Cruda* [2001], La Mariposa y la Iguana, Buenos Aires, 2020.
- Cañicul Quilaleo, Maitén. *Rayün*, Cordillera Rebelde, Junín de los Andes, 2021.
- Castells, Mario. *Poemas de alma feroz / Ñe'ë pochy ñe'ëty*, FADU-UBA, Buenos Aires, 2018.
- Lugones, Leopoldo. *La guerra gaucha* [1905], Manuel Gleizer Editor, Buenos Aires, 1926.
- Rodríguez, Sandro. *Kunturi*, Deacá, Villa Mercedes, 2019.
- Trenzadora, Dolo. *De raíz gritaré la frontera*, Maldemar, Buenos Aires, 2020.
- . *Este libro no es un rehén*, BiPa, 2018. En línea: <https://bipa.substack.com/>
- . *Enredadxs*, Punto Muerto, Buenos Aires, 2012.
- Zárate, Víctor. *Ta'an am (Qué te pasa?)*, Los Pájaros, Formosa, 2016.
- . *Anthropos*, Zicómoro, Formosa, 2015.
- . *Shegaua jul ki'y (Reflejo del hombre)*, Ñasaindy Cartonera, Formosa, 2011.

Bibliografía citada

- Bocco, Andrea Alejandra. "Las literaturas de Argentina en clave bicultural-bilingüe. Fronteras, heterodoxias e interpelaciones sobre el propio objeto de investigación", en Maristany, José, Oliveto, Mariano, Pellegrino, Daniel y Redondo, Nilda, *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*, Teseo Press, Buenos Aires, 2020.
- Cajeao, Estefanía Yanil. "Cómo se reflejan las diversidades en el censo 2022 de la Argentina", en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 16 de marzo de 2022.
- Chico, Juan. Participación en el 22° Foro por el Fomento del Libro y la Lectura, en la mesa "Resistencias literarias". Video. Fundación Mempo Giardinelli, Resistencia, 18 de agosto de 2017. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=j6MnJmxX818>
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina [1917-1922]*, Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires, 1957.
- Piglia, Ricardo. "La vida en borrador", en *La Biblioteca* n° 15, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.
- Vignoli, Beatriz. "Poesía de una memoria que no cesa", en *Rosario/12*, Rosario, 17 de junio de 2015.

Las letras del rap

Cultura hip-hop, freestyle y lírica urbana

Renata Defelice >>

¿Estilo libre?

La ambición del rap es conferir a cada frase el ingenio de una contestación despedida con la espontaneidad que busca pervivir en el *freestyle*. Improvisación, destreza automática, valor fundamental de esta modalidad que desafía y es desafiada por las amenazas constantes del silencio y la escritura. Estos vacíos expositivos están metaforizados en la fórmula de “la mente en blanco”. El silencio es un riesgo de la exhibición, contrarrestado por el tartamudeo vergonzante de la puesta en escena, diferente al tartamudeo progresivo que se usa a favor de la continuidad, una pausa irónica de tiempo lleno de sonidos para pensar: “otra vez estás pa’trás / tras trastabillando, / mientras yo ando siempre / con mi *flow* comandando”, responde Wos en la Freestyle Master Series del 2018.¹ Llevar las rimas escritas, a su vez, se evalúa como cobardía de la preparación, tentación anticipatoria que revela una trampa: el *freestyle* demanda disciplina, pero esta debe pasar inadvertida. El movimiento de las palabras tiene que fluir naturalmente como fluye el cuerpo al caminar. Ese *flow* constituye la cima de la peculiaridad, la distinción siempre mentada por la que se intenta proclamar aquello no susceptible de ser transcripto: el modo de acentuar, de hablar, de (des)acelerar los tempos, de subir y bajar los tonos, de saltar, mover las manos, sonreír, de desenvolverse; el *flow* se percibe con todos los sentidos.

El reverso del silencio y la escritura son la flexibilidad y la rapidez para responder, la excesiva acumulación y el ritmo donde se engastan defensas paranoicas, contraataques vueltos *punch lines* ante, en definitiva, una sociedad expulsora, violenta y acalladora. Este puro gasto de versos viene

atravesado por el despliegue de rimas consonantes internas y finales, preeminentemente gramaticales, que se encadenan a repeticiones, aliteraciones, palabras homónimas, dobles sentidos, onomatopeyas y *beat-boxing*² asentado sobre fonemas consonánticos sordos (/p/, /k/, /t/) que reduplican la base rítmica de los *beats*: “hacemos una fogata, tiramos un rap / que las focas aplaudan, mucho clap clap clap / estoy tranquilo, los dejo bailando tap tap tap / otra vez Wosito se siente Tupac-pac-pac”. Contra la melodía del canto, golpes de autorreferencialidad y comparaciones, búsqueda de la combinación inesperada en rechazo de la rima previsible, aunque no tan inaudita que denote premeditación.

Este filoso juego conceptista deviene, como todo juego, cada vez más reglado, tanto más frente a la evidencia de su incorporación a las millonarias industrias del espectáculo y la difusión por medios digitales. La profesionalización de los seudónimos y la complejización de este fenómeno cultural (y, por cultural, económico, estético, social, político) lo alejan un poco del relato de sus orígenes en el Bronx como una de las manifestaciones del hip-hop que, junto con el *break-dance*, el grafiti y el *DJing*, abarcan el universo del baile, el diseño visual, la creación de pistas con sonidos mayormente percusivos y graves, y la palabra ritmada. De este relato, “asociado con las profundas desigualdades emergentes desde los inicios de la era postindustrial”, observa Mónica Bernabé, quedan restos, entre ellos, las referencias al barrio, a la calle y al autodidactismo. El *freestyle* se rearma sobre sí mismo apelando a un glosario que incluye el *flow*, la sesión, el micrófono, el vinilo e innumerables préstamos: *rappers*, *nigga*, *bitch*, *hits*, *skills*, *gangsta*, *crew*, *hardcore*. La presentación afirmadora del “yo” recurre, por lo general, al consumo de masas y al propio léxico del hip-hop para encontrar, en asistencia de los procedimientos verbales y poéticos conjurados por la pronunciación y la respiración, la aprobación de los demás participantes y la audiencia: público, jurado, otros *MCs*,³ presentadores o *hosts*. Se intenta devenir un *primus inter pares*.

La cara más visible del *freestyle-rap*, la batalla, inviste toda esta puesta en escena de la retórica de la contienda, que prolifera en competencias donde se enfrentan rivales a lo largo de varios *rounds* limitados por un lapso breve de tiempo, en los que se va incrementando el nivel de dificultad. Cada ronda puede estar circunscripta a una temática (por ejemplo, muerte, comida, revolución, arte, etc.), presentar en una pantalla sucesivas palabras

que se deben mencionar con o sin modificaciones (aplausos, parapente, estado, acuario, bala, bingo o cualquier otra), alternar compases específicos, transcurrir sin base instrumental, etc. Hacia el final, el jurado, constituido por un número impar de *MCs*, decide quién avanza a la siguiente fase. Es la entronización del disenso verbal movilizado por empresas y plataformas virtuales, replicado en plazas, festivales autogestivos, talleres.⁴ En estos enfrentamientos suele haber un lado aceptable, un grupo al que pertenece el que alardea, el de Marshall (nombre de pila de Eminem), Tupac, King Kong, Dr. Dre, Messi, y un lado humillante, al que se integra el vocativo, ese vos burlado e insultado: “yo estoy como Papá Noel en el terreno, / hago que Dani corra porque sos mi nuevo reno”.

La construcción de los personajes retoma la concepción de los videojuegos y los cómics, enfrentando héroes contra villanos, aunque no siempre quien toma la palabra ocupa indefectiblemente el lado heroico. De ahí su equiparación con la controvertida riña de gallos o el boxeo (por caso, la Red Bull Batalla de los Gallos Argentina del 2018 se realizó en el estadio Luna Park). De ahí, también, las contradicciones que convoca su espectacular notoriedad, el riesgo de la simplificación, de la homogeneización, traducido en la reproducción de un cierto estándar de masculinidad reforzado por la feminización de los rivales y la mínima visibilidad de participantes mujeres o disidencias sexuales, en la aceptabilidad creciente de las críticas contra la injusticia social y la protesta devenidas producto de consumo y en la efusividad de enunciados donde se apela a una comunidad nacional.

Las competencias internacionales en habla hispana, razón lingüística para la exclusión de Brasil, no encuentran un impedimento en las jergas específicas de cada participante por los protocolos subyacentes a ellas. Se diga con las variaciones que se diga, la “argentinidad” es un valor a “representar” con “orgullo”. El uso de la voz continúa asumiendo la pregunta por la identidad y propala una mordacidad pueril que conecta la práctica pasajera del *freestyle* con un presente violentamente fracturado. Rara vez la *doxa* acompaña los proclamados cambios de paradigma y derrumbes teóricos, en este caso de nociones como identidad, clase o nación, y estas manifestaciones culturales revitalizan interrogantes clásicos sobre la conformación de comunidades a diversas escalas y por distintos medios. Un gesto sesgado sería, sin embargo, pensar dicotómicamente elementos intrincados que ni remotamente resultan diáfanos. La duda crítica

permite atisbar en los intersticios un proceso de desestabilización de los valores asumidos como inalterables, una vía para el cuestionamiento y las reformulaciones, como sucede en el siguiente encadenamiento:

Wos: Esa rima ya fue escrita / tengo este *flow* y le pongo dinamita / ¿otra vez te está temblando la colita? / dejá de llorar, no batallés como niñita.

Aczino: [...] ¿Dices “como niñita” en la Red Bull? / Hermano, conozco niñitas que tienen más huevos que tú.

Wos: Tienen más huevos que yo / qué bonito, negro, igual te cabió / esto te desespera / acá no importa el género / sino lo que genera.⁵

En defensa propia se erigirá, más allá y más acá del contenido del insulto, la tensión como sostén primario de la interacción, incluso cuando eso significa cargar con la calumnia, cambiarle el signo y usarla a favor:

Aczino: yo lo mando hasta Miami, / le saco la pistola / y va llorando con su mami.

Wos: lloro con mi madre / que está viendo en vivo / cómo me vuelvo padre.

A menudo se focaliza en la pelea o el remate lúcido de uno de los participantes sin considerar que la composición improvisada se edifica en simultaneidad, es decir, el hallazgo de uno forja el avance del otro. La eficacia del contrapunto es distintiva de esta modalidad del rap y hace que haya quienes la emparenten, en algunos casos burdamente, con prácticas como la payada. Al igual que el tartamudeo, la repetición de la frase de un raperero por parte de otro favorece la continuidad al generar una pausa de tiempo lleno de sonidos para pensar; es una repetición que, tal como sugiere Michelle Warren, no repite, proclama que nada está completo; es, acaso, un punto ciego del *freestyle* porque cuestiona en última instancia la posibilidad misma de la improvisación: si todo precede o sigue a un discurso formado en relación con otro, para poder replicar hay que escuchar activamente.

Este factor resalta en una de las caras menos visibles del *freestyle*, la que junta a los raperos sin batallar. Aquí, el desafío se reencauza como potencia, ya no hacia un “contrincante”, sino hacia la deslegitimación de los roles establecidos por el poder institucional, codificados en la subordinación y la dominación, como apunta Tricia Rose, o se difumina fraternalmente:

Wos: por suerte, entre tanta humildad, / las pibas van a hacer que el aborto sea legal / ahí está, eso tenemos, / gente que lucha y avanza en el terreno [...].

Sony: nosotros tenemos una causa social, / que va más allá de lo que piense tu sociedad / nosotros venimos a mostrarte una realidad, / hablamos con palabras a través de claridad.⁶

Aun como resto, en el rap pervive la pulsión creativa de la canción de protesta, susceptible de reactivarse en denuncia directa de la situación político-social, como cuando ingresó por la cúspide del neoliberalismo a la vuelta de la democracia, según lo estudia Martín Biaggini. MTV y MuchMusic suenan a prehistoria frente a las plataformas digitales y, sin embargo, son catalizadores imperiosos para acentuar el rol de la tecnología en los contradictorios intercambios estéticos inscriptos en ideologías económicas que inciden decisivamente en las prácticas poéticas actuales.

Yo, Black Doh

No siempre, pero, por lo general, el rap habla en nombre de sí mismo. Autorreferenciales y metadiscursivas, sus letras, sobre todo las escritas — diferentes del *freestyle* por ser compuestas de forma meditada, con la posibilidad de la tachadura y la reformulación—, suelen tener como base el *storytelling*. Contar una historia, avanzar extensamente en el relato de una experiencia vivida, personalísima. De ahí la presencia indefectible de los seudónimos y las menciones a situaciones intransferibles de dolor y denuncia, críticas sociales escandidas que ponen a prueba la respiración y la memoria. Aunque estas no son las únicas posibilidades del rap (hay letras de celebración, de contradictoria ostentación lujuriosa, de placer, donde la crítica se reencontraría en dismantelar el prejuicio de que el subalterno solo pueda o deba hablar de su miseria), este apartado explora la composición “Cruzando el mar” de Black Doh, alias de David Bangoura, porque ella concentra, sin resolverlas, las diversas problemáticas de la poética del rap argentino entendida como consumo creativo transnacional. Este rapero escapó en 2004 de Conakry, capital de la República de Guinea, escondido en la hélice del buque mercante “Vegas Star” de bandera vietnamita. Junto a tres amigos arribó como polizón al puerto de San Lorenzo, Santa Fe, donde recibieron el estatuto de refugiados políticos.⁷

“Cruzando el mar” inicia, repite y traduce la proclama del haber estado ahí: “gente, ya vi, / ya sufrí, / ya crucé”; sin embargo, el verdadero comienzo está antes, subrayando la mezcla: “gente, n’tanbara toreto, / n’tanbara kiribikaraba / n’manbara so”. ¿A quién se dirige el relato de la supervivencia vuelto rap? Alguien dice que ha sufrido y puede contarlo, pero, ¿cómo cuantificar ese dolor en el “ya”, donde se juega la imposibilidad de otro acontecimiento semejante y se quita toda importancia a lo demás? No hay después de la radicalidad. Lo que es más, ¿de dónde viene ese recuerdo? “Gente, no me olvidé / cuando estaba en el barco vietnamita / dentro del buque, de la hélice, / cuatro personas escondidas: / Abdoulaye, Cámara, Lamine y yo, Black Doh”. La rima contenciosa del rap parece apaciguarse, queda velada, escondida, en la pronunciación y la voz de ese que dice “yo” y se presenta apropiándose de un seudónimo racial y, al mismo tiempo, ocultándose en él. El uso del alias no se hace extensivo a los otros tripulantes. Quienes lo acompañan están tan cerca de la experiencia del sujeto del sufrimiento como lejanos de los nombres propios habituales en Argentina: en esa lejanía sobran los apellidos, el mismo nombre de pila alcanza para significar localización y éxodo.

Si se la escucha sin conocer su transcripción, esta canción parece tener la densidad que al sueño le otorga la condensación; hay algo que resulta familiar, hecho con el español, pero no se deja capturar del todo. Ese riesgo de incompreensión dispara su potencialidad. La confusión es la materia de la que están hechas todas las canciones, de ella depende la atracción del plus de sentido, la polisemia que cada cual puede atribuirle a su escucha y que en este caso es propiciada por un ruego: “In šā’ Allāh, yo!”. La extrañeza de la dicción también altera las palabras conocidas, forzando el acento hacia el final de las vocales, oes que en sus cierres, en su volver sobre sí mismas, impiden la caída del verso, la deflación del tono, y, en cambio, se levantan acrecentando la continuidad y se reúnen como un abrazo desesperado que multiplica a los testigos: “estuvimós muy cerradós / **como** si fueramós prisionerós / un viaje para salvarnós. // Me decían mis amigós: eh, Black Dóh, / ¿cuánto tiempó nos faltá?”. Una pregunta así espera la respuesta que puede darle el peso afirmativo de un rapero, alguien que no dude, y encuentra, al contrario, el desconcierto total del que no sabe, pero cree: “no sé nada, en realidad / creo que nos falta poco tiempo, / imaginamos que es en la mano de Dios que estamos. // Dios nos cuida con las bendicciones de nuestras familias”. Imposible percibir los galicismos en la escritura o el

grito parcial de la victoria y la gratitud reduplicadas: “¡Esta vez llegamos! / ¡Esta vez llegamos! / In šā’ Allāh, yo! / In šā’ Allāh, yo!”.

“In šā’ Allāh”, “Insha’Allah”, “in sha’a Allah”. El eco de la religión, la oralidad potenciada en las múltiples versiones de su inscripción, oblitera como un palimpsesto el peso del “ojalá”, incorporado al español en zonas de contacto articuladas por relaciones de dominación. Todavía otra convivencia: por fuerza del ritmo, las vocales abiertas del “In šā’ Allāh” reclaman con naturalidad la interjección “yo!” característica del glosario del hip-hop, cuya definición incluye a la vez el llamado de atención, el entusiasmo, el saludo, un vocativo... situándonos, así, ante un “yo” dialógico antecedido por la divinidad. El viaje del relato se presentifica en los flujos lingüísticos que exceden el transcurso de una vida (“In šā’ Allāh” devenido “ojalá”), en los circuitos mediáticos por los que ingresan nuevos sonidos (la interjección “Yo!”), en los tránsitos globales de barcos que almacenan productos para la importación y personas clandestinas que aún distinguen entre un allí y un aquí: “así que toda mi familia se quedaron allá / mi hermano, mis hermanas, mi mamá, / to-to-todos quedaron allá / más allá / Guinea, África”. Ante el drama del exilio, esta voz se hace un lugar a duras penas, entre los otros que han muerto o han enloquecido en el trayecto.

“Cruzando el mar” reactiva problemáticas sobre los pactos ficcionales, haciendo uso de la subjetivación y cuestionando las formas de integración centradas en los desgastados moldes del monolingüismo, la nación y la ciudadanía, tal como apuntan Julio Ramos y Mónica Bernabé; hace chirriar los clichés culturales de lo rioplatense o lo argentino en términos de pueblos trasplantados, para reevaluar el lugar de la imaginación en la coyuntura de mercados transnacionales y circuitos globales que coexisten con formas de lo local. ¿Qué ingresa en los barcos? ¿Quiénes ingresan en los barcos? Muchas generalidades pueden decirse del rap, pero a partir de ellas nadie sabrá lo que se cuele en estos cinco minutos, donde la letra sigue, como la vida, y que dejamos sin transcribir para no clausurarla. Frente a estas ideas, Black Doh dice en soussou “N’tanbara toreto”, y traduce en una entrevista: “yo vi los sufrimientos, en un solo término expresivo: ya sufrí”. Y continúa: “N’tanbara kirkibi karaba”, “ya hice todas las cosas posibles, duras y más duras que la palabra duro, en una sola palabra expresiva: ya vi”. Y, por si eso no llegó a conmovernos, retorna humildemente: “N’manbara so”, “ya llegué otra vez, en un término expresivo, es: ya crucé”.

Obras mencionadas

- Aczino (Mauricio Hernández González) y Vos (Valentín Oliva). "Aczino vs. Vos". Video. Red Bull Internacional, Buenos Aires, 9 de diciembre de 2018. En línea: <https://youtu.be/kJMPD1W2Pjs>
- Black Doh (David Bangoura). "Cruzando el mar". Videoclip. Dirección: Rubén Plataneo. Calanda Producciones, Rosario, 2012. En línea: <https://youtu.be/iDcFcgbcoc0>
- Dani (Daniel Ribba) y Vos (Valentín Oliva). "Vos vs. Dani". Video. FMS 2018-2019, Mar del Plata, 19 de noviembre de 2018. En línea: <https://youtu.be/7tlfXwUbCvM>
- Plataneo, Rubén (dir.). *El gran río*. Largometraje. Mil Colores Media y Calanda Producciones, Rosario, 2012. En línea: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/7803>
- Sony (Gonzalo Rodríguez) y Vos (Valentín Oliva). Sesión de *freestyle*. Video. En "Encuentro en la cúpula" capítulo 4, 8 de noviembre de 2018. En línea: <https://youtu.be/S7Neu9Vr5nw>

Bibliografía citada

- Bernabé, Mónica. "Contrapunteo de la cultura de las humanidades y los estudios de la cultura", en *Cuadernos de Literatura* v. 21, n° 41, junio de 2017. En línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/19370>
- . "Rap: poesía plebeya", en *Alter/nativas* n° 2, 2014. En línea: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-2014/essays1/bernabe.html>
- Biaggini, Martín. "Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)", en *Cuadernos de Investigación Musical* n° 12, enero-junio de 2021. En línea: doi.org/10.18239/invesmusic.2021.12.05
- Chang, Jeff. *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.
- Forman, Murray y Neal, Mark Anthony (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, Routledge, Nueva York-Londres, 2004.
- Hebdige, Dick. *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Routledge, Nueva York, 2000.
- Ramos, Julio. "El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetivación", en Mazzotti, José Antonio y Aguilar, Juan Zevallos (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Asociación Internacional de Peruanistas, Lima, 1996.
- Rose, Tricia. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. University Press of New England, Hanover, 1994.
- Warren, Michelle. "Ar-ar-archive". Mimeo. Adaptado de una presentación oral para el Coloquio *Surface, Symptom, and the State of Critique*. Universidad de Texas, 12 de febrero de 2012. En línea: <https://www.academia.edu/5139333/Ar-ar-archive>

1 Las citas que siguen, salvo indicación contraria, corresponden a la participación de Wos, seudónimo de Valentín Oliva, en la jornada 7 de la FMS 2018/2019 realizada en Mar del Plata, en la que compitió contra Daniel Ribba, *aka* Dani.

2 Técnica que consiste en emular sonidos de percusión o instrumentos propios de la música rap con la boca, para generar un *beat*, un ritmo, sobre el que rapear.

3 Acrónimo de *Master of Ceremony*. Con esta designación se conocía a los animadores que entretenían a la audiencia con rimas y frases simples en sesiones de *discjockeys*. Actualmente refiere tanto a los animadores como a los raperos y las raperas.

4 Numerosas competencias de *freestyle* tienen lugar en Argentina al menos desde la victoria de Frescolate en Puerto Rico durante la primera edición latinoamericana de la Red Bull Batalla de los Gallos en 2005. A partir del 2016, con la consolidación de El Quinto Escalón (2012-2017), estos eventos transmitidos por YouTube y demás plataformas y redes sociales se diseminan en encuentros espontáneos, municipales, barriales, universitarios. Entre las competencias masivas de alcance nacional e internacional destacan, además de las mencionadas Red Bull Batalla de los Gallos y la FMS (*Freestyle Master Series*), la BDM (Batalla de Maestros) y la *God Level*. Cada edición se publicita con subtítulos diversos, y los formatos varían desde enfrentamientos entre dos competidores (1v1) a grupos de tres (3v3) o cuatro (4v4) *MCs*.

5 Esta cita y la siguiente fueron tomadas de la final de la Red Bull Internacional del 2018 organizada en Argentina, en la que Wos logró la victoria por decisión de un jurado de cinco *MCs* provenientes de Argentina, España, Chile y México.

6 Fragmento de la sesión de *freestyle* que Wos y Sony presentaron en el cuarto capítulo de “Encuentro en la cúpula”, programa televisivo transmitido por Canal Encuentro.

7 El documental *El gran río*, de 2012, dirigido por Rubén Plataneo, aborda la historia de Black Doh a través de la producción de su primer disco de rap, también de 2012. Tanto esta película como el videoclip de la canción analizada en este apartado, “Cruzando el mar”, que le da nombre al disco, están disponibles en línea.

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

Una poesía del Litoral

Notas a partir de Fernando Callero

Santiago Venturini >>

En 2013 un pequeño sello rosarino, Erizo, publicó *Yo soñaba con comprarme una combi. Selección de poesía santafesina contemporánea*, una antología integrada por diecisiete poetas de entre “21 y 47 años”,¹ tal como se lee en el prólogo al que volveré más adelante, porque me interesa centrarme ahora en el nombre que lo firma: Fernando Callero, poeta nacido en Concordia en 1971 y fallecido en Santa Fe en 2020.

Comienzo con una afirmación tan taxativa como cierta: Callero es la poesía reciente del Litoral. Poeta, narrador, cantante, editor, asumió además el rol de maestro para muchos de los nombres que aparecerán en este trabajo, tal como lo prueban las lecturas y las presentaciones que organizó, así como los talleres que dictó a lo largo de años en su casa de Santo Tomé, o en Santa Fe, Paraná, Rosario y otras ciudades. Callero leyó, revisó, corrigió libros de estos poetas, editó y publicó algunos en su propio sello, Ediciones Diatriba, y mantuvo con los más jóvenes una relación de amistad: hizo de la amistad una fuerza no solo de la vida sino también de la poesía.² Además de la trascendencia de su obra, su rol en la escena poética lo vuelve un nombre ineludible al pensar en la poesía del Litoral.

La poesía de Callero se nutre de todas las cosas y las festeja: es, a su manera, panteísta; un panteísmo pagano que profesa amor por lo que existe. Un amor, además, por si hiciera falta decirlo, por la lengua, en toda su plasticidad. La lengua de la poesía de Callero tiene el poder inusual de estar demasiado viva, de no fosilizarse nunca. Todo entra en el poema: desde los datos más inmediatos de lo real —la luz, los animales, las plantas, el río, esa avalancha de “lo natural”—, hasta el dominio más opaco de la

subjetividad: los diversos estados del cuerpo (el sexo, la enfermedad), el pasado, la historia familiar, el miedo. Es lo que dice Mariano Blatt en la contratapa de *Al rayo del sol*, la poesía reunida de Callero publicada por la editorial Ivan Rosado en 2013:

Si acaso hay una idea, una enseñanza, una verdad sobre la poesía en estas páginas, es que el poeta debe usar los recursos que lo rodean — lengua, ambiente, clima, paisaje, imágenes, luz, amistades, amor, flash, delirio, obsesiones, animales, etc.— para con ellos llegar no a un buen poema ni a un muy buen poema, sino más bien al mejor poema posible.

En los poemas de Callero hay una *alegría* de escribir, aun en algunos de sus momentos más duros: “Canto y bailo, me gusta la alegría, no soy un tipo alegre, tengo mis pesadillas intensas. Pero al arte lo uso para estar contento”, afirmaba en una entrevista de 2011. Esa alegría no es solo un tema, es una forma y es un tono —entendiendo esta palabra en los términos de Terry Eagleton: “una modulación de la voz que expresa una actitud particular o un sentimiento”—. Se ve, se escucha, está en la variación, la hibridación y el contraste de sus poemas: líricos, con una textura casi neobarroca (muy presente en sus primeros libros, se atenúa a medida que los poemas se tornan más narrativos, aunque no desaparece nunca), al mismo tiempo coloquiales, hechos de imágenes prosaicas y dotados de una frescura y una liviandad increíbles. Ese contraste, como si una poesía de impulso clásico se hubiera chocado con el presente, está en la superficie del verso, donde el léxico o las imágenes decididamente poéticas se cruzan con palabras, giros o imágenes comunes:

Quién quiere venir conmigo a ver
cómo se pusieron los aromos amarillos
a embalsamar el aire prepotente de los pinos
Te llevo en mi taxi de carne
ves
una pareja de perros salchicha vivir
abajo de una lona de pileta podrida
se la armaron los dueños que no los podían tener

Tiro la bici en el pasto, ellos se vienen al humo, ladran

finito y se desgonzan como un forro lleno

Hay una casa que tiene pintado con blanco la palabra casa
Hay un poni con las patas enterradas ramoneando en una zanja
Jejenes urticantes y rescoldos, como lajas quemadas
de una gramática parda para
regalarle a un poeta de los noventa

[...]

La alegría de la escritura de Callero está, también, en su modo de crispas la superficie del poema, en esos destellos: transcripciones fonéticas (cruasant, castiio, u tube), interjecciones (¡ay!, Uy), onomatopeyas (Th!, ¡guau!, chhh, ¡fruuuuu!, Waaaa), palabras extranjeras (play back, rewinnnn, rotation, block, good bye, flogger, treasure, voilà), marcas (Yelmo, Colgate, Fred Perry, Axe, Renault o “Renó”, Alitalia, Chevrolet, Nokia, McDonalds, Ottobock), neologismos (lorcojabonosa) y otras operaciones como la expansión de las palabras (puriiiiíísimo, laaaaaaaaaaarga) o su escansión sonora (“La costa, las islas y el río Coron-dá”, “doy paseos, saco fotos, grabo canciones al aire lí”), recursos que provienen, sin dudas, de la música, arte que Callero nunca dejó de lado (tal como lo prueban su voz, su guitarra y sus letras en Salvador Bachiller). Estas marcas se ven, incluso, en aquellos poemas de apariencia más narrativa (“Historia del rock”, “La casarroza”, “Abuela”, “Un acto inútil”, entre otros), en los que se suceden acciones y donde es posible reconstruir un relato. La hibridación se manifiesta, también, en la escansión métrica: la poesía de Callero alterna el verso corto —en algunas ocasiones rimado, una rima usada más bien como divertimento, sobre todo en los primeros libros—³ con el versículo e incluso la prosa.

Sería injusto no advertir el contrapunto de esta alegría de escribir que, sin desaparecer, cede de pronto al golpe del desamparo, a esa descarga de desazón que, aunque ya estaba en algunos poemas, atraviesa con más fuerza los libros posteriores al accidente que afectó de manera determinante al poeta,⁴ como *Etolia* (2014), *Soledad col* (2015) o *Cacería rápida* (2016). Ahí está, como prueba, “Brad Pitt en La tortuga alegre”, último poema de *Etolia* y un manifiesto conmovedor que deja en claro que la poesía es, al fin y al cabo, el reverso de una vida:

No hay casi verdad en el mundo
de estos versos
como tampoco la hay en el mío
sino deseo

mi vida es una total vergüenza
pensó el príncipe Nekliudov
antes de entrar en su casa
Tolstoi

Una manía evolutiva y crónica
se abre cancha de manera peligrosa
en mis últimos poemas
y yo ya no la puedo
ni la quiero
contener

estoy cansado
de buscar la alegría

Dios quiera el reconocimiento
del verdadero valor de mis versos
la forma musical
martillada
en moldes de años
bajo el formón
me dé un respiro
y perdón
para transitar
con libertad
los próximos poemas.

Trabajo bajo influencia
de una turbulenta emoción
así que tengo que actuar rápido
sumergir la margarita en agua fría
modelar las piezas y montar los castillos

al borde del palmar

Como todo buen cristiano
sólo me sé salvar
por las obras

et tout le reste est une poronga

“Estoy cansado / de buscar la alegría”, escribe el poeta que pocos años antes había hecho de esa palabra el emblema de su arte. Pero la alegría no se perdió, perdura en poemas que hacen de ese “señor mayor / superrescatado, poeta, neurótico / medio cantante, medio chapa...” —como lo describe Lobito, el perro adoptado que habla en “I LOBI U”— el pulmón de la poesía del Litoral.

Frente litoraleño

Vuelvo al prólogo de *Yo soñaba con comprarme una combi*, donde se lee:

A primera vista en esta colección hay un predominio de poemas largos, en series abiertas de versos libres con textura barroca y momentos objetivos, mixtura que se viene dando como constante en la poesía argentina de las dos últimas décadas y que podría leerse como una síntesis de los dos puntos de tensión que marcaron el neobarroco y el objetivismo de mediados de los años 80. El registro intimista, narrativo, en textos que se desarrollan fundamentalmente en el eje del sintagma más que en la espesura trascendentalista de la metáfora, la proyección hacia los hechos más que hacia las ideas, una retórica intertextual que destruye el monologuismo del “Yo lírico” clásico (pero entonces temo estar incurriendo en simplificación, una comodidad que no es saludable permitirse sin riesgo de matar la vital diferencia que anima este libro). En esta colección conviven paradigmas de trabajo sumamente distintos, incluso dentro del mismo contexto de cada obra en particular. Futuro.

La descripción que Callero construye a partir de ciertos rasgos formales —“poemas largos”, “registro intimista, narrativo”, “proyección hacia los hechos más que hacia las ideas”, “series abiertas de versos libres con

textura barroca y momentos objetivos” —, aplica no solo a la poesía reciente del Litoral, sino también a buena parte de la poesía argentina de las últimas dos décadas. Callero destaca, además, la “síntesis de los dos puntos de tensión que marcaron el neobarroco y el objetivismo”, observación que responde, también, a un consenso crítico que excede, de nuevo, a la poesía de la zona.

En *Yo soñaba con comprarme una combi* aparecen algunos poetas que habían comenzado a publicar a mediados de la década del 2000. Es el caso de Francisco Bitar. A su primer libro, *Negativos* (2007), le siguieron *El olimpo* (2010) y *Ropa vieja: la muerte de una estrella* (2011), títulos en los que aparecen indicios de lo que Ana Porrúa llama la “caligrafía objetivista”, en especial “la mirada como gesto compositivo” y la configuración de poemas en los que “el sujeto [...] es el soporte de los objetos”. La poesía de Bitar se enfrenta al mundo material, está obligada a reaccionar ante las cosas; es una poesía de la observación, pero también de la especulación, tiene una dimensión mental: elucubra, dictamina, ejercita un pensamiento a través de versos más bien cortos y precisos. La voz evita la grandilocuencia, se ubica en un tono bajo, austero —en el que despunta, a veces, una especie de ternura—; una voz que, desde esa austeridad, no obstante, vuelve trascendentes los objetos y las acciones más mínimos: “compré el pan / ya soy su dueño / hacía tiempo que no me pertenecía un pan”, se lee en el último poema de *Ropa vieja*. Luego de estos libros, Bitar se concentrará en la publicación de obras narrativas (sostengamos, aunque sea provisoriamente, esa distinción definitiva entre narrativa y poesía) aunque sin abandonar la poesía, como lo demuestra *The Volturmo Poems* (2015).

Los tres primeros libros de Bitar se publican en El niño Stanton (luego Stanton Ediciones), una editorial porteña. Por esos mismos años comienzan a aparecer editoriales en el Litoral que, como plataformas de difusión de los nuevos (y no tan nuevos) poetas, se superponen al boom de la escena digital, llena de blogs y sitios dedicados a la poesía.⁵ Es el caso de Diatriba, sello artesanal creado en 2008 por Callero junto a Javier Guipponi. El primer poeta que publicaron fue Santiago Pontoni, quien posteriormente se integró a la editorial. Los primeros libros de Diatriba eran objetos totalmente artesanales que fueron perfeccionándose con el avance del catálogo: mejor maquetado, mejor diseño, mejor confección e impresión. Libros delgados, de pocas páginas, “hechos —según dice Callero en la entrevista referida— con cartón monolúcido comprado en el centro” e

interiores impresos en la imprenta de la Universidad Nacional del Litoral. Estos libros, al igual que los de muchas otras editoriales de poesía del período, dan cuenta de algo que ya ha señalado Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio* en relación con los libros de algunos poetas de los 90: libros “de formato reducido” que se escabullen detrás de los libros “grandes” y que “no fueron pensados para acomodarse en ese mueble que exhibe en el living de la modernidad un almacenamiento de cultura muerta”.

El catálogo de Diatriba abre nuevas direcciones en la poesía del Litoral. Ahí están, por ejemplo, los poemas de Pontoni que, alternando el verso con la prosa en un frenesí léxico, crean una lengua propia, extraña, llena de términos nuevos e incrustaciones provenientes de otras lenguas y otros ámbitos: “Todo el triatlón de la lija y la sed / zangoloteando del bagre al pescueço, / por suerte hay aspersores crossover / que gallean hadoukenes de agua fresca”, dicen estos versos de *Kowabunga!* (2012). En una dirección totalmente diferente, aparecen en ese mismo catálogo *La manguera* (2009) y *Barranca* (2012), los dos primeros libros de Cecilia Moscovich (compilados en 2021, junto a otros poemas, en *Desmontar una casa*, título de Ediciones Neutrinos). Anclada en lo cotidiano, en el espacio de la casa pero también en el del entorno natural santafesino (la laguna, el río, las islas), la voz de Moscovich es directa, está dotada de cierta inocencia y aspira a la sencillez: “Me compré una manguera / con que regar mis plantas. / Sucede que ahora / tengo un patio inmenso. Un patio inmenso, sí / para mí sola”.

En la poesía de Moscovich aparecen tres rasgos que caracterizan gran parte de la poesía argentina de las últimas décadas y, también, a muchos de los poetas que escriben desde el Litoral. En primer lugar, la presencia de la primera persona, esa “desfachatada preeminencia dada al yo” de la que se quejaba Pavese al releer uno de sus propios poemas. Ese yo puede ser tanto un yo lírico que registra, firme en el poema, experiencias propias, como ese “post-yo” del que habla Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio* o *Una intimidación inofensiva*, menos unívoco, que se abre tanto a las cosas que termina fundiéndose con ellas en un “vacío lírico”: “ahora, en vez de que se vean obligadas a parecerse al yo —como sucede en la poesía egocéntrica de la modernidad—, es el post-yo el que se encuentra a sí mismo parecido a las cosas”. En segundo lugar, la configuración de una lengua más bien mesurada, que no cede a la ostentación, algo que Edgardo Dobry advierte

en su lectura de la poesía de los 90: “la búsqueda de una cierta naturalidad, el deseo de deshacerse de lo artificioso de los procedimientos literarios”. Aunque los procedimientos literarios están, la lengua de estos poetas evita, de forma evidente, sonar demasiado literaria, prefiere ser una lengua “común”. En tercer lugar, aparece una especie de mandato tácito: el poema surge de lo inmediato, de eso que está ahí, de lo que se ve, se escucha y se siente en el momento. Los poetas del Litoral podrían decir, como afirmaba Estela Figueroa en una entrevista de 1993, “mi tema es la vida cotidiana”. Rutinas diarias —ir en bici o viajar en colectivo, caminar hasta el kiosco o ir a nadar—, acciones menores, momentos intrascendentes que adquieren peso en el espacio del poema.

En la poesía de Analía Giordanino también aparece lo cotidiano: desde *Nocturna* (2009), su primer libro publicado también por Diatriba, pasando por *Terrícola* (2015), *Estampitas* (2020) y *Adentro suena nuestra nave* (2021), un libro sobre sueños. Aunque lo cotidiano se dice desde una lengua diferente a la de Moscovich: la de Giordanino tiene otro tono, uno de oración, de canción, algo muy perceptible en los poemas de *Estampitas*. Ahora bien, por más cotidiano o referencial que aspire a ser el poema, siempre terminará desprendiéndose de la circunstancia de la que parte para hacer otra cosa: llevar a cabo un balance, practicar una conclusión o incluso enunciar una máxima. Así, en “Puntada con hilo”, uno de los tantos poemas de Giordanino que hablan sobre actividades cotidianas —en este caso el acto de enhebrar una aguja para la costura—, aparecen dos versos que dicen: “Yo no quiero decir nada con esto. / Pero algo quiero decir”. Sabemos entonces que todo lo que enuncia el poema es eso, pero también algo más. Aun si no lo declara explícitamente, no puede evitar hacerlo: el poema transforma todo lo que toca.

A pocos kilómetros de Santa Fe, en Paraná, los poetas Ariel Delgado, Julián Bejarano, Cristian Monti y Manuel Podestá crearon en 2010 la editorial Ese es otro que bien baila; al año siguiente, Bejarano y Podestá crearon, por su parte, el sello artesanal Gigante. Me detengo en dos de estos nombres que constituyen una parte interesante de la poesía del Litoral. Dos libros publicados en editoriales artesanales —*La pequeña verruga* y *El último clásico*— y un poema de algunas páginas incluido en una antología fueron suficientes para que Ariel Delgado se vuelva un poeta reconocido, cuya obra se cerró con su suicidio en 2011. “Su estilo era el del poema breve, barrial, ricotero, semejante al de los primeros poemas de Fabián

Casas”, dice Daniel Durand en el prólogo a la reciente compilación de su *Poesía* publicada por Neutrinos. La soledad y el amor, la vida de barrio, el encierro de la casa, la relación con una abuela que aparece como un personaje tan prosaico como tierno llenan unos poemas prolijos y ágiles, que expresan, al mismo tiempo, escepticismo y sentimentalidad.

La poesía de Julián Bejarano comparte algunos rasgos con la de Delgado. Además de ser amigos, Delgado y Bejarano escribieron a cuatro manos dos libros bajo el seudónimo Román Sangoy, un poeta más desenfadado e irreverente que ellos.⁶ Bejarano es un poeta prolífico: a partir de *A Eda, por su dulzura* (2008), publicó una lista considerable de títulos en pequeñas editoriales como Ese es otro que bien baila, Gigante, Lomo — sellos en los que fue editor—, Colección Chapita y Fadel & Fadel. La escritura de Bejarano registra mutaciones de un título al otro. Mutación que se observa, por ejemplo, en *Los materiales*, título que incluye cinco libros: *Los cimientos*, *El alguacil y la tucura*, *Farmacia*, *Nunca quiero que se termine la fiesta* y *Las montañas doradas en el cero de marzo* (2013). En *Los cimientos*, el más extenso de los cinco, predominan los poemas escritos en primera persona, anclados en el presente y sobre experiencias cotidianas: la voz de un poeta trabajador que mantiene una vida común en una ciudad de provincia. Pero esta es solo una dimensión del libro: el poema rompe esa rutina, incorpora acciones mínimas como comer o afeitarse para confrontarlas con los pensamientos —“Lo que importa es lo que pasa por la mente”, dice otro verso—; se detiene en el paisaje —la luna sobre las casas del barrio— y, sobre todo, en las idas y vueltas de una relación: “Te amo y te lo digo / en este poema inusual para mi carrera”. En *Farmacia*, en cambio, el yo se evapora y predomina un registro descriptivo del trabajo en una farmacia, que transforma ese espacio en un universo en miniatura con sus propias leyes y lo registra todo: desde el manejo de la caja o el comportamiento de clientes hasta las formas y colores de los medicamentos. En proyectos posteriores, como *Camorra* (2014), en el que la lengua del poema vira hacia la de la gauchesca y rinde homenaje a la de *Roña criolla* de Ricardo Zelarayán, o *Sombra grande* (2017), un título que se desmarca de sus libros anteriores, se advierte una mutación aún mayor. *Sombra grande*, una “crónica de los primeros habitantes de Entre Ríos compuesta en verso” —ese es el subtítulo—, es el génesis entrerriano que Bejarano inventa sin dejar de mirar a la historia.

En 2012 se publican los primeros títulos de la “Colección Brillo de poesía joven” de Ivan Rosado, sello rosarino creado por Ana Wandzik y Maximiliano Masuelli. Ese brillo se expresa gráficamente: libros de pequeño formato y portadas de colores que exponen un original diseño tipográfico. En los títulos de esta colección aparece, otra vez, la presencia de ese “post-yo” del que habla Kamenszain y el uso de esa lengua “común”, pero también modos de plantear el poema que se instalan definitivamente y hablan de una cosmovisión compartida. Ahí están esos textos, muchos formulados en segunda persona, declaraciones dirigidas a otros a los que se habla directamente, como si se buscara dotar al poema de inmediatez y transformar a la poesía en la forma de la literatura más permeable a las manifestaciones de una vida. Esto aparece en *Desnudo total y escándalo* de Virginia Negri, *Torta alemana* de Alejandra Benz y *Nuevas pesadillas* de Julia Enríquez. O en *El gran dorado* de Daiana Henderson, donde el poema largo, frecuente en los últimos poetas del Litoral y forma privilegiada de la poética de Henderson está, muchas veces, dirigido a alguien (incluso a sí misma en su adolescencia, como en “17”), es una corriente de afecto — afecto que es también un tono, una cadencia— que fluye hacia otros a los que hay que nombrar: “Luján, Martín, mamá, / el verano, los abuelos, la lancha: / este poema es para todos ustedes”, dicen estos versos que muestran, de paso, el núcleo de su poesía: la presencia constante de lo familiar y de la amistad, que atraviesa también *Un foquito en el medio del campo* (2013) e *Irse* (2018).

Estas editoriales, estos libros, estos nombres forman esa “poesía del Litoral” de la que hablo desde el comienzo, un rótulo que parece casi espontáneo pero que expresa, para empezar, un vínculo entre poesía y región. Al reflexionar sobre ese vínculo, el primer problema no es la posibilidad de existencia de esa poesía, sino la esencialización a la que puede conducir la denominación: transformar una pertenencia — trascendente, es cierto— en un fundamento. Si la región, ese dominio delimitado históricamente con fines geográficos, económicos o políticos, es imprecisa, hipotética, ilusoria: ¿qué es el Litoral? ¿Es, como pretende la división geográfica, una región conformada por las seis provincias del noreste argentino, ese universo en sí mismo? El Litoral tiene otra dimensión, una que dispersa o reúne las divisiones del mapa político, se extiende o se concentra en paisajes y ciudades que parecen excluirse entre sí hasta el punto de postular la existencia no de uno, sino de más de un

Litoral: *litorales*. Y si pensamos, ahora sí, en la existencia de esa poesía, en su entidad: ¿qué definiría, además de ese anclaje geográfico, a la poesía del Litoral? ¿Una serie de recurrencias temáticas, la insistencia referencial de, por ejemplo, la llanura, el campo, el río —en el caso del litoral santafesino desde el que escribo— u otros elementos culturales asentados en el acervo simbólico, es decir, en la tradición de lo que Alejandra Laera llama una “imaginación territorial literaria”? ¿O habría algo más, algo como un tono, una perspectiva compartida? Así lo cree Jorge Monteleone, cuando habla de

esa constelación única y poderosa en la poesía argentina que es la poesía del Litoral [...] y que tuvo a Juan L. Ortiz como faro y poetas diversos que, no obstante, tienen un tono y un objeto, un ritmo y una presencia con un aire de familia, que bien podrían cifrarse en una frase propia de la poesía de Saer: “el canto de lo material”. Se trata de una cierta manifestación de las cosas en la presencia de la luz o de la sombra como un acontecimiento o una fulguración de lo real, a menudo propias de un paisaje: aquel Lugar, aquella Región, aquella Zona de los pequeños pueblos que crecían en la fértil pampa húmeda, la “pampa del gringo” que decía Pedroni, en las suaves colinas, en las inmediaciones fluviales y en sus ciudades, espacio a la vez histórico y fenomenológico. El paisaje que aparece como un doble del poema y este, a la vez, como una forma desplegada en el tiempo y en la luz del sentido, que a menudo se metaforiza en la aparición de aquellas cosas bajo todos los matices de una fulguración y que tiene en la mirada su sentido privilegiado.

Monteleone le pone nombres a esta tradición que aparece caracterizada en la cita: Hugo Gola, Hugo Padeletti, Arnaldo Calveyra, Aldo Oliva, Juan Manuel Inchauspe, Jorge Isaías, Estela Figueroa, Marilyn Contardi, Diana Bellessi, Concepción Bertone, Sonia Scarabelli y Osvaldo Aguirre, entre otros.

¿Los poetas recientes del Litoral forman una constelación? ¿Comparten algo? Tal vez ciertos fetiches: “la palabra porrón no estaba en la poesía argentina; instituímos la palabra porrón. Jaja”, dice Callero en la entrevista referida.⁷ Pero más allá de esta coincidencia que puede ser relativa, ¿comparten “un tono y un objeto, un ritmo y una presencia con un aire de familia”, como quiere Monteleone al pensar en esos otros poetas del Litoral,

los mayores? ¿Forman, como quiere Callero, “un frente litoraleño”? Creo que si la poesía del Litoral existe —y agregaría: si la poesía a secas existe— es por ese “vínculo solidario de los poetas”, esa “red” de la que habla Martín Prieto en su prólogo a una antología de la poesía moderna de Santa Fe, cuando piensa en el “primer gran grupo de poetas de Santa Fe, no de una ciudad, sino de la provincia” donde aparecen Gola, Saer, Padeletti y otros, unidos por la “figura preponderante” de un poeta de otra provincia: Juan L. Ortiz. Una red cuya existencia fue confirmada no por un texto programático como un manifiesto sino por otro tipo de signos: menciones, comentarios, dedicatorias de poemas o libros, envíos cruzados entre los miembros de ese grupo. También hay una red en la poesía reciente del Litoral, aunque sería más preciso decir que existe más de una: existen redes que solo a veces se tocan. Este trabajo siguió una de ellas, formada por nombres que coinciden en los catálogos de ciertas editoriales, en los epígrafes o contratapas de libros publicados en la región y fuera de ella, en antologías, en lecturas y otros encuentros; coincidencias de un pasado demasiado inmediato y de un presente que, observadas sin la perspectiva que da el paso del tiempo, permiten reconocer la existencia de algo compartido.

Obras mencionadas

AA.VV. *Yo soñaba con comprarme una combi. Selección de poesía santafesina contemporánea*, Erizo, Rosario, 2013.

Bejarano, Julián. *Los materiales* (incluye: *Los cimientos, El aguacil y la tucura, Farmacia, Nunca quiero que se termina la fiesta, Las montañas doradas en el cero de marzo*), Gigante, Paraná, 2013.

—. *Camorra*, Gigante, Paraná, 2014.

—. *Sombra grande*, Lomo, Buenos Aires, 2017.

Benz, Alejandra. *Torta alemana*, Ivan Rosado, Rosario, 2012.

—. *La edad de Eva*, Ivan Rosado, Rosario, 2016.

Bitar, Francisco. *Negativos*, El niño Stanton, Buenos Aires, 2007.

—. *El olimpo*, El niño Stanton, Buenos Aires, 2010.

—. *Ropa vieja: la caída de una estrella*, Stanton, Buenos Aires, 2011.

—. *The Volturmo Poems*, Ivan Rosado, Rosario, 2015.

Callero, Fernando. "Mi poesía tiene que ver con la fantasía que uno va construyendo con su identidad", entrevista de Gonzalo Tito Acosta, en *Integración*, suplemento cultural del diario *El Heraldo*, Concordia, 21 de octubre de 2011. En línea: <https://www.autoresdeconcordia.com.ar/novedades/243>

—. *Al rayo del sol*, Ivan Rosado, Rosario, 2013.

—. *Etolia*, Gigante, Paraná, 2014.

—. *Soledad Col*, Ivan Rosado, Rosario, 2015.

—. *Cacería rápida*, Caleta Olivia, Buenos Aires, 2016.

—. *C6/C7*, Nudista, Río Tercero, 2018.

Cumin, Larisa. *La escapista*, Club Hem, 2018.

—. *La calle del Eros*, Vera Cartonera, Santa Fe, 2022. En línea:

<https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/portfolio/la-calle-del-eros/>

Delgado, Ariel. *Poesía*, Neutrinos, Rosario, 2022.

Enríquez, Julia. *Nuevas pesadillas*, Ivan Rosado, Rosario, 2012.

Giordanino, Analía. *Nocturna*, Diatriba, Santa Fe, 2009.

—. *Terrícola*, Ivan Rosado, Rosario, 2015.

—. *Estampitas*, Baltasara, Rosario, 2020.

—. *Adentro suena nuestra nave*, Azogue, Paraná, 2021.

Henderson, Daiana. *El gran dorado*, Ivan Rosado, Rosario, 2012.

—. *Un foquito en medio del campo*, EMR, Rosario, 2013.

—. *Irse*, Ivan Rosado, Rosario, 2018.

Lescano, Agustina. *Nena*, Corteza, Santa Fe, 2016.

Moscovich, Cecilia. *Desmontar una casa*, Neutrinos, Rosario, 2021.

Negri, Virginia. *Desnudo total y escándalo*, Ivan Rosado, Rosario, 2020.

Pontoni, Santiago. *¡Kowabunga!*, Diatriba, Santa Fe, 2011.

Sangoy, Román. *Pillín* [2010], Gigante, Paraná, 2013.

Wandzik, Ana. *Un huracán lento*, Danke, Rosario, 2016.

Bibliografía citada

Aguirre, Osvaldo. *La tradición de los marginales*, Ediciones UNL, Santa Fe, 2013.

Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema* [2007], trad. de Mario Jurado, Akal, Madrid, 2010.

Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Norma, Buenos Aires, 2007.

—. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2016.

Laera, Alejandra. *Húmeda, susurrada, afectiva, creativa. Otra imaginación territorial para la Argentina contemporánea*, Vera Cartonera, Santa Fe, 2022. En línea:

https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/6678/VERA_almanaque_Laera_AA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Monteleone, Jorge. "Formas del acontecer. La poesía de Marilyn Contardi", en Contardi, Marilyn, *En constante inconstancia*, EDUNER, Paraná, 2018.

Pavese, Cesare. *El oficio de poeta. Ensayos escogidos*, trad. de Rodolfo Alonso y Hugo Gola, Eduvim, Villa María, 2021.

Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal*, Entropía, Buenos Aires, 2011.

Prieto, Martín. "Símbolo, representación, entresueño y materia", en *Los ojos nuevos, y el corazón. Antología de la poesía moderna de Santa Fe*, Espacio Santafesino Ediciones, Santa Fe, 2018.

1 Los poetas son: Beatriz Vignoli, Verónica Laurino, Carina Radilov Chirov, Analía Giordanino, Carolina Musa, Lila Siegrist, Mercedes Gómez de la Cruz, Cecilia Moscovich, Santiago Alassia, Irina Garbatzky, Cristian Molina, Santiago Venturini, Francisco Bitar, Alejandra Benz, Tomás Boasso, Santiago Pontoni, Julia Enríquez.

2 Un hermoso testimonio del vínculo de Callero con los poetas jóvenes puede leerse en *La calle del Eros*, de Larisa Cumin, publicado este año por la editorial Vera Cartonera.

3 “Empecinado el estante / reclama de un elegante / saber reunir. / ¿Qué otra cosa sea vivir?”, en el poema “V” de *El amor*, incluido en *Al rayo del sol*.

4 Accidente que él mismo relata en una de las primeras páginas de *C6/C7*: “Yo no nací de nuevo. Yo nunca vi la luz y volví. Tuve un accidente yendo por una calle oscura donde una constructora instaló una pileta de desagüe sin señalizar. Yo iba a verte en bici y de pronto el ground del mundo terminó; di de cara contra el borde opuesto y, agarrado con los brazos de ese montículo de tierra, extrañé mis piernas. Giré la cabeza y las vi, estaban donde siempre, solo que lejísimo. Ahora estoy entrenando para que vuelvan a conectar con mi patrón nervioso. Las extraño. Puse fotocopias con su foto en la balanza de todos los almacenes”.

5 Menciono, como ejemplos, dos espacios surgidos entre 2006 y 2007: “Las afinidades electivas/Las elecciones afectivas”, una “curaduría autogestionada de poesía contemporánea argentina” y “La infancia del procedimiento”, “un espacio colectivo de poesía contemporánea, abierto a diferentes estéticas”.

6 “La chica del estacionamiento tiene unas tetas hermosas / y yo cuando volví de verla por primera vez / me pajié pensando en ella. / La poesía entrerriana es re careta / nunca habla de cosas que a mí me pasan. / Mis amigos literarios me aburren / me quiero acostar con una escultora / y que me tome por un monolito. / Pessoa era puto”, dicen unos versos de *Pillín*.

7 Y agrega: “Es una sinécdoque, en Santa Fe le decimos porrón a la cerveza, que es el envase, llamamos por el envase al contenido. Es una palabra que tiene llegada directa. Trabajamos sobre el contexto santafesino y litoraleño, no es una poesía lírica en sentido alto, es una poesía sencilla y musical”.

Es cierto que esa palabra —sin hablar de sus sinónimos— recorre los versos de muchos poetas: “Un arrebato de gases y leche de luz nos mana / más que el ámbar noble que llena los porrones” (Callero, *Casa, rancho, altillo, palacio*); “Un domingo de porrón / extinguiéndose de a poco / minuto a minuto en el cuerpo” (Bitar, *Ropa vieja: la muerte de una estrella*); “Sobre la rejilla dejo caer un restito de porrón / que quedó discriminado en el culo de la botella” (Pontoni, *¡Kowabunga!*); “No hay nada como salir de nadar / ir por porrón / y sentir que mañana, / mañana seguro sí / llegará el amor” (Moscovich, *La manguera*); “Nuestras manos se fundieron en jarrones de chopp: / uñas color porrón” (Wandzik, *Un huracán lento*); “Tomar cerveza es mi mamá / la oración con doble rr en primer grado fue: / ‘mi mamá y su amiga toman porrón’” (Benz, *La edad de Eva*); “o escribir que la fiesta / es de verdad si sigue / sin mí y los porrones / en su muerte” (Cumin, *La escapista*) “El mate, tereré / porrón frío / el fernet en vaso de litro” (Lescano, *Nena*).

Fiesta, giladas y algodón

Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric

Victoria Cóccaro >>

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

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

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

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

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

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

Por un lado, las múltiples y variadas apariciones impresas de los poemas son “performances textuales”, ninguna de las cuales tiene más autoridad

sobre la otra.³ Por otro, a esa serie se suman las lecturas orales, fenómenos escriturales no impresos, que son versiones del poema tan legítimas como las del papel. Si bien no me voy a detener especialmente a analizar registros audiovisuales, sin dudas estos han gravitado sobre las lecturas —las escuchas— de los textos que propongo.⁴ Como sugiere Charles Bernstein en *Close Listening*, la escritura es un acontecimiento plural, un “evento performativo” y no solo una entidad textual ni un documento impreso. Es necesario expandir la noción de poema de la letra al *evento*, del papel a la *pista*, del texto a la voz.

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

Sigo la pista de la pista. La presencia de la música en los trabajos de Ioshua, Blatt y Gouiric es, en principio, temática: cumbia, música electrónica, forró brasileiro. Ioshua, además, produjo y editó un disco, *Cumbiagei*, en el que se lo puede escuchar leyendo sus poemas junto a *mashups* de canciones procesadas e intervenidas. En sus performances, solía disparar bases y recitar sus textos arriba.⁵ Pero la música —popular, melódica, radial— pareciera entregar, también, un modelo para componer “una que sepamos todos”. La frase pegadiza, el estribillo memorable que en el poema deviene repetición de palabras, versos o estrofas enteras, estructuras rítmicas regulares en las que resuenan “cantitos de cancha” o melodías pop. Porque ni siquiera la música electrónica presiona sobre los versos en su condición de síntesis de frecuencias, en su cercanía al ruido.⁶

No hay en los textos disonancia, la función comunicativa no está problematizada ni retorcida, al menos a primera vista la organicidad y la transparencia de las palabras están naturalizadas: nítidas, legibles, enteras.⁷ La lengua parece ser una pista de baile en la que ritmos pegadizos y consumos en común, tanto de drogas como de la cultura global —pastillas, merca, birra, Michael Jordan, Bart Simpson—, crean una zona para estar con otros en un más allá de la disputa, otros con los que “hablar giladas sin parar”, como si la poesía fuera a la música para desbloquear la afasia. Más que una poesía en la que la lengua es síntoma, engrama de la historia política y campo de batalla —como señala Raimondi en Gambarotta—, se canta una melodía, tal como una canción que suena en la radio.

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

Me copa que me laburen con la lengua

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

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

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

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

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

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

una posición “delicada”, *light, pink*, articulada al mercado del siglo XXI, lo gay —lo *gei*— es, en la escritura de Ioshua, dureza, demanda, consumo, exceso. Es un homoerotismo viril que se mide en la arrogancia del aguante. Esa posición fricciona con el amor romántico, que es, también, sin medida.

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

La música de ahora resuelve los problemas de ahora

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

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

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

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

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

Sentime cómo suena esto

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

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

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

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

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

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

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

Obras mencionadas

- Blatt, Mariano. *Mi juventud unida*, Mansalva, Buenos Aires, 2015.
- . “Papelitos de locura”. Video. Realización: Tomás Maglione. Buenos Aires, 2012. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dgA>
- Gouiric, Mariela. *Botafogo*, Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2014.
- . *Un método del mundo*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2016.
- . *Este amor tan grande*, Mansalva, Buenos Aires, 2021.
- Ioshua (Josué Marcos Belmonte). *Todas las obras acabadas de Ioshua*, Nulú Bonsai, Buenos Aires, 2020.
- . *Ioshua*, 2008. Libro manuscrito.
- . *Pija birra faso*, 2008-2014. Blog: <http://pjabirrafaso.blogspot.com/>

Bibliografía citada

- Arnés, Laura. *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, Madreselva, Buenos Aires, 2016.
- Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, 1998.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

teníamos. Y yo le charlaba de muchas cosas y él me dejaba usar un rato la computadora y el scanner”.

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

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

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

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

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

Notas biográficas

Anaclara Pugliese >>

Arroyo Seco, 1989. Profesora de Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Desde 2018 coordina talleres de poesía en contextos de encierro. Publicó *La sombra de las nubes* (EMR, 2017), *Dos poemas* (Arroyo, 2019), *Dos arcoíris & un desierto* (La Vieja Sapa Cartonera, 2019) y *Megafauna* (Mentazines, 2019). Actualmente cursa el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos de la UNR en el marco de una Beca Doctoral del CONICET, da clases en escuelas medias y colabora en revistas culturales escribiendo reseñas, crónicas y entrevistas.

Candelaria Díaz Gavier >>

Córdoba, 1988. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma universidad. Su investigación, por la que recibió una beca doctoral del CONICET, gira en torno a la figura del escritor como cínico en las obras de Alberto Laiseca, César Aira y Rodolfo Fogwill. Ha publicado en revistas de crítica literaria argentinas y de otros países de Latinoamérica y colaborado en diferentes antologías de textos críticos. Formó parte del sello editorial La Sofía Cartonera e impartió talleres de lectura y edición de libros con tapas de cartón en cárceles y ex centros clandestinos de detención de la ciudad de Córdoba.

Carla Pessolano >>

Buenos Aires, 1984. Artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté. Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes y Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC. Investigadora asistente del CONICET con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA. Trabajó como actriz en diversas obras de teatro independiente, en Argentina y en el extranjero. En 2016 formó parte del primer Foro de Artistas Jóvenes, para artistas y gestores de las artes escénicas de todo el país, en el marco del XI Festival Internacional de Buenos Aires. Forma parte del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA. En 2018 recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes para impartir formaciones teórico-prácticas en diversas universidades e instituciones de arte de Argentina. En la actualidad dicta junto a Martín Rodríguez el seminario “Dramaturgia, cultura y sociedad en América Latina”, en el marco de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la UBA. Fue becaria doctoral y postdoctoral del CONICET y realizó una estadía de investigación con el Grupo PEEK de la University of Applied Arts Vienna. En 2019 obtuvo una beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro para la elaboración de un *Glosario de la Praxis Teatral*. Actualmente lleva a cabo una investigación postdoctoral con beca del CONICET y forma parte del Programa Postdoctoral en Ciencias Sociales y Humanas de la UBA.

Emilio Jurado Naón >>

Buenos Aires, 1989. Licenciado y profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Coeditor de *Rapallo*, revista y editorial de poemas y ensayos. Publicó los libros de ficción *A rebato* (Blatt & Ríos, 2013), *Sanmierto* (Leteo, 2019), *Tópico de los dos viajeros* (Palabras Amarillas, 2020) y *Los Pincén* (Omnívora, 2022), y el libro de poemas *Zanja grande* (Slimbook, 2021). Integra la antología *Degenerados. Muestra de narrativa chileno-argentina hipercontemporánea* (Lagüey, 2018). Coordina el taller de producción literaria de la Municipalidad de Hurlingham y el taller de escritura “Invernadero en línea” junto con Martín Gambarotta y Gabriel Cortiñas. Es programador del Festival Americano de Poesía en Hurlingham. Ha colaborado con ensayos críticos y reseñas en diversas revistas culturales de Argentina y del extranjero, y colabora regularmente con la revista *Ñ* de *Clarín* y el suplemento *Ideas* de *La Nación*. Para *Rapallo*, tradujo textos de Adrienne Rich, Laura Jaramillo, Zaina Alsous, Marwa Helal. También tradujo los *talk poems* de David Antin y un ensayo-entrevista de Eleanor Antin, textos que forman parte, junto con traducciones de Germán Carrasco, de los libros *En lugar de una conferencia* (Deriva, 2021) y *Talk poems* (Rapallo, 2022).

Fernanda Mugica >>

Mar del Plata, 1987. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Becaria Doctoral del CONICET. Docente en las cátedras de Literatura y Cultura Argentinas I y II de la carrera de Letras de la UNMDP. Se desempeña como secretaria de la Maestría en Letras Hispánicas en la misma universidad. Integra el grupo de investigación “Literatura, política y cambio”, dirigido por Edgardo H. Berg y codirigido por Nancy Fernández, radicado en el Instituto de Investigación sobre Sociedades, Territorios y Culturas de la UNMDP. Participa como colaboradora en el proyecto “Maneras de leer en la era digital”, dirigido por Juan José Mendoza. Integra la Red Iberoamericana de Teoría y Estudios Literarios y participa del comité editorial de la Colección Humanidades Aumentadas (H++), radicada en el Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Alberta* (Honestá, 2014), *El núcleo duro* (Goles Rosas, 2015), *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (EMR, 2018; Liliputienses, 2021) y *Soñé* (Matrerita, 2020). En 2020 su ensayo “Todo lo que retrospectivamente ilumina” recibió el primer premio del Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano organizado por la Fundación PROA y la Asociación Argentina de Críticos de Arte.

Flavia Garione >>

Buenos Aires, 1990. Poeta y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Dicta las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMdP. Desde 2011 forma parte del grupo organizador del Festival de Poesía de Acá, de la ciudad de Mar del Plata. Organiza los ciclos FLR (Frente de liberación del ruido) y Runrún. En el marco de una beca doctoral del CONICET, lleva adelante la investigación “Modulaciones musicales y figuras de la voz en la poesía argentina contemporánea”, dirigida por Ana Porrúa. Publicó artículos sobre poesía argentina contemporánea y música. Es autora de los libros *Museo Local* (Sacate el saquito, 2012), *Mi mente es como un dj malo* (Neutrinos, 2013), *Se oyen gritos de chicas por las noches* (Caleta Olivia, 2019) y *Lumpenproletariado* (Triana, 2019). Es asistente de redacción de la revista *El jardín de los poetas* y colaboradora del archivo de puestas en voz y performances de poesía latinoamericana contemporánea [Caja de resonancia](#). Desde el 2021 integra con Paula Elgarrista el dúo de poesía y arte sonoro Woki & Toki.

Gerardo Jorge >>

Buenos Aires, 1980. Poeta, editor, docente e investigador. Es autor de *El hipérbaton* (relato, Spiral Jetty, 2011), *Visión de las ciudades* (poesía, Mansalva, 2014; De la Lira, 2017) y *Polvera de las enciclopedias* (poesía-ensayo, en colaboración con Arturo Carrera, Mansalva, en prensa). Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Investigador adjunto del CONICET. Profesor Adjunto de Poesía Universal 1 y 2 de la carrera de Artes de la Escritura de la Universidad Nacional de las Artes. En 2014 fundó el sello *n direcciones*, que desde entonces dirige. Compiló los escritos de Ricardo Carreira en *Mataderos* (Mansalva, 2010), preparó una nueva edición de las reescrituras de Leónidas Lamborghini bajo el título *El genio de nuestra raza* (Stanton, 2011; Mansalva, 2015) y editó la antología de poemas de Mario Montalbetti *Huir no es mejor plan* (Mansalva, 2017). Tradujo, entre otros, a John Cage, Martha Rosler y Augusto de Campos. En 2015 obtuvo el Premio “Lira de Plata” en el Festival de la Lira de Cuenca, Ecuador, por *Visión de las ciudades*.

Hernán Vanoli >>

Buenos Aires, 1980. Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires, escritor y editor. Cursó el Doctorado en Ciencias Sociales de la UBA con una beca doctoral del CONICET. Fue docente de la UBA y de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Forma parte del colectivo editorial de la revista *Crisis*. Fue uno de los fundadores y editores de los sellos Tamarisco y Momofuku. Publicó los libros de ficción *Varadero* y *Habana maravillosa* (Tamarisco, 2009), *Pinamar* (Interzona, 2011), *Castores* (Random House, 2013), *Cataratas* (Random House, 2015), *Pyongyang* (Random House, 2017) y *Arte Folk Americano* (Random House, 2022), y el ensayo *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes* (Siglo XXI, 2019).

Juan Laxagueborde >>

Buenos Aires, 1984. Crítico de arte y Licenciado en Sociología por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Es docente de la UBA y de la Universidad Nacional de las Artes. Forma parte del grupo editor de la revista *Segunda época* y entre 2011 y 2018 fue miembro del comité editorial de la revista *MANCILLA*. Colabora habitualmente en el blog colectivo *Victorica*, y en el suplemento *Radar*, de *Página/12*. Su último libro publicado es *Tres personas: Bignozzi, Canton, Vivanco* (Ivan Rosado, 2019).

Julieta Novelli >>

La Plata, 1991. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa el Doctorado en Letras de la UNLP. Recibió una beca doctoral del CONICET por un proyecto de investigación sobre la obra de Fernanda Laguna. Ha publicado reseñas y artículos sobre ese tema en revistas especializadas, nacionales e internacionales. Integra el Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Integra la secretaría de redacción de la revista *Orbis Tertius* y es correctora de la revista *El jardín de los poetas*. Asimismo, es miembro del staff de [Caja de resonancia](#), archivo virtual de puestas en voz y performances de poesía latinoamericana contemporánea. Publicó las novelas *Volver para mí* (Pixel, 2018) y *Mi vida con ella* (Erizo, 2019), y los libros de poemas *Al pajarito, pajarito de las fotos y otros poemas* (Oficina Perambulante, 2019), *Un día a la vez* (Oficina Perambulante, 2021), *Pasillo angosto* (es pulpa, 2022) y *Nada de esto es un accidente* (Salta el pez, 2022).

Laura Aguirre >>

Resistencia, 1988. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste. Actualmente cursa el Doctorado en Letras de la UNNE y la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Becaria doctoral del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (UNNE-CONICET). Docente en las cátedras de Teoría Literaria en la Facultad de Humanidades de la UNNE y de Literatura Argentina II en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Formosa. Vicedirectora del Núcleo de Estudios de Lingüística, Educación y Literatura, dirigido por Lorena Cayré (IIGHI). Integrante del proyecto de investigación “La investigación literaria: modos y problemas”, dirigido por Rafael Costarelli y Maia Bradford (Instituto de Letras, UNNE).

Leandro Bohnhoff >>

Rosario, 1982. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Es becario doctoral del Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica en el proyecto “Cómo se cuenta una vida. Escritura e intimidad en la literatura latinoamericana contemporánea”, dirigido por Alberto Giordano. En ese marco, trabaja bajo la dirección de Judith Podlubne y la codirección de Julieta Yelin en la investigación “Las vidas escritas de Jorge Luis Borges en la primera década del siglo XXI”. Es ayudante de segunda categoría de las cátedras de Análisis del Texto y Análisis y Crítica II de la carrera de Letras de la UNR. Se desempeña como coordinador de redacción en *BADEBEC* (revista del [Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria](#) de la UNR) y como coordinador de diseño y comunicación en *Discursividades* (revista de la Escuela de Letras de la UNR).

Maia Bradford >>

Resistencia, 1986. Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste. Magíster en Investigación en Letras y Humanidades (mención en estudios Filológicos) por la Universidad de Castilla-La Mancha. Becaria doctoral del CONICET en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (UNNE-CONICET). Docente a cargo de las cátedras Teoría Literaria, del Profesorado y Licenciatura en Letras, y Literatura y cine, de la Licenciatura en Artes Combinadas, de la UNNE. Codirige el proyecto de investigación “La investigación literaria: modos y problemas”, dirigido por Rafael Costarelli (Instituto de Letras, UNNE). Es autora de ensayos y artículos académicos, entre los cuales se mencionan “La resistencia a la teoría en los textos sobre el fantástico”. Organiza junto a Pablo Black, Mariano Quirós, Noelia Carbó, Karen Dellamea y Luciano Acosta el Festival Mulita y forma parte del equipo editor de la revista literaria *Mulita Digital*.

Manuel Ignacio Moyano >>

Córdoba, 1987. Licenciado en Ciencia Política y doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Publicó los ensayos *Bonino. La lengua de la inocencia* (Borde Perdido, 2017) y *Giorgio Agamben. El uso de las imágenes* (La Cebra, 2019), el poemario *Ética para nada* (Lisboa, 2019) y la novela *La ciega* (Taller Perronautas, 2021). Colaboró con textos sobre filosofía política y estética en revistas científicas y volúmenes colectivos. Integró el consejo editorial de *Nombres. Revista de filosofía*. Entre 2016 y 2019 llevó el blog [escrituras escénicas](#). En 2022 fue becado como residente de literatura por la Real Academia Española en Roma para escribir un ensayo literario sobre Juan Rodolfo Wilcock, que será publicado en 2023.

Marcelo Bonini >>

Rosario, 1987. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos y la Maestría en Literatura Argentina de la UNR. Forma parte del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET), donde investiga sobre el humor en la narrativa argentina reciente, en el marco de una beca doctoral del CONICET. Es docente de nivel medio, ayudante de investigación en la cátedra de Literatura Argentina II de la UNR e integra el [Centro de Estudios en Literatura Argentina](#) de la misma universidad. Ha publicado artículos y reseñas en diversos medios periodísticos. Fue columnista y reseñista de la sección literaria del programa radial y portal web [La canción del país](#) (Radio Universidad Nacional de Rosario).

Matías Moscardi >>

Mar del Plata, 1983. Investigador asistente del CONICET y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde trabaja como docente de la cátedra Taller de Oralidad y Escritura. Su tesis doctoral *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (Eduvim, 2020) fue premiada en 2015 por el Fondo Nacional de las Artes. Publicó los libros de poesía *Los círculos del agua* (Dársena3, 2006), *Pluvia* (Vox, 2007), *Una, dos comadreja* (Vox, 2010), *Los sapos* (Sacate el Saquito, 2011), *Bruma* (Vox, 2012), *El ansia* (Neutrinos, 2013), *Los misterios del punk rock* (Neutrinos, 2015) y *Strobel Street* (Club Hem, 2016). En narrativa, es autor de las novelas *Mediopelo* (Puente Aéreo, 2013), *Las Cosas* (Clase Turista, 2014) y *Las palabras* (Puente Aéreo, 2016), del cuento *Salmón rosado* (Cuentos María Susana, 2020) y del libro *¡El Gran Deleuze! Para pequeñas máquinas infantiles* (Beatriz Viterbo, 2021). Escribió junto a Andrés Gallina *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (Eterna Cadencia, 2016) y *Guía maravillosa de la Costa Atlántica* (Sudamericana, 2022). En ensayo, publicó *La rosca profunda y otros ensayos* (Prebanda, 2018). Tradujo los libros *Kora en el infierno* de William Carlos Williams (Barba de abejas, 2014) y *El libro de las pesadillas* de Galway Kinnell (Barba de abejas, 2016). Entre 2006 y 2017 formó parte de la organización del Festival Independiente de Poesía de Acá, que se lleva a cabo todos los años en la ciudad de Mar del Plata. Es uno de los responsables del archivo de puestas en voz y performances de poesía latinoamericana contemporánea [Caja de resonancia](#), secretario de redacción de la revista *El jardín de los poetas* y uno de los editores del sitio [BazarAmericano](#). Codirige, junto con Larisa Cumin, la editorial de poesía y ensayo Moscú.

Melisa Stocco >>

Mendoza, 1984. Investigadora asistente del CONICET en el Centro de Estudios de Lenguas y Literaturas Patagónicas y Andinas de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia sede Esquel. Miembro asociado del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Su tema central de investigación es la autotraducción. Su trabajo estudia la diferencia cultural en contextos de emergencia de prácticas discursivas multilingües en Argentina y países limítrofes. Editó junto a Lila Bujaldón y Belén Bistué el volumen bilingüe *La autotraducción literaria en contextos de habla hispana: Europa y América* (Palgrave Macmillan, 2019). Publicó el ensayo *La autotraducción en la poesía mapuche* (Peter Lang, 2021). Es dramaturga y forma parte del grupo de teatro El Jardín Teatro Laboratorio. Entre sus textos estrenados se cuentan *Réquiem* (2018) y *Los Lázaros* (2021).

Renata Defelice >>

Colón, Buenos Aires, 1991. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Forma parte como becaria doctoral del CONICET del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET), donde lleva adelante la investigación “Archivo y región. Producción de localidad en prácticas poéticas, editoriales y artísticas contemporáneas en la ciudad de Rosario” bajo la dirección de Mónica Bernabé, en el marco del Proyecto de Unidad Ejecutora “Políticas y suso del archivo”. Integra la línea de investigación Estudios Culturales Latinoamericanos del IECH y los proyectos de investigación “Archivos de las vanguardias en el marco de la modernidad desigual de América Latina: Narrativas documentales, teatro, cancioneros populares y artes visuales”, “Archivo y Región. Estudios transdisciplinarios del impulso archivístico en la literatura y el arte del litoral” (dirigidos por Mónica Bernabé) y “Archivo Lucio V. Mansilla. Para una relectura integral” (dirigido por Sandra Contreras). Se desempeña como docente en la cátedra de Literatura Iberoamericana II de la UNR. Desde 2018 forma parte de una serie de investigaciones e iniciativas culturales dirigidas por Mónica Bernabé a partir de las cuales se abocó a investigar el universo hip-hop y su desarrollo en la ciudad de Rosario. Entre los resultados derivados de este trabajo se cuentan el proyecto “Poesía plebeya”, financiado por el programa Espacio Santafesino del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe, la plataforma www.grupoaccioncultural.com.ar, la organización de talleres de rap y *DJing* enmarcados en el proyecto de vinculación tecnológica “Estrategias para la convivencia y la inclusión social a través de las prácticas de la cultura hip-hop en el Distrito Oeste de Rosario” (CONICET), y el ensayo publicado en este libro.

Santiago Venturini >>

Esperanza, 1981. Poeta, profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente de las cátedras de Introducción a los Estudios Literarios y Teoría Literaria I de la carrera de Letras de la UNL. Investigador adjunto del CONICET. Sus temas de investigación se relacionan con la traducción editorial y la poesía. En 2021 fue docente del seminario “Traducción poética” (modalidad francés) de la carrera de Especialización en Traducción Literaria de la Universidad de Buenos Aires. Publicó los libros de poesía *El exceso* (Torremozas, 2008), *El espectador* (Gog y Magog, 2012), *Vida de un gemelo* (Ivan Rosado, 2014), *En la colonia agrícola* (Ivan Rosado, 2016; Liliputienses, 2022), *Un año sentimental* (Caleta Olivia, 2019) y *Una forma de llegar al futuro* (Gog y Magog, 2022).

Victoria Cocco >>

Buenos Aires, 1984. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Becaria postdoctoral del CONICET y docente de Teoría y Análisis de las Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes. Es curadora del ciclo de poesía y sonoridades [Procesadores de Textos](#). Integra los grupos de trabajo del Proyecto de Investigación en Arte, Ciencia y Tecnología “Escrituras como instalaciones (parte II): la literatura en la trama artística del presente” (UNA) y el Proyecto UBACyT “Temporalidades en conflicto: prácticas artísticas de la ruina, el anacronismo y el presentismo” (Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA). Ha participado en libros de crítica sobre arte y literatura entre los que se destacan *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes* (NJ Editores, 2018), *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI* (Cuarto Propio, 2017) y *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana* (UNR Editora, 2017). Publicó los libros de poemas *El plan* (Colección Chapita, 2009), *Hotel* (Colección Chapita, 2012; Gigante, 2013), *Eléctricos de sombra* (Fadel&Fadel, 2016), *El mar* (Lomo, 2018; Liliputienses, 2020), *Decir* (Slimbook, 2020), *La lógica de la lente* (Ascasubi, 2021) y *The Sea* (trad. Rebekah Smith, DoubleCross Press, 2022). Desde el 2019 trabaja en colaboración con el compositor Francisco del Pino, con quien ha presentado el poema-ópera *Decir* (2019), en el Centro de Experimentación del Teatro Argentino de La Plata, y las piezas vocales *Cave/Cueva* (2021) y *The Sea* (2022), en la Universidad de Princeton.