

Colección Materiales

grumo



La precariedad como experiencia de escritura

Paula Siganevich



Paula Siganevich nació en Rosario y estudió en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Es crítica literaria e investigadora en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Sus artículos se han difundido en revistas nacionales y extranjeras. Ha publicado los siguientes libros: *Lúmpenes Peregrinaciones, ensayos sobre Néstor Perlongher*, en colaboración (1996), Beatriz Viterbo, Rosario; *Piquete de ojo, visualidades de la crisis: Argentina 2001 2003*, en colaboración (2007), Ediciones FADU/UBA- Nobuko; *La memoria en los bordes- entrevista, dibujos de Elda Cerrato*, en colaboración (2011), Ediciones FADU/UBA- Nobuko; *Activismo Gráfico, conversaciones sobre diseño, arte y política*, en colaboración (2017), Wolkowicz Editores. Desde su creación es una de las editoras en la Revista Grumo y el sitio www.salagrumo.com

Siganevich, Paula

La precariedad como experiencia de escritura / Paula Siganevich. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Paula Siganevich, 2018.

123 p. ; 21 x 14 cm. - (Materiales)

ISBN 978-987-42-9809-6

1. Ensayo Literario. 2. Crítica Cultural. I. Título.

CDD A864

Editora: Grumo

Colección: Materiales

Diseño de colección, tapa e interiores: Natalia Gandini

© 2018, Editora Grumo

www.salagrupo.com

psiganevich@hotmail.com

Impreso en octubre 2018

Printed in Argentina

Queda hecho al depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

La precariedad como experiencia de escritura

Paula Siganevich

Índice

PRESENTACIÓN

1. Conexiones

- I. Un encuentro en Río de Janeiro o sobre las posibles conexiones de la literatura argentina con la brasilera.17
- II. La conspiración de las palabras: notas para una lectura de “lo nuevo” en los poetas de Buenos Aires (1990 - 2001).27
- III. La precariedad como experiencia poética en la “lírica urbana”: Cecilia Pavón y Guilherme Zarvos experimentan una escritura. 43

2. Territorios precarios

- I. Las hadas cartoneras de Fernanda Laguna.57
- II. Territorios de lo precario: de Marosa di Giorgio a las marosianas.63
- III. Sophie Calle entre cuatro paredes.81

3. Exilios

- I. La novela del muro: sobre *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara.91
- II. Espacios precarizados y nuevas subjetividades en las crónicas urbanas de Cristian Alarcón.95
- III. La lengua, lazo poético afectivo con el territorio de origen: las viajeras Lina Meruane, Cynthia Rimsky y Paloma Vidal.113

PRESENTACIÓN

En este libro reúno artículos que escribí a lo largo de varios años –una época que llamo de la poscrisis– tejidos por el tema de la precariedad. Persisten ahí algunas cuestiones. En el 2001 se producen dos hechos que vuelven una y otra vez en mis lecturas y pensamientos: por un lado, el ataque a las torres en la ciudad de Nueva York que cambió la mirada sobre los temas de la seguridad mundial, por el otro la crisis de gobernabilidad en Argentina que terminó con el gobierno de ese momento y dio paso a una época oscura. En este marco de alarma mundial y decadencia por efectos del neoliberalismo, comienzo a pensar en ese estado afectivo angustioso, que marca la precariedad de toda la sociedad y la mía propia. Compruebo así que hay caminos para sobrellevarla estableciendo diversos lazos de solidaridad productiva a partir de nuevas formas de organización en la sociedad con la emergencia de sujetos que de una manera u otra ingresan con su experiencia en el arte. Es que si bien por un lado el estado de carencia sumergió a muchos sectores en la pobreza (surgen así piqueteros, cartoneros, etc.), por otro favoreció la aparición de nuevas comunidades con sus propias propuestas estéticas.

Por ese tiempo releí un artículo de Walter Benjamin que me resultó iluminador: “Experiencia y pobreza” (1933). Había perdido mi trabajo, muchos amigos partían hacia el exilio y sin embargo de las ruinas se recuperaban los deshechos, la basura y se trabaja sobre ellos, quizá ya no en la dirección experimental que lo habían hecho las vanguardias históricas para terminar con lo anterior, sino hacia la renovación del lenguaje y la modificación de la realidad. Es así que me impacta un grupo creado en 1999 por Fernanda Laguna, *Belleza y Felicidad*, en el

barrio de Almagro en la ciudad de Buenos Aires, que fue referente de actividades culturales en general y especialmente en poesía y plástica. Allí expusieron la propia Laguna, Washington Cucurto, Cecilia Pavón, Javier Barilaro, entre otros y hasta se realizó la primera muestra plástica del escritor César Aira. Poco tiempo después apareció la editora *Eloisa Cartonera*, gestionada por la propia Laguna y organizada por Washington Cucurto a corta distancia del local de *Belleza y Felicidad*. La editorial cuestionaba el estatuto del arte y la cualidad estética trabajando con materiales heterogéneos y proyectos de redes comunitarias. Se caracterizó por reciclar papel adquirido a los cartoneros, personas que colectan desechos en las calles. En su catálogo se registran muchos títulos de escritores noveles y otros reconocidos que ceden sus derechos de autor. Poco tiempo más tarde, en 2003, Fernanda Laguna se muda y crea la escuelita y galería de arte *Belleza y Felicidad* en el barrio de Villa Fiorito, Partido de Lomas de Zamora, en una zona suburbana de bajos recursos económicos con la intención de promover la educación artística a través de talleres de plástica y literatura.

Con estas experiencias en la mira, y considerando que en Buenos Aires y en Río de Janeiro, de algún modo, se sucedieron propuestas similares, junto a un grupo de colegas –con vínculos entre Argentina y Brasil– generamos el proyecto *Grumo*, alrededor de la literatura y otras manifestaciones del arte, en el tránsito entre ambos países, que persiste hasta la actualidad y para el cual escribí algunos de estos artículos. La primera parte del libro se refiere a estas “conexiones”; la segunda, denominada “estados precarios”, vincula la precariedad con el género y la creación de un nuevo lenguaje; finalmente la tercera parte llamada “exilios” refiere al estado de precariedad que afecta a las personas que se alejan de sus territorios de origen.

El primer artículo lo presenté en un encuentro que se hizo en Río de Janeiro, en 2004, organizado por la revista *Grumo*, que en ese momento daba sus primeros pasos, al que invitamos a los escritores Tamara Kamenszain, César Aira, Washington Cucurto y a la editora Sandra Contreras. Mucho de lo que pasaba tenía que ver justamente con la crisis que estábamos atravesando. En el encuentro participaron escritores brasileños entre los que estaban Silvano Santiago, y el poeta carioca Ghillerme Zarvos. Recuerdo que en el inicio el concepto con el que nos movíamos en la revista era el de las posibles conexiones

entre las escrituras de los dos países. No pensábamos en la idea de la traducción sino de interacción de las lenguas y las culturas; nos preguntábamos por esa frontera de exclusión que tenían ambos países y cómo superarla a través de la experiencia de la revista.

En el segundo artículo, “La conspiración de las palabras”, retomo la tradición de atender la relación entre los poetas y la ciudad para responder sobre los acontecimientos, malestares y conjuras del momento. A las circunstancias poéticas de la ciudad se le van a dirigir entonces las preguntas para tratar de comprender a un país que nos deparó el proceso de los años setenta, la democracia de los ochenta, la globalización de los noventa. Frente a las frustraciones de la última década y al sentimiento de perder la posibilidad de entender la crisis de representación –los cambios, las pérdidas, el empobrecimiento, la aparición de tantos nuevos sujetos sociales, la cancelación de los proyectos– aparece un proyecto que encuentra en la poesía un intento de proponer otra lógica, si como tal entendemos a la poesía, un camino ético, lo nuevo. A estos poetas de la última década de Buenos Aires se los encuentra en algunas publicaciones menores, en el sentido de minorizadas y esforzadas, y en numerosas reuniones de lectura que señalan una interesante voluntad de sociabilizarse, de hacer comunidad. Si los encuentros de poesía proliferan en Buenos Aires será porque tienen algo que decir, y que lo digan forma parte de una crónica urbana que tiene con el pasado no pocas señales de continuidad. ¿Será acaso que habremos encontrado dentro de nuestra modernidad maquínica una forma de confrontar por la palabra? Pero no solo es vanguardia, es más que eso, o quizá menos. Porque todos los aspectos del poema han sufrido una operación de empequeñecimiento y degradación, como si una lente especial le hubiera sido puesta a la de la cámara para hacer que el brillo (el brillo de la pintura holandesa, dice Barthes) se opacara. Los teóricos de la modernidad vieron en la ciudad el lugar privilegiado para leer los cambios que se producían bajo la condición del progreso técnico. ¿Qué modernidad dejó para nosotros el proceso, la entrada en la globalización y diciembre del 2001?

En “La precariedad como experiencia poética”, al igual que en el artículo anterior, busco la mirada de Walter Benjamin sobre la ciudad para pensar cierta poesía en lo que llama la “lirica urbana”, la representación de la ciudad a partir de los grandes cambios que se producen

en la percepción por las transformaciones de la técnica en épocas de guerra. En relación con la nueva poética y la captación de la mirada se pregunta en “Experiencia y pobreza”, dónde está valorizada la experiencia en los tiempos de guerra, y quiénes son capaces de transmitirla: una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, dice, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo, menos las nubes, había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. Llama “nueva barbarie” a la dificultad de transmitir experiencias personales luego de ese trauma y “pobreza expresiva” al modo de hacerlo. Los hombres añoran un entorno en el que puedan hacer que su pobreza externa y también la interna que resulta de esas terribles circunstancias de la guerra sea algo decoroso. Este artículo que me abrió las puertas a un pensamiento sobre la precariedad me llega cuando la crisis neoliberal anticipada en los noventa estalla en la Argentina del 2001 donde también hay una lírica urbana que cruza pobreza y cambios perceptivos en ciudades del sur americano. Allí encuentra y comparte experiencias que dejan el registro de una producción de escritura donde se presentan como tales alianzas, traducciones y solidaridades estéticas no solo propias, sino pasando las fronteras con Brasil. Aludo así a los escritores Cecilia Pavón y Guillermo Zervos, que se conocieron justamente en Buenos Aires en 2004 y tuvieron oportunidad de compartir sus experiencias y traducirse mutuamente.

“Las hadas cartoneras”, el siguiente capítulo, es una lectura del libro de Fernanda Laguna *Control o no control*, en el que predomina el paisaje urbano y cambia la topología imaginaria del texto, generándose una nueva serie de precariedad poética donde las imágenes conservan los objetos, pero están más desprovistas de artificio. Como tienen que reconstruir la ciudad después de la crisis, las imágenes fantasmas están presentes trayendo una simplificación en la retórica del poema. Hay una memoria de la poesía en la que se integran los temas de la tradición de género, los motivos femeninos, pero desde un punto de vista diferente, vaciados de tropos: las hadas, los papeles salvajes, los caballos. ¿Qué pasa en esa época? ¿Dónde estaba la belleza y la felicidad? ¿Cómo se arma entonces ese mundo sin belleza ni felicidad? Ese deslizamiento de lo íntimo privado a lo íntimo colectivo tiene también otras connotaciones en la poesía de Laguna. No se apropia de lo monstruoso en primera

persona, pero sí se siente parte de un común social que muchas veces es monstruoso en sus diferencias e injusticias.

“Territorios de lo precario: de Marosa di Giorgio a las marosianas”, propone que el estado de precariedad –el misterio, la transformación, el erotismo, la sexualidad, la performance y la elaboración estética– presente en la poética de Marosa di Giorgio construye campos de sentido que ingresan en escrituras del presente, particularmente en las de Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna. El lenguaje poético tiene la propiedad de proponer nuevas conexiones significantes y absorber una multiplicidad de textos anteriores que entran en nuevas cadenas de sentido, estableciendo parentescos entre sí. En la poesía la palabra, el signo lingüístico, toma distancia de la lógica del lenguaje comunicativo. Una lectura en clave rioplatense propone leer a di Giorgio en las nuevas poetas, en la lógica poética que significa volver a los mismos temas en contextos históricos diferentes. Por eso, la nueva topografía imaginaria parte de los temas del universo de la poeta uruguaya, reconstruyéndolos desde su propio lugar.

Si bien la artista Sophie Calle no es la única y última referencia cuando se piensa la precariedad, sus modos de experimentar la fragilidad con relación a la cultura de género hacen de ella una presencia importante. Por eso extranjera –de nacionalidad francesa– se incorpora a la serie de los territorios precarios al ser sostenidamente citada por varias referentes argentinas. En el artículo que la convoca, “Sophie Calle entre cuatro paredes”, propone un modelo de pensamiento en el cual la afectividad es la base de la experiencia creativa. Lo personal, el dato de la emoción deja entonces de ser propio de una persona para ser parte de una obra. Si lo que caracteriza al género femenino en el rango de la cultura es ser emocional, tomemos distancia de este sobreentendido y fijémoslo en la cultura que propone Calle.

Cuando leí *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara, no pude dejar de recordar a las travestis más célebres de la literatura neobarroca: la Evita de Perlongher y la Madona de Lemebel. Pero mientras la Evita de Perlongher es la transgresora dentro del Estado y la Madona de Lemebel la marginada que habita los barrios periféricos de la ciudad latinoamericana y ambas son redentoras, la Cleopatra de esta novela es una traidora. Desde las épicas heroínas de los escritores del neobarroco hasta esta desalentadora degradación de la protagonista pasó la globalización y

el consumo; pasamos de la utopía a la publicidad. La novela describe un territorio separado por un muro: de un lado el rico vecindario bonaerense de San Fernando, cercano a la zona de Tigre, a setenta kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, del otro la villa *El Poso*. Así como se despliegan dos espacios separados por un muro: el afuera y el adentro de la villa, la novela está escrita en dos lenguas: la de la villa argentina y la del Siglo de Oro español. El barroco de la escritura va de lo más bajo a lo más alto. El capítulo “La novela del muro: *La virgen cabeza*, de Gabriela Cabezón Cámara” propone que la novela es la barroquización del territorio expresada en el espacio de la escritura. En la lengua el muro se hace sentir.

En “Espacios precarizados y nuevas subjetividades en las crónicas urbanas de Cristian Alarcón” el autor elige la crónica, y más precisamente la ficción documental, mezcla de géneros cuyo valor está puesto en el montaje de documentos existentes y de entrevistas relativas a esos documentos, como un recurso adecuado para no encuadrarse en un lugar institucional tanto si pensamos en lo jurídico –la ley, el derecho– como en la literatura –apelando a los “grandes géneros”. La ficción documental, con la distancia que le confiere el cambio de nombre de los entrevistados, le sirve a Cristian Alarcón para no aportar directamente pruebas a la justicia, algo que explícitamente declara no querer hacer –aunque lleve a cabo una tarea militante en INFOJUS– experimentando con un género “anfíbio”, la crónica, siempre en discusión frente a los altos géneros literarios.

No hay una verdad sobre el mundo sino sobre cómo este nos afecta, dice Spinoza. En el artículo “La lengua, lazo poético afectivo con el territorio de origen”, la lectura de *Volverse Palestina* de Lina Meruana, *Mar Azul* de Paloma Vidal y *Poste restante* de Cynthia Rimsky, nos acercan o alejan de la “verdad” o de la ficción mientras problematizan la memoria que sus antepasados construyeron del exilio. *Mar Azul* y *Poste Restante* toman grados de distancia en la medida que construyen artificios de escritura para contar alejándose del modelo clásico de crónica. Mientras que *Volverse Palestina* se instala en esa primera persona absoluta con el procedimiento de una crónica lineal y cronológica. En todos los casos es la violencia estatal y paraestatal, la guerra, la que expulsó a sus familiares al destierro. En las tres la filiación se pone en duda. Cuando las escritoras van en búsqueda de sus orígenes, estos se hacen difusos. Pierden así una verdad positiva acerca de la identidad, pero ganan en la

experiencia. Estas crónicas suman a la reflexión de lo latinoamericano con sus propias marcas de violencia. Hay pistas falsas sobre el apellido y diversas hipótesis sobre la falseación de la traducción. La intención es regresar para parchar el recuerdo, dice Meruane. Este es el mismo motivo que lleva a Paloma Vidal y a Cynthia Rimsky a volver a sus orígenes: pararse en el mismo suelo es un modo de avivar la memoria.

Según Judith Butler (*Politics of the Street*) la precariedad es una designación de la relación con el mundo; es una función de nuestra vulnerabilidad social resultado de la desigual condición de las exposiciones. Citando a Isabel Lorey, la considera un proceso que lleva a nuevas formas de subjetividad dentro de una organización política que lucha por la igualdad. En el mundo hay a nivel territorial una desigual distribución de la precariedad entre lo local y lo global. Las luchas contra la precariedad se dan en las poéticas y definen nuestra existencia como seres políticos. La precariedad expone nuestra condición política. Hay una dimensión precaria de nuestras vidas comunes. La política del cuerpo forma parte de la batalla de la vida. Los cuerpos precarios se manifiestan. Es la fuerza performativa que expresa la presencia en un tiempo y en un espacio ya que los medios lo transmiten y lo local se vuelve global. Pero hacen falta los cuerpos en la calle demostrando su precariedad ya que ellos demandan performativamente. Es un nosotros que conecta lo global, la resistencia global, con lo que sucede.

1

CONEXIONES

I. Un encuentro en Río de Janeiro o sobre las posibles conexiones de la literatura argentina con la brasilera

Presentar en Brasil algo tan vasto como la literatura argentina actual es todo un desafío; es como hablar de todo y de nada a la vez. Me pidieron que me refiriera a la literatura argentina contextualizando la obra de Tamara Kamenszain y César Aira, aquí presentes, en el marco de la literatura argentina contemporánea. Primeramente, quisiera fijar cuál es el lugar desde donde hablo, desde dónde leo. La gente de mi generación en Argentina está fuertemente atravesada por el trauma de la memoria. Somos los sobrevivientes de una batalla que dejó como saldo miles de muertos y un clima de autocensura que llevó años superar. Somos la generación de jóvenes desaparecidos y este hecho no puede pasar desapercibido a la hora de pensar cualquier manifestación de nuestra vida, en especial la escritura, la literatura. Perdimos a nuestros amigos y compañeros de estudio, gente muy cercana y querida, que en el mejor de los casos se alejó del país, se exilió en Europa, en los países de América. Podríamos hablar de muchas cosas al referirnos a la literatura argentina, pero es imposible no hacer referencia al trauma de la memoria, a la acción de recordar y al lugar marcado por el olvido.

Luego está la cuestión de la pobreza, del hambre. Esa cuestión no es solo propia de la Argentina. Pero debo decir que, cuando pensamos en la literatura o cuando escribimos, siempre está presente el dolor de nuestros pueblos, de los chicos, de los viejos, junto con la mirada al modo en el que entramos en la modernidad. Ninguna referencia a la representación, al arte, a la creación, puede escapar a esas imágenes que nos acompañan cotidianamente aun de manera inconsciente o, justa-

mente, porque esto se da de una manera inconsciente. Vamos por Corrientes, la calle de las librerías en Buenos Aires y somos cercados por la miseria, los carros de los cartoneros, las subjetividades que pueblan la villa latinoamericana. Desde ese lugar hablaré, también.

Por otra parte, está la cuestión de la lengua y en las circunstancias de esta visita que hacemos a Río de Janeiro esto es fundamental, ya que la separación de nuestras fronteras tiene que ver con las cuestiones de la lengua y políticas que no han valorado ponerla en juego mutuamente como sucede en otras latitudes, por ejemplo, en Europa. Durante mucho tiempo se ha procedido irresponsablemente con relación a la lengua, ya que no se ha comprendido la fuerza que tienen las producciones culturales para el reconocimiento mutuo, el polilingüismo. Así como para el psicoanálisis el lenguaje es fundante de la estructura psíquica del sujeto, la lengua lo es para una comunidad. Esto lo podemos pensar desde lugares de reflexión tan diversos como las teorías de Lacan o Pierre Bourdieu, con relación a los imaginarios y al campo intelectual, u otros más antiguos que provienen de la antropología o la lingüística, pero nunca obviarlos o minimizarlos.

Ante todo, quiero llamar la atención sobre algo que dijo César Aira recientemente en una de las pocas entrevistas que accedió a dar¹. Aira puso en valor lo nuevo, la novedad. Dijo: “Si tengo que elegir, siempre me quedo con lo nuevo. Si hay influencias en mi obra, son siempre de gente joven, a la que me une un vampirismo benévolo. Voy en busca de sangre fresca”. Quizás por eso tengamos hoy la suerte de contar con su presencia. Como todo tiene que ver con todo, la convocatoria de nuestra revista, *Grumo*, le habrá parecido lo suficientemente tentadora para su consumo de sangre joven y aquí está, el vampiro Aira, presente por curiosidad. Deteniéndonos entonces en la cuestión de lo nuevo, que es como me parece mejor presentarlo hoy aquí, les diré que esta idea aparece reiterada, se repite en sus comentarios sobre literatura. En 1995 decía sobre el tema: “para innovar hay que funcionar bajo un verbo defectivo, no se puede decir “yo innovo”. Se innova y listo.”² Entonces el escritor, para él, cuando escribe, es ya otro. Y es otro desde la perspectiva baudeleriana de un verso

¹ Entrevista realizada por Raquel Garzón el 18 de abril de 2004. para *El País*. https://elpais.com/diario/2004/04/18/cultura/1082239201_850215.html

² César Aira, “La innovación”, *Boletín*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1995

que dice: “al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”. Para Aira la gran invención de Baudelaire fue el hastío de lo contemporáneo, frente a las profundas transformaciones de las ciudades, los cambios perceptivos, los cambios en la memoria perceptiva, en los modelos creativos. Otro asunto que toma en cuenta Aira es que eso desconocido no puede ser nunca lo desconocido de un yo, eso es imposible, sino que es recoger, al estilo duchampeano, los *readymades*: los colectivos al interior de la propia obra, propone en el artículo “La innovación”. Así, cuando dice que trabaja en el concepto de una literatura mala, quizás está proponiendo una mirada permanente sobre lo nuevo, lo que no es el canon, y los términos: salto, cambio, otra dimensión, lengua precipitándose hasta dejar de ser lengua, son los conceptos que mueven su obra, siempre abierta e inconclusa, que suena, podríamos pensar, como el tartamudeo que Deleuze quiere escuchar en escritores como Joyce o Kafka, en el punto justo en el que ellos no saben, pero saben del futuro de una escritura. Y eso es lo puro real para Aira. Ese es el lugar en el que en su salto hacia delante no se puede dejar de pensar en las tres cuestiones que planteé al comienzo: la memoria y el olvido, el advenimiento de la modernidad en nuestras ciudades y la cuestión de la lengua, cuestiones que más o menos coincidirían con los temas propuestos para esta mesa: recordar, deformar, inventar. Y Aira nos conforma sobre esto a través de una obra innumerable, porque los números tampoco cuentan mucho a esta altura del partido, pero les aseguro que son un montón, muchísimos.

Pero volviendo al punto: cuando pienso que también debo contextualizarlo no se me ocurre otra cosa que pensar en quiénes fueron o son sus amigos. Por qué no pensar el contexto como uno de afectividad, un proceso colectivo de auto valorización, de construcción de circuitos de sentido, completamente libre del mercado, definitivamente consciente de la independencia del deseo³, si eso justamente es lo que hace a su posición de pensarse como una voz múltiple escribiendo con otros. Por qué no pensar la literatura argentina como el vínculo amoroso que se establece entre escrituras; si hay que tomar algún criterio, por qué no dejar que sea este. Cuando hablemos de Tamara Kamenszain ya veremos que su último libro de ensayos, el que reúne su obra anterior y nueva, se llama justamente, *Historias de Amor*. Pero,

³ Toni Negri. *Arte y multitud. Ocho cartas*. Minima Trotta, Madrid, 2000. Pág. 48.

volviendo a Aira, reviso sus libros y no encuentro ni una dedicatoria, la marca del afecto, pero busco en los de otros y lo encuentro a él en los de Osvaldo Lamborghini, en Néstor Perlongher o en Arturo Carrera. Osvaldo Lamborghini, que murió en Barcelona en los ochenta, es el autor de una obra clave para la literatura argentina, *El fiord*, novela de ruptura que talla en la lengua la violencia de los años setenta, la representación de una célula revolucionaria donde se ejercita por igual la violencia social y sexual. En esa breve novela al igual que en algunos de sus antológicos cuentos como “El niño proletario”, la lengua asume como un movimiento de tajo que no es el *cut up* de Burroghs ni el *crack-up* de Fitzgerald, sino el ruido del desmoronamiento integral de la Argentina, después del último gobierno de Perón, su muerte, la aparición del ministro brujo. Lamborghini partió a Barcelona y Aira, con el tiempo, fue el depositario de su obra, cuya parte poética acaba de ser publicada recientemente en Buenos Aires, justamente bajo su cuidado. Dice, edición al cuidado de César Aira. Ningún relato será igual después de Lamborghini, para nadie, tampoco para Aira, ningún trabajo en la lengua. La velocidad que tomó la escritura de Lamborghini solo deja lugar para un salto hacia delante, un salto perceptivo: libros como *La guerra de los gimnasios*, *Cómo me hice monja*, *La costurera y el viento*, *La prueba* o *Los fantasmas*, dan prueba de ello.

Paul Virilio, el pensador francés que escribe sobre la aceleración y la guerra, habla en la *Estética de la desaparición* de un fenómeno llamado picnolepsia. Leí sobre él hace algunos años cuando había visto la película de Gus Van Sant, *Mi mundo privado*. Es un fenómeno que se produce cuando el niño (generalmente sucede en los niños), tiene un momento de pérdida del estado consciente, un parpadeo de la realidad, un efecto de ensoñación. Ese lugar queda como un blanco para la actividad consciente, pero se registra en el inconsciente. Volví a leer sobre la picnolepsia revisando el libro de ensayos de Arturo Carrera, *Nacen los otros*. Allí reflexiona sobre la creación a partir de este efecto, lo cual por supuesto se puede seguir en toda su obra poética donde el recordar continuo trae las imágenes de la infancia. En *Potlatch*, su último libro, un magnífico libro, Carrera escribe bajo esa velocidad del parpadeo, del recordar, del extrañamiento del presente, en la constitución de un tiempo medio, como decía Barthes, y escribe justamente sobre el potlatch de la patria Argentina y reconstruye la lengua rioplatense

confrontándola con el español áureo. Traigo a Carrera porque en mi intención de contextualizar a Aira no puedo dejar de señalar que Carrera es como su hermano. Nacidos ambos en Pringles, el ya mitológico Coronel Pringles de la provincia de Buenos Aires, van juntos al colegio o al menos es lo que yo imagino, y ahora pasan sus veranos juntos allí. O al menos pasaron este verano porque yo intercambié mails con Arturo y me dijo que César estaba allí. Y con Arturo la lengua rioplatense recupera los sociolectos de la infancia, eso parecido a los *readymades* de los que habla Aira, y tiene algo que me impresionó mucho, incluso lo puse como epígrafe en un artículo que escribí, el señalamiento a un poema de Borges de *Cuaderno San Martín* (“Fundación Mítica de Buenos Aires”) donde Borges se pregunta: “¿Y fue por este río de sueñera y de barro que las proas vinieron a fundarme la patria?”. Y Arturo Carrera le responde en *Potlatch* (y voy a hablar en portugués usando la traducción de Carlito Azevedo y Paloma Vidal: “Oh unico Eco, Ouves o meu chamado? Nao há mais nem sonería nem lama: e sangue que em sua coagulacao eterna imita o prestígio de outro rio, o Nilo, o limo onde vivem como ideias, corpos intactos em animacao suspensa”). Esos cuerpos en animación suspendida se refieren, por supuesto, a los jóvenes que los militares tiraban, anestesiados, desde los aviones, al Río de la Plata, en esos años. Y cada vez que los leo más, a Aira y a Carrera, más creo escuchar las conversaciones que deben tener juntos.

También hay mucha otra gente, afectivamente hablando en el entorno de Aira, que marcaría un recorrido para la literatura argentina contemporánea. Del pasado, Néstor Perlongher, por ejemplo, que le dedica uno de los poemas de la serie “Albaniles desnudos”. (Entre paréntesis refiero que hay un poema de Carrera en el libro *Lúmpenes Peregrinaciones, ensayos sobre Néstor Perlongher*, donde dice: “Así el barroso delirio que a veces nos unía, lame ahora el espejo áspero con su lengua de félido: la memoria en que ardíamos ya no está entre nosotros; nos movemos en su estilo”). Recordando con añoranza la amistad y los momentos compartidos, y recordando, esto es interesante, que solo queda en pie, dice, un estilo. Néstor Perlongher es el gran poeta del neobarroso rioplatense, deleuzeano empedernido jugó fuerte su cuerpo en las calles de San Pablo donde vivió el exilio durante los ochenta y terminó su vida allí en ascensión mística bajo las influencias vaporosas del Santo Daime, enfermo de Sida y corriendo a

grandes velocidades. De su obra, bella obra, hay traducciones al portugués, bajo el cuidado de Roberto Echavarren, a quien no incluiré por ser uruguayo, otro escritor poeta rioplatense, unido en la construcción de una lengua barrosa. El libro se llama *Lame*. Entonces, les decía, una referencia del pasado podría ser Perlongher, y una del futuro, por qué no, el joven poeta Washington Cucurto, quien con su amiga Fernanda Laguna han tenido una idea en literatura, la creación de una editora clandestina y marginal, *Eloísa Cartonera*, cuyos libros se hacen de manera manual, comprando cartón a los cartoneros y dándoles trabajo en la edición de esos libros que diseña Javier Barilaro. Estos chicos, creo, son el futuro de la escritura de Aira, además el propio Aira lo sostuvo públicamente. Y estos jóvenes publican libros donados por otros importantes escritores argentinos como Ricardo Piglia y hasta se hizo una edición con traducciones de Haroldo de Campos y de Glauco Matoso. Pero eso se hizo por trabajo del editor de *Grumo*, Mario Cámara, de quien no me quiero olvidar, porque en la serie de la literatura argentina contemporánea los lazos no se rompen ni se cortan, se prolongan, se hacen comunes.

Ante mi lectura no del todo ortodoxa de la literatura argentina contemporánea, quiero contextualizar a Tamara Kamenszain. Hay dos cosas que la definen, el ser porteña y el ser judía. Y ella defiende estas pieles con fuerza al mismo tiempo que denosta todos los generismos de batalla, me refiero a las cuestiones de escribir como una mujer y esas cosas. Y su trabajo es sobre la memoria y la lengua. Recuerdo haber leído en uno de sus poemas del libro *Tango Bar* en el que figurativamente dialogaba con su amigo Enrique Pezzoni, un gran crítico y traductor ya fallecido, y le decía: “Yo no sé Enrique si la poesía trata de esto o de aquello, pero es cierto que siempre hay un amado, no sé, un evocado”. Y luego en su último libro, *El ghetto*, dice: “Evocar al padre ausente, hacer el duelo, es recibir la herencia de su voz en nombre de los hijos, y esto es un acto de amor”. Y eso es lo que ella hace con la literatura, una evocación; por eso alberga tanto a un sujeto poético romántico rubendariano como a un vanguardista girondiano, tartamudo de consonantes, y también a los barrocos y neobarrocos desde pasajes de profunda oscuridad hacia la luz, como dice en su poesía. Su libro *Historias de amor* es un recorrido por una literatura argentina e hispanoamericana, no olvidemos que Tamara también estuvo

extrañada de la patria durante largos años cuando vivió en México, y ese recorrido –si es que acaso sirve para contextualizarla– muestra ciertas líneas de contacto con las de César. Ellos han transcurrido, han pasado por lugares comunes, por amigos comunes, por afectos literarios comunes. Basta mirar el índice del libro *Historias de amor*: pasa Lamborghini, pasa Carrera, pasa Perlongher, vienen después de Macedonio Fernández, de Juan L. Ortiz, de Enrique Lihn, de Francisco Madariaga, de Viel Temperley. Y esto es lo que hay. Como diría Tamara, “lo mismo de lo mismo”. Y para contextualizarla qué mejor que directamente copiarla a ella y leerles un párrafo, para mí fundamental, de *El texto silencioso* (1983). Dice Tamara hablando de una tradición muy rica en la línea de la fundación de una patria local:

Lejos, donde el uso del español se hizo sureño, habitaron algunos escritores silenciosos. Como los talmudistas anónimos que daban vueltas sobre el mismo texto bíblico, vivieron en la provincia de su lengua, destilando una obra lenta, artesanal y de difícil traducción. Mudos, femeninos permanecieron dentro de la casa. Imitando el trabajo artesanal de las abuelas, bordaron y cosieron un texto poco apto para el intercambio. Macedonio Fernández, Girondo, Juan L. Ortiz, ancianidad y tradición para la literatura sudamericana; juventud, vanguardia y marginalidad más allá de las fronteras.

De este modo señala claros referentes fijando los parámetros de una tradición. Y luego avanza aún más en fijar la serie comparando a Borges con sus poetas:

Incorporándolos de algún modo a su propia obra, Borges haría traducible algo de lo que en varios de estos compañeros de su generación literaria es un trabajo alquímico. De la provincia al gran mundo, en el cielo común americano la luna que es astro de luz memorial para Macedonio Fernández, deviene, con Borges, luna de enfrente, y el tamudeo yoyeo girondiano encuentra una rica gama de resoluciones para la palabra yo. Pero si Borges funda la relación con lo extranjero, estos otros maestros, agazapados en los márgenes, encuentran su poder de fundación en esos bordes donde la página queda en blanco.

Ahora que debemos revisar nuestra posición sobre las fronteras del mundo luego de la explosión de las torres en Nueva York, porque esa es

la tarea que tenemos por delante frente a las nuevas guerras, los agrupamientos de los países, las nuevas definiciones de nación y los nuevos poderes de las vías de información, contextualizarse significa saber en qué tradición se está, con quién se es común. Para el final, se pregunta Aira en la entrevista que le hacen: “¿Qué hay de más ininteligible que la nacionalidad? Nadie lo entenderá si no es un compatriota, si no estuvo ahí”, dice Aira. “Como es tan inteligible el salto al otro lado querría decir que no es nada”. Yo digo: empecé hablando de la memoria, quiero volver sobre el final a decirles que es la memoria de Paloma Vidal la que nos trajo a Brasil. Sin su memoria estos encuentros no hubieran sucedido. Sin la recuperación de la lengua de sus padres, exiliados en la lengua portuguesa en los años setenta, ni remotamente esto que se está produciendo se hubiera producido. Son estos vínculos los que construyen el contexto de la literatura de Aira y de la poesía de Kamenszain y quizás, por qué no hasta los de la crítica. Memoria, hambre y lengua, en esta sala se escribe el pasado y el futuro de la literatura argentina y brasilera según el lugar hacia donde podamos saltar.

Conferencia pronunciada en el Centro Cultural Banco do Brasil, en el marco del evento Conexiones Río / Buenos Aires, organizado por la revista *GRUMO*, en la ciudad de Río de Janeiro, el 8 de julio de 2004.

II. La conspiración de las palabras: notas para una lectura de “lo nuevo” en los poetas de Buenos Aires (1990 - 2001)

El poeta en la modernidad se dedicó a escribir sobre la ciudad. Aunque este vínculo no es original, a comienzos del siglo XX adquirió un cariz particular al entrar en relación un modo de producción con el desarrollo de la técnica. Tal es el pensamiento que Walter Benjamin desarrolla en *Poesía y Capitalismo*. Su método, ecléctico y fragmentario, sigue las transformaciones sociales y arquitectónicas de la urbe con el apoyo de la palabra poética de Baudelaire. Al identificar la estructura del verso con el plano de una gran ciudad en la que nos movemos sin ser notados, “encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas o patios”, construye el concepto de lo moderno. Por eso, cuando les asigna un rol a las palabras, dice que son como “los conjurados antes de que estalle la revuelta”. Benjamin sostiene que Baudelaire conspira con el lenguaje, calcula sus efectos paso a paso. ¿Cuál es esta conspiración de las palabras? La respuesta es: “la lírica urbana”. La división de las palabras entre las que parecían idóneas para un uso elevado y las que debían ser excluidas del mismo influía en toda la producción poética, concluye el filósofo. Así, *Las flores del mal* es el primer libro que emplea palabras de procedencia no solo prosaica, sino urbana, inaugurando lo que el filósofo llama “un espacio moderno de conspiración por la palabra”. Ahí se producen profundas transformaciones en la percepción; los cambios modifican el concepto del tiempo, la memoria y esto transforma las subjetividades.

Una serie de poetas argentinos, llamados tentativamente poetas jóvenes, que escribieron en la última década en la ciudad de Buenos Aires,

retoman la tradición entre poesía y ciudad para dar cuenta de los acontecimientos y malestares del presente, sobre las conjuras actuales. Frente a las frustraciones de la última década y ante la imposibilidad de entender la crisis de representación –los cambios, las pérdidas, el empobrecimiento, la aparición de tantos nuevos sujetos sociales, la cancelación de los proyectos– surge un proyecto que encuentra en la poesía un intento de ofrecer otra lógica, un camino ético. Al adoptar tal actitud siguen el pensamiento del filósofo alemán que se suicidó en el límite de dos países, de dos fronteras, al no encontrar más respuestas a sus preguntas, más ética en el mundo.

A estos poetas se los encuentra también en publicaciones menores, en el sentido de minorizadas y esforzadas, y en lecturas colectivas que marcan una voluntad de sociabilizar, de hacer comunidad. Si los encuentros de poesía proliferaban en Buenos Aires, era porque tenían algo que decir como parte de una crónica urbana. ¿Habrá surgido dentro de “nuestra” modernidad una forma de confrontar por la palabra? Los teóricos de la modernidad vieron en la ciudad el lugar privilegiado para leer los cambios que se producían bajo la condición del progreso técnico. ¿Qué modernidad dejó para nosotros el proceso, la entrada en la globalización y diciembre del 2001?

Pensar esta poesía puede resultar todavía prematuro, sin embargo, el embate al “yo lírico”, una poética prosaica y narrativa de fuerte pregnancia visual, la marcada deflagración de la lengua a partir de diversos recursos y una intemperie a la que refieren reiteradamente, sin ser la de la tradición del silencio, así como fuertes referencias tópicas al contexto, sobre todo en relación con el hambre y la pobreza, comienzan a dar cuenta ya de una inquietud. Cuando Fernando Molle (pág. 97, *Monstruos*) dice en su “Ars poética”: “sobre el material obtenido, retorcer, afear y despedazar lo dicho. Este retorcimiento es el espejo deformante del afuera, del ruido del exterior, que me genera la necesidad del poema. De ahí la elección –al menos en mi primer libro– del léxico prosaico, del tono impersonal, de los apenas retocados lugares comunes del sentido común, y de la sostenida estupidez de los personajes presentados”, marca una actitud –retorcer, afear y despedazar–, y señala un espacio exterior, “el afuera”, del cual el poema es el espejo deformante.

En sus fugaces pasajes por la cultura, las instituciones suelen procesar alquimias enriquecedoras, que suelen concretarse en proyectos editoriales.

Monstruos, una de nuestras referencias, es el resultado de un trabajo de selección que llevó a cabo Arturo Carrera sobre poetas jóvenes, en el marco del Instituto de Cooperación Iberoamericana bajo la dirección de José Tono Martínez. Otro proyecto al que atender es el de la editorial Siesta. Esos libritos de casi no más de diez por diez centímetros pusieron en circulación a partir de 1999 a los autores más jóvenes de la ciudad, en su mayoría inéditos, dando a conocer los nombres de Marina Mariasch, Santiago Llach, Anahí Mallol, Walter Cassara, Romina Freschi, Karina Macció, Martín Rodríguez, Carlos Battilana, Gabriela Bejerman, Washington Cucurto, Fernando Molle, Alejandro Rubio, entre otros. Al mismo tiempo de la iniciativa editorial que encabeza Reynaldo Jiménez resultó no solo la revista *Tsé tsé*, que contó con importantes aportes de autores de toda Latinoamérica, sino que además se publicó otra serie donde en algunos casos participaron los mismos poetas a los que se agregaron Lola Arias, Walter Cassara, Patricia Jawerbaum, Osvaldo Méndez, Nicolás Pinkus, entre otros. Todos confluyeron en diversas jornadas –en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en el ciclo “La voz del Erizo” del Centro Cultural Rojas, y en la Casa de la Poesía “Evaristo Carriego”– que los cruzaron y mezclaron atentando contra la clasificación y cualquier pensamiento de orden posible.

Fuerte pregnancia visual

Siguiendo a Baudelaire, Benjamin entrevé una nueva relación entre el poeta y la ciudad. Así, comienza a construir una teoría de la percepción artística, un concepto de *modernité*, que es el punto de partida para una teoría materialista del conocimiento que no se postula solamente sobre la base económica o social, sino también sobre principios perceptivos que le dan un lugar relevante a la memoria, sostenida en los efectos sonoros y visuales que la urbe le depara al creador. Los cambios en la percepción producen transformaciones en las manifestaciones creativas y dan lugar a la aparición de figuras especiales en las multitudes ciudadanas. Estas ideas se desarrollan a partir de la relación que el poeta establece con las calles zigzagueantes y las avenidas estiradas hasta el horizonte, como portador de una memoria perceptiva. La multitud comienza a verse como a través de una linterna má-

gica que, bajo los efectos de la nueva iluminación a gas, toma perfiles fantasmagóricos. Los tópicos tradicionales que hacían que el yo lírico le cantara a la luna y a las estrellas, se transforman bajo la hiriente iluminación artificial. Iridiscencias, luces que se filtran en la retina, y que reconocemos en nuestra tradición poética cuando Oliverio Girondo despedaza al yo lírico o lo somete a idéntico tratamiento analítico que a los objetos. Antonio Berni había visto en su viaje a Nueva York a los hombres apilados en departamentos geométricos bajo la iluminación fantástica de las luces de neón. A las mutaciones del ojo suceden las mutaciones de las subjetividades. Escuchar y ver en el espacio de la ciudad, de las calles, en el periódico, es la consigna más importante del artista, dice Benjamin, y además el punto de partida para el devenir de estas subjetividades en el escenario panorámico.

¿Qué es lo nuevo en esta poesía? Ante todo debemos considerar la relación sensible entre el poeta y el mundo para entender cómo impacta lo real y se transforma en ese otro Real de su escritura. Los sentidos conceden al poema la posibilidad de un afuera en el adentro del texto. Desde la modernidad el sentido que predomina en la poesía es el de la vista. El ojo fuertemente impregnado por el mundo exterior ha grabado las formas y los colores que tienen que traducirse a la lengua. Este proceso de impregnación, que cuando se trata de una imagen en el arte visual se resuelve a partir de la analogía –para apoyar la representación, cuando se trata del realismo, o para negarla cuando se trata del arte abstracto– debe ahora proceder a la elección de la palabra y la sintaxis apropiadas que den cuenta de una transformación de códigos, de lo visual a lo verbal. La búsqueda del verosímil se aleja de todo naturalismo, mientras que el efecto de realismo que parece caracterizar a esta poesía es solo un efecto. Se busca la pregnancia. En el campo de la imagen visual es el efecto que produce la luz en los objetos y la manera en que estos se reproducen a partir de las imágenes mentales en la representación. Lo mismo sucede en la poesía; es una relación casi física:

Baba infiltrándose en la retina del día... Un beso, un único beso que son muchos besos, filtra como la luz en las rendijas de la ventana, un manto tenue de iridiscencia, un serpenteo en la piel virgen. En el medio, el silencio del roce va congelando las imágenes, hasta producir cataratas de estallidos abortados... (pág. 24, Gustavo Álvarez Núñez, *Monstruos*).

Lograr que el texto sea pregnante será conseguir la luminosidad deseada y requerida en la imagen. Para el poema la pregnancia será la capacidad de transmitir las vibraciones de la materia a la escritura con sonidos y ritmos. Así notamos una máxima economía fonética y lexical para una luz pobre en el poema “Dinner”, de Marina Mariasch ya que la mirada se sostiene con la luz de una sola lamparita para ver una escena doméstica y trivial:

Voy caminando por la calle a la noche / y siento el olor de las milanesas / que viene de la casa / y miro adentro para ver cómo cocinan / o se sientan a la mesa / En una casa hay una araña / con una sola lamparita encendida / miro las plantas de las casas / tratando de imaginar / a los que se sientan a cenar supremas o en otra / hay un filet de merluza, parece. (pág. 88, Marina Mariasch. *Monstruos*)

En el patio de “Agua negra” de Martín Rodríguez también todo se vuelve oscuridad frente a otra escena doméstica:

Estaban dando un discurso por televisión / la abuela miraba la tele / con los ojos fijos / imaginé que lloraba / habíamos dejado de comer en el patio / papá miraba fijo al plato, hubo / una discusión fea: mamá gritó papá gritó / cada vez que gritaban / yo iba al baño y ponía la oreja / en el piso para sentir el ruido de las cañerías / todo lo que me gustaba empezaba a ser secreto, en silencio en el patio sentados / y empezó a llover, / cada uno miró la lluvia golpear / el cuerpo y los objetos, la lluvia / hace de cada escena una sola contemplación, / papá ordenó / entrar cada cosa / la cubetera se mojó / yo escuchaba el crujido de los hielos / desprender por dentro / pensé en nosotros / y los tiré al piso / esperaba que se haga agua / y se junten de nuevo / una única escena unida por la lluvia / en el patio / a oscuras. (pag. 154, Martín Rodríguez, *Monstruos*)

Notable dificultad para el poeta de este tiempo, construir la pregnancia desde la oscuridad. Estado paradójico de la creación, no es la retórica de la paradoja construida en la figura sino en el devenir de temas cotidianos en el poema: algo se desprende de la cubetera, simplemente porque algo se desprendió antes adentro. Parece que a Rodríguez se le mezclaron los papeles y en el suyo entró el poema “Nocturno” de Girondo: “¿cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos? / Hora en

que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes”. Para la pregnante oscuridad, quizás conviene escuchar el consejo de “Nocturno”, escuchar el cantar del grillo: “¡Cantar de las canillas mal cerradas! – único grillo que le conviene a la ciudad”.

En este espacio panorámico, según Benjamin, se da lugar a un nuevo género, la literatura panorámica. En una panorámica del traslado por la ciudad del Río de la Plata el poeta escribe no ya desde un tranvía sino desde un molesto colectivo. Como fondo se escuchan los murmullos en la ciudad de Buenos Aires, parecidos a los del folletín benjaminiano: “cotilleos, intrigas, una multiplicidad de voces”. Dice Nachón en “La siesta de mañana”:

Más allá de esto: el colectivo se traslada a través de la tarde y vos seguís su movimiento desde el asiento trasero, / sube el calor proveniente del motor, la señora / dice a su hija: ahí no. Alega exceso de sarandeo, saltos y detenciones serán más sentidas y la niña / calla ante tanta lógica. Disfrutás vos esta panorámica del traslado y el aire / entrando veloz desde la puerta, acaricia tu cara y acaricia más que esto / tal vez nada. Cruzamos la serie de antenas parabólicas, una selva de torres eléctricas / o esta usina, de pronto ocupa el cielo. Decir no es vano: cae sobre nosotros / el atardecer con todo su peso. Una mujer narra a su amiga estrategias, negaciones, deseo; la nena / observa atenta desde su puesto a un hombre / durmiendo el cansancio de la jornada extensa –qué podrá defendernos de esto–, Boulevard de paraísos / el túnel cruzado en un suspiro y está la moto / que en el instante se vuelve irreconocible a tu astigmatismo.../ (pag,107, Andy Nachón, *Monstruos*).

Del yo lírico a las voces colectivas. Estas son atraídas por el poema para un viaje con “curvas tomadas al tún tún” mientras que la panorámica de la ciudad se dibuja atrás del vidrio matando las largas horas perdidas en un recorrido rutinario: la señora dice cuándo decir no es vano, ¿o es vano?, porque al final del poema:

El trencito, así como aparece se disuelve y nos demoramos ante el sol. Ahora rojo. Bajás la cabeza y la mujer, dos asientos adelante, sufre. Cuando esperás algo, no llega: ‘así son las cosas’. Qué cosas.

Debieras preguntar a ella que sabe, de estas cosas y de otras. Nuestras viditas, algo más que esto y más allá. Sabés no hay nada. El traslado recupera su curso: semáforos, curvas tomadas al tón tón, el ente del conductor guiando el aparato” (pág. 107, Andy Nachón, *Monstruos*).

En lugar del paseante, el flâneur capaz de detectar la marcha eléctrica de la ciudad, ahora el veedor omnisciente es el poeta en colectivo, con su astigmatismo, vicio de la visión que depende de la desigual refacción de la luz en los meridianos del ojo. Invasión de lugares comunes, slogans, publicidades, el que ve detrás de un vidrio sufre la agresión de esta contaminación visual. Y de eso le habla a su lector, e incluso lo interpela: “debieras preguntarle a ella”, dice como en una conversación informal.

Estética de la desaparición

Esta mirada moderna del poeta construida por la técnica fue mediada por la lente de la cámara fotográfica primero y la cinematográfica después. La introspección que siempre es por un lado un estado óptico, también lo es vivencial y significa la incorporación de un espacio diferente en la memoria provocando la desconstrucción de la perspectiva instalada desde el renacimiento en el mundo occidental. Vidrios, cristales, espejos no han dejado de sugerir modificaciones, transformaciones, deformaciones, opacidades y transparencias, nuevos giros en el tema de la representación, sobre todo con relación al tiempo que han modificado la escritura.

Dice Federico Novick refiriéndose al almacenamiento de imágenes objetos en la memoria:

Cada tecnología muerta impone una novedad, pero sobre todo una hendidura que no reemplaza a la venidera: de ese espacio de desaparición (prolongado especialmente en la memoria) surgen pequeñas imágenes borrosas que se adhieren a la primera napa de un texto. Es en el fracaso, en la discontinuidad, en la permanencia única de esos aparatos en repisas húmedas, en palieres y bauleras clausuradas donde habita su encanto. El grosor del celuloide apenas ajado de una cinta súper 8; el espanto de los discos CED, de vinilo, que proyectaron video; el funmachine en cada semipiso; vasos plegables. Sillones inflados. Pero acercarse

a ellos es también la forma de agitar un colador de otra oralidad, armada con el esqueleto de una tipografía fantasmática. (pag.112, *Monstruos*).

La mirada interior incorpora al poema el desplazamiento sutil de una cámara de cine. En literatura y en el film desplazarse sobre los objetos con minuciosidad, rodearlos, acariciarlos, ponerlos ante la cámara con el mismo valor de lo humano, cuajó en las formas de la sintaxis narrativa del objetivismo de Robbe Grillet a Resnais, y en la Argentina de los años sesenta con escritores como Cortázar primero y luego Piglia, Saer, sensibles y conscientes de lo que sucede cuando una lente de vidrio mediatiza la visión. La cámara como en “Las babas del diablo” de Cortázar o en “Caja de vidrio” de Piglia, cuentos antológicos, pone a la mirada infantil y juvenil a observar el lugar de pasaje entre lo real y la representación. En “Sombras sobre vidrio esmerilado”, de los primeros cuentos de Saer, son las representaciones fantasmáticas de la lente que permiten atravesar desde el exterior la interioridad de un personaje mientras que en la prosa poética de su novela *Nadie, nada, nunca* es la experiencia de la mirada detenida en el tiempo interior del personaje o la sustitución de la acción por la puesta del tiempo lingüístico que ya en los ochenta habilita una poética prosaica. En la narrativa, pocas transformaciones en la acción e intensas transformaciones en los estados interiores a partir de una sintaxis extendida y una temporalidad esquizo y paradójica, en el poema restos de narratividad. A esta temporalidad Paul Virilio la denominó justamente “estética de la desaparición”, mencionando la transformación en el terreno de la percepción de lo intensivo a lo extensivo.

En esta poesía esto sucede con una total prescindencia de lo humano como exacerbación del gesto objetivo o, donde lo humano, podríamos decir, es únicamente la voz del poeta. Así, cuando en “Siam” Novick dice: “una araña controla / en las huellas su estadía / dormida entre los cables / señala con trazo de voz gruesa / cada rincón del dormitorio.” Y agrega en “Bauleira”: “Se vuelve llevadera / Si en el rodillo de humedad/ Los pongo ciegos / En cada mano de pintura / Voy postergando el fin del día / Entreverado / En cada cosa que viene de otra era.” (pág. 117, *Monstruos*). Fijado al pasado, “otra era”, la araña es la arquitecta que nos vuelve a lo cotidiano. Barthes en los *Ensayos críticos*, especialmente en “Literatura Objetiva”, señala en Robbe Grillet objetos extraídos del decorado urbano y objetos extraídos del decorado cotidiano. Dice sobre la mirada moderna: “los objetos naturales son escasos y sustraídos inmediatamente a la naturaleza y al hombre para

constituirse ante todo en soportes de la reflexión óptica”. Da ciertas características de la descripción, dice que es antológica. El objeto permanece allí ante un espejo como espectáculo; no tiene profundidad psicológica, carece de coartada, de espesor y de profundidad; impone un sentido único: la vista. El objeto es una resistencia óptica.

También Bergson, cuando escribe muy al comienzo del siglo veinte sobre la experiencia psicológica que significa la duración, entra en correspondencia con los grandes cambios que ya se están dando, aunque en realidad solo en sus comienzos, de lo que será después la profunda transformación que significará el advenimiento de la técnica y los cambios en el campo de la imagen, como su más significativa consecuencia. ¿Qué valor toma en la escritura un cambio de estado? En literatura un cambio de estado es lo que sucede cuando se toma conciencia de la desnaturalización de la representación y con esto especialmente del tratamiento que se haga de las categorías de tiempo y espacio. Enfrentados a la experiencia de sentarnos junto a una ventana a mirar pasar el tiempo, como el protagonista de *Iluminaciones* de Benjamin, concluimos que hay una invisibilidad que une el proceso de pasaje de lo antiguo a lo nuevo. Sin embargo, multiplicidad de infinitesimales cambios interiores dan cuenta de que no hay detención para el proceso interior. Sentados en la ventana indiscreta de Hitchcock veremos cambiar el mundo, cambiaremos con él y nos enfrentaremos con el enigma siempre renovado de la relación entre el sentido y la forma en el poema, vibración sutil de la materia vocal, pura *fone*.

La novedad en la lengua: el cadáver de la lírica

Dice Federico Rubio en “Ars poética” como una declaración de principios y demanda de reconocimiento que puede resultar polémica:

La lírica está muerta. ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor? Los que extrañan celebran ritos de conmemoración tan aburridos como un 25 de mayo, donde lo que antaño fue presencia se convierte en un fantasma desleído, que mendiga de los vivos un poco de atención póstuma. Se podría decir que estamos en tiempos de barbarie y que es deber de los poetas mantener

encendida la llama para un futuro mejor. Habría que responder que la lírica no fue un espíritu, sino una manifestación social, y que valdría más la pena apostar a una nueva posición ante el lenguaje en la que entren en cuestión los rasgos de la contemporaneidad.

Esa es, al menos, mi apuesta y la de otros poetas que publican o no, y que esperan una lectura que destaque en ellos lo nuevo, aunque 'lo nuevo' sea a veces solo una mirada perversa hacia la tradición. El cadáver de la lírica, en efecto, puede abonar una tierra baldía. De la multitud de recursos, temas y métricas puede hacerse una utilización que no descarte lo histórico de esa postura: una manera de poner de relieve el presente contra el fondo del pasado... El énfasis, si existe, que sea paródico; las imágenes, que sean la condensación de un pensamiento y una percepción" (pag. 160, *Monstruos*).

Tiene una mirada puesta en el futuro y la otra en la vieja Biblioteca de los modernistas. Caso extraño el de Buenos Aires: le cupo ser el escenario de una novedad en los albores del siglo pasado cuando los latinoamericanos llegaron a su puerta y tuvieron la necesidad política de proclamar la fundación de una nueva lengua poética que, sin abandonar el pasado hispánico pudiera sacarse el corsé de una forma para lograr su autonomía. Cuando Rubio le otorga a la lírica la condición material de ser (y haber sido), manifestación social, pone en valor la transformación que el poeta produce en su sociedad a partir del trabajo con la lengua. Esa intención y tensión hacia lo nuevo, propia de los modernistas de hace un siglo, se transmite como hilo conductor a los poetas del presente. Modernistas también ellos, estos nuevos raros ni siquiera nombran a José Martí o a Rubén Darío, aunque, sin embargo, quién puede decir que en la perversión y parodización que proclama Rubio no está la apropiación de los materiales nobles y su degradación como trabajo lingüístico.

Las palabras son los conjurados que agazapados descubren en la gran ciudad, "encubiertos por bloques de casas, por pasos a través de puertas y patios", las condiciones de la mercancía. Por eso la palabra no es valor de cambio, con la palabra poética no se negocia. El poeta testigo participa del ghetto de la miseria y la pobreza y su palabra es un acontecimiento de la lengua. Así dice Badiou que el poeta pone en prosa clara y fraternal la verdad subjetiva, el escritor es en este caso un guía para la acción, ya que ella quiere recomponer una política digna de ese nombre, es decir homogénea a la tensión verídica del sujeto: "¡Qué mano! / formidable derechazo en

la jeta del trompa / que lo hizo dar vuelta como un salchichón / sobre la mesa de fiambre. / Y así como nos echaron de la fábrica / de Caucho, en Constitución. / Y así como terminaron nuestras / 48 horas semanales.” (Washington Cucurto, *Zelarayán*).

En “Crisol”, un poema de Rubio que es como vaso que sirve para fundir todos los metales se dice que la torre ya no es de marfil sino de ónice:

Pájaros negros que sobrevuelan / una llanura inculta; detrás de la niebla, / la ciudad; en la ciudad / una torre de ónice / en la que un condenado / ensaya un discurso: / Padre, traje de la amarga intemperie / un pico de gallina / y un collar de madera / para acrecentar el tesoro / de la estirpe” (pag. 162, Rubio, *Monstruos*).

Cualquiera que sea la paternidad que se invoque la intemperie está allí al igual que en la poesía “La fotocopiadora” de Washington Cucurto:

El kiosco es tan arduo como / la intemperie. / Por lo tanto / enciendo / La fotocopiadora, su luz apaga / La frialdad del local. / Por momentos me ciega. / (Como las luces de los autos / que doblan en la esquina). / A nadie escucho: / recuerdo la primera vez / que te besé, el verano pasado, cerca de un pastizal donde / reinaban todos los grillos (pag. 186. *Monstruos*).

Así también en la de Nicolás Pinkus: “me / no abandona esta congoja que afecta / a uno entre millares ¡lúzcase, / doctor en el racconto de este hombre / que espera! Pasee mi intemperie por el mundo / si no encuentra cura cuelgue/ en su despacho”.

En “Una mañana terrible” Cucurto dice: A las diez / de la mañana recitando sus mejores / poemas / asustando a cajeras y viejas / con su aullido / Ricardo Zelarayán / era arrastrado de los pelos por los guardias de seguridad / por tirar las espinacas / al piso, / la bandeja de los kiwis / al piso, por destapar los yogures / de litro” (*Zelarayán*). Washington Cucurto, seudónimo de Santiago Vega, está decidido a retorcer, afear y despedazar la lengua. Cumple con esto la consigna de su generación. Antes, en los setenta, en los ochenta, política y sexualidad tenían su poética de despedazamiento de la lengua: Lamborghini y Perlongher, entre otros, destruyeron a golpes de palabras –la técnica en Baudelaire es el putsch– todas las instituciones, las

del género social y sexual. Moviéndose en la oscuridad y casi en la marginalidad, estos poetas han modificado sus miradas bajo los efectos de la poca luz del día que les llega cuando deambulan entre los edificios de la ciudad, cuando trabajan en los supermercados o visitan las bailantas cumbianteras de los márgenes de Buenos Aires:

Idalina, Justina, Miguelina, tus tres primas, suben las escaleras del / yotibenco como una bandada de mariposas embrujadas o un oleaje / de aguas carbonizadas, dando zancadillas y elevando oropéndolas en / aprendizas de un parto de serpientes, un tacto y contacto de abejón / diablerío en el revoltijo de los mestizajes, escupen y mojan / las prendas íntimas expuestas ¡puercas!, ¡guaracheras!, golpean las puertas de las piezas, retuercen el blanco de las sábanas (lascivas vuelan las sábanas sexuales), irrumpen en el claro sueño de un peruano y este caballero / piensa en una premonición del infinito... Se escuchan voces de muchos borrachos en plena algarabía...(pag 189, Washington Cucurto, en *Monstruos de La máquina de hacer paraguayitos*).

En tiempos de barbarie, cuando se discute si la lírica está muerta y la intemperie –el gran tema de la poesía del silencio está presente como una inmensa, sucia y hostil ciudad–, las palabras ordenan un campo semántico, donde no tanto como perversión o parodización sino más bien como un nuevo efecto de lo Real, la violencia es la pulsión libidinal que los jóvenes reconocen para sobrevivir en el mundo, diría Freud en *El malestar en la cultura*. Y así se expone el cadáver de la lengua:

La enviada de la muerte viene vestida de mulata, / entonando odas velatorias y cantos sepulcrales, / viene a decirnos que ha llegado el momento, / y todos preguntamos ‘Qué momento’ / nos advierte que no nos pasemos de vivos, / que su carro de azufre está lleno de pícaros / le decimos que cómo vamos a morirnos un 17 de octubre. / y nos responde enfurecida que cómo nos atrevemos / a contrariar a la muerte. (Washington Cucurto, *La muerte viene vestida de mulata*).

Antes que manifestación social, le decimos a Rubio, liberación del deseo. El documentalismo de esta poesía, la datación (señalar las fechas)

y la topologización (marcar los lugares) son los dispositivos enunciativos que entre el precepto y el concepto agujerean el texto y hacen que el mundo suceda en la escritura. Esta nueva poesía sería testimonio en el sentido que Agamben le da a esa palabra en *Lo que queda de Auschwitz*: la palabra es el único testimonio que tiene el poeta para decir sobre lo real. Testigo del mundo, sobreviviente, puede así cumplir su función ética. Sería una posición utópica pensar que el trabajo creativo de estos poetas se desarrolla hacia un proceso colectivo de autovalorización, de construcción de circuitos de valor y de significación totalmente autónomos, completamente libres del mercado, definitivamente conscientes de la independencia del deseo.

2007

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio: *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- Barthes, Roland: *Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1977.
- Baudelaire, Charles: *El pintor de la vida moderna*, El Ancora, Bogotá, 1995.
- Benjamin, Walter: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Barcelona 1993.
- Buck-Morss, Susan: *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1989.
- Carrera, Arturo: *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Selección y prólogo. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- Carriego, Evaristo: *Selección de poemas*, Capítulo, Centro Editor de América latina, Buenos Aires, 1968.
- Cucurto, Washington: *La máquina de hacer paraguayitos*, <www.amigosdeloajeno.org>
- Zelarayán. En revista 103 El matadero, Chile, octubre- diciembre 2002.
- Deleuze, Gilles: *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Freud, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1990.
- Gironde, Oliverio: *Obra Completa*, Colección Archivos, Madrid, 1999.
- Mariasch, Marina: *XXX*, Siesta, Buenos Aires, 2001.
- Molle, Fernando: *La revoltija*, Siesta, 1999.
- Negri, Antonio, y otros: *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Negri, Antonio: *El exilio*, El viejo topo, Barcelona, 1998.
- Pinkus, Nicolás: *Post mortem Daguerrotypes*, Tse – tsé, Buenos Aires, 2002.
- Virilio, Paul: *Videoculturas de fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1990.

III. La precariedad como experiencia poética en la “lírica urbana”: Cecilia Pavón y Guilherme Zarvos experimentan una escritura

Érase una vez una ciudad. Sus habitantes eran simples muñecos. Pero hablaban y caminaban, tenían sensibilidad y movimiento y eran muy corteses. No se limitaban a decir «buenos días» o «buenas noches», sino que también lo deseaban, y de todo corazón. Tenía corazón aquella gente. Y eso que era gente de ciudad por los cuatro costados. Y el muchacho salió a pasear y se sentó en el banco de un parque. Era mediodía. El sol brillaba a través de los árboles y salpicaba manchas en el camino, en las caras de los paseantes, en los sombreros de las damas, sobre el césped: era un sol muy travieso. Los gorriones retozaban saltarines, y las niñas empujaban sus cochecitos. Era como un sueño, como un simple juego, como un cuadro. El muchacho apoyó la cabeza en el codo y se integró en el cuadro. Poco después se levantó y se fue. Claro que esto es asunto suyo. Luego vino la lluvia y difuminó la imagen.

Robert Walser. *Historias*

El epígrafe de Walser describe la experiencia de la modernidad al reconstruir la ciudad de Berlín con una mirada que ausculta los cambios perceptivos a comienzos del siglo XX. Así se valorizan las imágenes del poeta que recorre la ciudad encontrando en ellas un momento de verdad de la que resulta la experiencia plasmada en el lenguaje. Walser fue uno de los autores preferidos de Walter Benjamin, a partir de cuyas lecturas, quizás, pensó *París, Capital del siglo XX*. Llegué a Walser a través de la cita que abre el libro de Cecilia Pavón *Caramelos de Anís* (2004): “vago a menudo de aquí para allá, tan solo para competir con la niebla”. La experiencia de

la modernidad consistió en construir la ciudad como una mirada: al final del relato de Walser el muchacho abandona su posición de observador, el lugar donde ha establecido su mirada, y el lector comprende que lo que se le ofreció fue una imagen poética, que finalmente desaparece. Walser dice irónicamente que nada es tan sublime como lo ve el poeta.

Poco después, Benjamin va a retomar esa mirada sobre la ciudad para explicar cierta poesía en lo que llama la “lírica urbana”, la representación de la ciudad a partir de los grandes cambios que se producen en la percepción por las transformaciones de la técnica en épocas de guerra. En relación con la nueva poética y la captación de la mirada se pregunta en “Experiencia y pobreza” (1933), dónde está valorizada la experiencia en los tiempos de guerra, y quiénes son capaces de transmitirla: una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, dice, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo, menos las nubes, había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano. Llama “nueva barbarie” a la dificultad de transmitir experiencias personales luego de ese trauma, y “pobreza expresiva” al modo de hacerlo. Los hombres añoran un entorno en el que puedan hacer que su pobreza externa y también la interna que resulta de esas terribles circunstancias de la guerra sea algo decoroso. Por último, Benjamin anuncia que una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica: la del hambre. Argumenta que decir barbarie es introducir un concepto nuevo, positivo para la creación. ¿Adónde lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? A comenzar desde el principio, a tener poco: la renovación del lenguaje no es técnica, sino que está al servicio de la modificación de la realidad, no solo de su descripción.

En julio de 2004, en la Casa de la Poesía, en la ciudad de Buenos Aires, se conocieron Cecilia Pavón, poeta porteña, y Guilherme Zarvos, brasiliense, carioca⁴. A partir de ese encuentro fortuito, del interés que mutuamente se demostraron, Pavón tradujo a Zarvos y este comenzó a visitar

⁴ Cecilia Pavón ha publicado tres libros: *Existe el amor a los animales* (Siesta, 2001), *Un hotel con mi nombre* (Belleza y Felicidad, 2002) y *Caramelos de Anís* (Belleza y Felicidad, 2004). Por su parte, Zarvos comenzó a publicar en 1990, *Beija na Poeira; Nacos de carne* (1992); *Ensaio do Povo Novo* (Francisco Alves, 1995); *Mais tragedia burguesa* (Sette Letras, 1998); *Mourrer* (Azougue, 2002) y *Zombar* (Alves, 2004). En 2008 aparece la traducción de *Zombar* en Buenos Aires publicada por la editorial Mansalva.

asiduamente Buenos Aires. En relación con la experiencia hay cosas que ellos, como contemporáneos, vivieron de manera similar y que tienen consecuencias en su escritura: los dos universitarios, los dos vivieron en Europa, más precisamente en Berlín y en las condiciones en las que lo hace un sudamericano en una ciudad extranjera: con otros inmigrantes, sobre todo de África y los países árabes, compartieron desde las casas tomadas hasta la falta de documentos y los permisos de residencia. Pavón y Zarvos comparten lecturas europeas, la afición por la música, una sensibilidad de época que se traduce en citas y marcas; una modalidad similar de recorrer la ciudad, poniendo el cuerpo en líneas de fuga que generan transformaciones en la tradición del situacionismo, el Mayo Francés y la filosofía de los devenires y las desterritorializaciones. En ambos la escritura se somete a procesos de desdiferenciación, entre lo local y lo global, entre géneros, entre la zona propia y lo extranjero: mientras Pavón escribe desde el barrio de Almagro, en Buenos Aires, Zarvos lo hace desde el barrio 20.000 de Río de Janeiro, pero ambos recuerdan a Berlín en perspectiva latinoamericana. Sin embargo, en la época en que entran en contacto lo que más los aúna es el interés que comparten por las vinculaciones solidarias entre artistas como forma de paliar esta nueva barbarie que ya había preconizado antes Walter Benjamin: Pavón desde *Belleza y Felicidad*, y Zarvos desde el *Centro Experimental de Poesía*.

A comienzos de 2000, Pavón formó parte de *Belleza y Felicidad*, un colectivo asentado en el barrio de Almagro, que reunía artistas plásticos y nuevos escritores. Allí, en una esquina, en un salón despojado que conservaba las persianas de enrollar y los pisos de baldosas originales, era posible ver exhibidos los trabajos noveles de César Aira como pintor, los collages de las presas de la cárcel de mujeres, las obras neo costumbristas de Nahuel Vecino, o las de Fernanda Laguna, socia fundadora de *Eloísa Cartonera*, editorial que se dedicó a publicar libros con papel reciclado vendido por cartoneros. La revista *Poeta y Revolucionaria*, publicada en el marco del colectivo, con la autoría de Pavón y Laguna, además de otras voces, presentaba una estética que mixturaba los formatos tipográficos y literarios: publicada en blanco y negro, con una tipografía sencilla que emulaba el manuscrito o la máquina de escribir, fue ilustrada con retratos de Nahuel Vecino, fotos de la activista travesti Lohana Berkins, el Che Guevara, el poeta Pedro Lemebel y Shakira. La revista incluía también los símbolos patrios más diversos: banderas con

la inscripción “te odio” intercalada, dibujos de diseño infantil y gran cantidad de tachaduras, marcas gráficas en la tradición del Centro Cultural Rojas y de los situacionistas franceses. Las citas de la revista son dispares: las hay de Silvia Delfino u Horacio González, y también de Whitney Houston y Eminem. En *Poeta y Revolucionaria* se dice: “De Almagro al mundo, no son dos chicas sin rumbo, dando tumbos”. Así localizada *Belleza y Felicidad*, el territorio define una estética: tanto en Buenos Aires como en cualquier otra ciudad del mundo, la localización significa señalar un territorio. Y, ¿qué es ser de Almagro, o contra qué otra cosa no se es? Es una circunstancia definitoria, ya que no comparte con zonas como Palermo Viejo, San Telmo o La Boca el vértigo turístico del reciclado. Almagro resiste la gentrificación frente a los territorios que pierden referencias locales y entran en el circuito de la globalización; es una isla urbana.

Pero la escritura no ocurre solamente en Almagro; la publicación decía: “de Almagro al mundo”. Así, en *Caramelos de Anís*, Pavón presenta un cuerpo femenino moviéndose veloz entre ciudades, sobre todo entre Buenos Aires y Berlín: “A orillas del Río de la Plata, el poema es mi cuerpo.” Pavón también dice: “la ciudad era como un paisaje que yo podía ver gratis, pasando a toda velocidad, por la ventana de un tren intercitty, solo que la ventana no tenía marcos era una ventana sin límite y rosada.” Acodada en esa ventana sin marcos, como el muchacho de Walser, explica que el texto se abre al exterior, al mundo y a la experiencia del acontecimiento. La experiencia es de un sujeto que habla de su barrio, de su ciudad y su país al mismo tiempo que habla de otras ciudades del mundo; lo local y lo global aparecen juntos. El libro se vuelve indefinible a partir de su naturaleza variada: sus diferentes partes y escrituras, sus muchas voces de autor, la invitación a otros a incorporarse a la escritura. Aparecen múltiples tipografías. Esta caracterización señala un proceso de desdiferenciación de prosa y poesía –la pérdida de los caracteres morfológicos y funcionales en las células–, la desaparición del autor como voz unitaria, la alternancia de géneros: relatos, cartas, poemas, fragmentos. La técnica es la improvisación y de fondo el soundtrack: una sonoridad que trae al pop como la música de la ciudad. Más adelante agrega: “no pienses en la poesía, pensá en escribir algo que sea verdad.” Poner el cuerpo y abordar la verdad son dos cuestiones a tener en cuenta para pensar la escritura de Pavón. También dice: “yo sigo más

fiel a la línea de pobreza.” En los casilleros de la tópica poética ya hay tres lugares llenos: el cuerpo, la verdad y la pobreza, y vinculado a esto rasgos de estilo cursi e ingenuos, eso que Gómez de la Serna llamaba “adonística espontánea”: una cierta ingenuidad que colabora con el sinsentido. Por ejemplo, “Bicicleta robada secuestrada” pone un ethos de humor, de malicia, de infantilismo que provoca simpatía al contar el tironeo por una supuesta bicicleta robada a una mujer árabe. Y luego está el tema del amor: amor imposible, amor de teleteatro, amor entre mujeres, amor a los hombres, amor como enamorada del amor que cuando se vuelve sexualidad no está lejos de la violencia que Ballard pone en juego en *Crash*. Por eso “Messerkampf” es uno de los momentos más difíciles del libro: un juego de computadora en el que los hijos de los inmigrantes juegan vestidos de soldados. Pavón es, además, una niña que juega al “Pink punk”, ama a los hombres y a las mujeres, la música dark y los relatos breves como “Durazno Reverdeciente” o “Discos Gato Gordo o una nube con forma y color de moretón”.

Por su parte, Zarvos fundó junto al mitológico Chacal el *Centro Experimental de Poesía*, el Cep 20000, proyecto que debe su nombre al código postal del barrio donde se asentaron. Desde allí, se dedicaron a fomentar la publicación de jóvenes poetas y sobre todo a promover lecturas y performances que agrupan a estos con músicos, diseñadores y diversos artistas. En *Branco sobre branco*, una original tesis de doctorado que escapa a su género, Zarvos describe el desarrollo del Cep 20000, desde sus inicios hasta 2008. Integrandolo biográfico y lo público, el libro es a la vez una crónica y una autobiografía que con tono libertario y subversivo concilia el recorrido de una vida integrada al arte, atravesada por el sentimiento de amistad y solidaridad. ¿Cómo incluir tanta experiencia? ¿Cómo trasladar la fuerza política del proyecto, el sentimiento de los afectos cercanos, la pasión creativa y el exceso de sueños al espacio cerrado de un libro? Los diferentes capítulos, que incluyen fotografías, dibujos y documentos, sitúan al lector en distintos escenarios, como si se tratara de un espectáculo: Abertura, Histórico, Antecedentes (años 60/70), Berlín, Hermanos o textos escogidos, Loja/CEPensamento. En “Abertura”, Zarvos sostiene que, de los momentos que marcan la vida de una persona, primero está la infancia y luego el viaje. La infancia y su interpretación del lenguaje se inscriben en los primeros capítulos: de la familia toma las referen-

cias políticas que lo llevan a ser sociólogo y más tarde colaborador del politólogo Darcy Ribeiro, maestro del joven Zarvos. Por su parte, el capítulo dedicado al viaje –“Berlín durante la época de la caída del muro”–, le da al joven gay brasilero la posibilidad de conocer una sociedad que le abre sus puertas para vivir libremente su sexualidad.

En la primera parte, “Abertura”, Zarvos comienza el relato de su saga familiar junto con el de la escritura del libro:

El cuerpo movimiento Cep 20000 y mi propio cuerpo memoria, que es el cuerpo fragmentado o escritura indigente –cuerpos que además en un momento me afectan; o, dentro de lo posible, que conscientemente deseo que me afecten. La utilización de adiposidades de citas y de informaciones ya banalizadas en la rememoración de cada década, las lagunas de décadas, la explicación insuficiente viene de la necesidad del cuerpo/habla/escritura momentáneos, como la adoración de libros; *Calle de sentido único* e *Infancia en Berlín* de Walter Benjamin y *Antes y después* de Paul Gauguin...

La superposición de las dos memorias, la familiar y la del Cep 20000, que funcionan como una doble organización, ponen en juego una afectividad intensiva y extensiva: “el cuerpo movimiento del Cep 20000 y el mío propio” afirma Zarvos, adhiriendo a una posmodernidad que ha fragmentado el mundo y la subjetividad. Las fronteras del libro resultan mezquinas para transmitir esta experiencia. Por eso, quizás, tenemos la impresión de que desborda hacia el exterior: las solapas inmensas llevan en el reverso las fotografías de su familia materna –los Alvim– y la paterna –los Zarvos–; los pequeños dibujos que se vuelven iconografías de la cultura, las fotos de los amigos, los cambios de tipografía, los restos de textos. En el capítulo “Hermanos o textos escogidos” se despliegan las voces de aquellos que fueron importantes para la historia del Cep 20000: personas que hablan en nombre de grupos y proyectos a los que Zarvos ayudó. Para citar algunos: Heloisa Buarque de Holanda “la más creativa y sistemática pensadora y activista de Río de Janeiro”, Fernando de la Rocque, Chacal, Paulo Fitchner. Sus amigos de Buenos Aires, Paloma Vidal y la revista carioca-porteña *Grumo*, cuyas experiencias alentó y festejó con entusiasmo, al igual que los integrantes de *Belleza y Felicidad*, que llegaron a soñar con un nuevo Cep en Buenos Aires.

En el prólogo, Rosana Bines propone que la desaparición del yo autorial se relaciona en este libro con lo que llama la “grafía indigente”, que no reconoce patria/padre buscando sus conexiones fraternales en la red de amigos: “el yo autorial sobrevive mal”, dice refiriéndose a la tesis, “sin las historias, poemas, imágenes-afectos que no le pertenecen y que lo atraviesan” (pág. 24). Pero diferencia bien la pobreza del yo: “no es contingencia, es elección”, concluye. Proponer una tesis tan diferente es una elección teórica que se inscribe en la definición de posmodernidad que da el propio Zarvos: la pobreza, el fragmento, caracterizan a las sociedades contemporáneas. Recuperan la basura y las ruinas, pero no a la manera de las vanguardias en donde la experimentación tomaba un sentido destructivo y debía terminar con lo anterior. Ahora que terminó la demolición se enfrentan a sus restos y se escribe a partir de esto y de los aportes que agregan otros lenguajes, incluyendo los aspectos más formales de la impresión, la tipografía, el papel, la edición en general.

Integrar la vida con el arte y la creación es una manera de vivirla. “Blanco sobre blanco”, una de las obras fundamentales del arte moderno, que abrió definitivamente el horizonte de la abstracción plástica, de Kasimir Malévich, se alejó por completo de la representación del mundo real para llegar a la abstracción total. En “Blanco sobre blanco” no hay referentes del mundo objetivo que sirvieran de modelo pictórico al artista. Esta obra, una meditación de Malévich acerca del espíritu y la infinitud, es para Zarvos “fuente de experimentación”, punto de partida para “otros juegos lúdicos o variables del conocimiento”. Juego o conocimiento al mismo tiempo, eso es este libro, con sus anexos, el film de Cep 20000 dirigido por Daniel Zarvos y publicado en internet. Un antecedente importante del libro es la tienda del CePensamiento llamada *Penetrável*, que Zarvos abrió en 2008 en un pequeño entpiso de una galería comercial, adonde mudó sus libros y archivos audiovisuales. El nombre del espacio, que surgió en conversaciones con sus amigos Guga Feraz, Ericson Pires y Alexandre Vogler cuando pensaron en materializar la memoria en elementos palpables siguiendo el camino de los concretistas y de Hélio Oiticica, es un homenaje a la obra de este último. Malévich y Oiticica fueron los referentes de este libro, el hilo conductor de un camino que Zarvos tejió con sus amigos cariocas durante los primeros años del siglo XXI, proyectando la antropofagia hacia nuevas acciones creativas.

Zombar, otro libro de Zarvos, acompaña el proceso de desdiferenciación de poesía y prosa, presentándose también multiformal y multigenérico: por un lado, explora diferentes experiencias tipográficas –al igual que Pavón– y como ella también problematiza el lugar del autor. Las historias están incrustadas unas en otras, superpuestas. El libro presenta un perfil de la globalización donde se cuenta cómo un grupo de militantes europeos desilusionados con la democracia liberal se vincula con antiguos revolucionarios brasileños para lograr que el trabajo inmaterial globalizado alcance status internacional. Así surge *Zombar*, una empresa global. *Zombar* es una marca, una estructura de marketing político, un agenciamiento de celebridades, de películas para televisión con fines educativos y con incentivos fiscales, asociada a una compañía de la comunidad europea y a otra rusa; todo confluye para contar la historia de un viejo profesor de la Universidad de San Pablo, ex preso político, ex exiliado, ex fundador de partidos y parlamentario. El lugar del narrador, por momentos autobiográfico y absolutamente referencial, como sucede con Pavón, no termina de definirse, no es posible fijarle una posición estable.

En las escrituras de Zarvos y Pavón está la experiencia con el alcohol y las drogas. Esta mediación perceptiva con el mundo encuentra en principio su significación en la tradición de los poetas surrealistas y luego en la generación beat: el clima de naturaleza desenfocada del surrealismo y la actitud sagrada de la droga en *El almuerzo desnudo*, de Burroughs. La invasión del cuerpo, su desestabilización con sustancias naturales o químicas, observada como una política del cuerpo en el caso surrealista o beat, está ligada a una experiencia urbana, a lo que hacen los jóvenes, a su música, a sus modos de entretenerse y socializar. En estos libros la realidad está en repetición, en serie. Pero, además de ser parte de sus temas, está en el proceso constructivo. Eso que se repite es lo que desarraiga a la escritura de su estructura anterior. Lo real es ahora la adición de formas, relatos, pasajes de experiencias del cuerpo a la escritura, de la escritura al cuerpo sin solución de continuidad. Un realismo que no es referencial, sino que se constituye en las estructuras textuales profundas. En este proceso de desdiferenciación, indefinible –ni poesía, ni prosa–, la escritura es el híbrido que resulta de una contaminación. En el caso de Pavón, la escritura de Aira es importante en la búsqueda de lo que la crítica denominó “la mala literatura”, aquello

que imprime sobre el texto las marcas de un lenguaje vinculado a los medios, al igual que cierta inconclusividad que en ella se lee como un infantilismo ingenuo contra la tradición escritural solemne. Estas escrituras, emparentadas en la desdiferenciación y la indigencia, no se sostienen –como afirma Silviano Santiago– en su pertenencia a la categoría de nación (como noción política), y le demandan a las cosmópolis, ya sea Berlín, Buenos Aires o Río de Janeiro, que recuperen la basura y las ruinas para proyectos creativos. En una entrevista, Pavón dijo: “no me siento destructiva, quiero juntar lo que queda y hacer algo con eso”.

Ante el desafío de pensar las formas de la imaginación pública, Josefina Ludmer propone que cambiaron la configuración del capitalismo y la historia de los imperios. También, según Ludmer, cambiaron los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba, por lo que necesitamos un aparato crítico diferente. Cuando en literatura caen las divisiones tradicionales entre formas nacionales y cosmopolitas se ve nítidamente cómo aparecen otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones poéticas. Aparece una literatura urbana que bajo el modelo capitalista muestra miseria, violencia, droga y sexo; “Las ciudades de la literatura latinoamericana son territorios de extrañeza, miedo y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas”, dice Ludmer. Dentro de esta descripción construye el concepto de isla urbana como comunidades, como territorios dentro y fuera de las ciudades según un régimen territorial de significaciones: pone cuerpos en relación con territorios. Esto es lo que llevan a cabo Pavón y Zarvos en sus respectivos trayectos europeos, y luego vinculando comunidades y territorios. Para Ludmer, en lo formal, la isla urbana es una construcción precisa: un afuera, un más allá que tiene como característica la de ligar, entre otras, las formas de narrar (los ángulos, las velocidades, las temporalidades) de los medios de comunicación. Así es que en la isla urbana ya no se enfrentan clases sociales ni partidos nacionales. Los sujetos son entidades internas externas en relación con esas divisiones y esas esferas que cumplen la función de relevar la imaginación pública del presente como anónima y colectiva.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter: “Experiencia y pobreza”, en <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf>
- Chauí, Marilena: *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*, Fundação Perseu Abramo, San Pablo, 1996.
- Contreras Sandra: *Las vueltas de César Aira*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.
- Gómez de la Serna Ramón: *Ensayo sobre lo cursi*, Moreno Ávila, Madrid, 1988.
- Ludmer, Josefina: “Territorios del presente. En la isla urbana” en Revista *Confines* número 15, diciembre de 2004.
- Pavón Cecilia: *Un hotel con mi nombre*, sin fecha, sin sello editorial.
 - *Existe el amor a los animales*, Siesta, Buenos Aires, 2001.
 - *Caramelos de Anís*, Belleza y Felicidad, Buenos Aires, 2004--
- Rella, Franco: *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*, Paidós básica, Buenos Aires, 1992.
- Santiago, Silviano: *O cosmopolitismo do pobre*, Editora Humanitas, Belo Horizonte, 2004.
- Zarvos, Guilherme: *Nacos de carne*, Francisco Alves, Río de Janeiro, 1990.
 - *Ensaio de povo novo*, Francisco Alves, Río de Janeiro, 1995.
 - *Mais tragédia burguesa*, Sette Letras, Río de Janeiro, 1998.
 - *Morrer*, Azougue, Río de Janeiro, 2002.
 - *Zombar*. Francisco Alves, Río de Janeiro, 2004.

2

TERRITORIOS PRECARIOS

I. Las hadas cartoneras de Fernanda Laguna

Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es una artista importante de su generación. Poeta y plástica, fundó la galería y editorial *Belleza y Felicidad* desde donde proyectó con éxito a los referentes artísticos y literarios del período posterior a la crisis argentina de 2001. Propulsora de la editorial *Eloísa Cartonera* y gestora de un taller de arte para niños en Villa Fiorito, zona carenciada del conurbano, reúne su obra poética en *Control o no Control* (Mansalva, 2012). A propósito del título, Laguna manifestó en una entrevista⁵: “Para mí la imaginación modifica mucho lo que veo de lo que llaman “real” en la vida cotidiana, y en momentos me costaba integrar eso a la vida. Para mí ese título refiere a aprender a vivir con ese control / no control, poder no pelearse con eso y justamente integrar lo creativo a la vida, darle un lugar”. La obra reunida es un diálogo entre la poeta y la cronista, entre la artista plástica y la escritora, entre la mujer y el mundo. En esa conversación, Laguna quiere descifrar qué es el poema, la poesía y los ritmos tanto de la poesía como de la vida. Una y otra vez vuelve a pensar en la imaginación, la creatividad, las cosas comunes del mundo, los géneros sexuales, los géneros escriturales.

Control o no control reúne poemas fechados entre 1999 y 2011. En la primera parte, “He venido a este planeta”, marca cuál será su estilo: En “Salvador Bahía, ella y yo” dice: “Este es un cuento muy bonito y simple /... He imitado a los grandes escritores / como Bocaccio, César Aira, Clarice Lispector, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Paulo Coelho.” E

⁵ Revista *Otra parte* N° 28, otoño-invierno 2013. Entrevista realizada por Inés Katensztein a Fernanda Laguna: “Central desde los márgenes”, Buenos Aires.

invoca: “Dios me dé más ideas para seguir escribiendo y para abrir las puertas a la excitante realidad.” Esta primera serie continúa con un largo poema llamado “La ama de casa” donde se ponderan los atributos del oficio: “En esta batalla, nadie me gana”, y culmina con “Tres poemas” donde se refieren algunos motivos clásicos de la tradición literaria femenina: los héroes y las hadas.

En la siguiente, “Reflexiones automáticas”, sugiere parte de su ideario estético referido a la escritura. Por medio de afirmaciones como “tengo pocas palabras para usar” o, “mi espontaneidad es simple y escueta / para lo mío es la escritura automática / de mente relajada”, expone sus ideas sobre el arte, y compara la literatura con la plástica: “la libertad en la pintura es mayor / ya que está despojada de toda reflexión, por lo tanto de la noción del bien y del mal.” Fernanda Laguna lucha con la escritura definiendo “un relato realista” donde “no haya elementos con significados dobles”. Esta serie concluye con “Manifiesto re. evolutivo 2001” para aludir a la revolución en el plano de lo imaginable, apoyando la idea de que la certeza está en la creación: “Creo en el poder de la mente que puede transformar, transportar y desmaterializar objetos.”

En “Un llamado telepático de socorro” Laguna dice: “Tengo miedo, pero no uno literario, sino un miedo real o físico”, de allí la invocación a la poesía, a las plantas salvajes y a las hadas, para que colmen su imaginación. Una cuestión relativa a la escritura y a los tiempos del género también se plantea en “El momento del atardecer que no atardece jamás”. Luego de expresar: “me encantaría ser cronista de lo que veo”, asume que tengo poco tiempo para escribir el mejor poema de mi vida acerca de la noche.” El tono de queja frente a la imposibilidad de abarcar todo en la escritura es también lamento por las cosas cotidianas que la ocupan y limitan su actividad creativa.

La creación de una estética de la imaginación es parte de la vida de una poeta y se empareja con sus principios e ideas sobre la sexualidad como fuerza creativa. Cómo responde cada quién a esta cuestión es parte de una polémica y de diversos puntos de vista. Así cuando Cecilia Palmeiro⁶ expone su opinión acerca de que *Belleza y Felicidad* actuó con una enorme potencia crítica en tanto espacio para la experimentación

⁶ Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, ed. Título, Buenos Aires, 2011.

subjetiva sugiriendo que la sexualidad habría estado allí liberada no en el sentido de “destape” de los ochenta, sino en clave *queer*, en la liberación del deseo a través de la emancipación del estilo de vida, debemos detenernos a reflexionar. Porque lo que la propia Laguna propone es diferente. Ella dice que en *Belleza y Felicidad* tenían una noción de la sexualidad por fuera de lo bueno o de lo malo, de la misma manera que la poesía no consideraba las dicotomías de lo bueno o lo malo. Al respecto, recuerda un poema de Cecilia Pavón, “Sexo deportivo”: “la sexualidad puede ser sexo deportivo, puede ser amor, puede estar liberada incluso de tener que practicarla, puede ser transmitida a través del arte. La sexualidad puede ser lo que sea”. En la entrevista afirma que en *Belleza* “lo sexual era algo menor; estaba tan adelante que ya no era ni siquiera un tema de charla, o si lo era se charlaba como estar hablando de medias”. Explica:

Lo poníamos muy adelante, como tema, para que dejara de ser un tema de reflexión. El tema no era coger mucho o poco, o coger o no coger. No pasaba por eso sino por la idea de que el sexo estuviera en todas las cosas y entonces olvidarte. Por eso creo que puede haber sido liberador con lo gay o con lo *queer*. En *Belleza* uno quería que el sexo no fuera un conflicto, que no fuera un problema si te gustaban las chicas o los chicos. En ese sentido, creo que a veces uno tiene que hacer gestos que estén por encima de la capacidad de uno. Después uno va a poder ponerse en ese nivel. La sexualidad se puso en ese lugar para después poder ir hacia ese lugar. Y una cosa muy importante era no emitir juicios acerca de las personas. Eso a nivel general, a nivel de clima.

Para terminar, la entrevistadora pregunta: “¿Y cómo hacés para generar un clima de libertad si vos estás aún, como decís, yendo hacia ese nivel?” A lo que Laguna responde: “Con la imaginación. Es como armar un teatro. Un teatro en el cual uno después vive. Todas las instituciones son teatros. *Belleza* fue un teatro que a mucha gente le gustó”. Las artistas de *Belleza y Felicidad* llevan el género sexual a un lugar donde el erotismo tiene una nueva definición vinculada sobre todo a la imaginación que más allá de ser leída en clave *queer*, como propone Palmeiro, sobrepasan una categoría para intentar una gran apertura intelectual.

En esta poesía predomina el paisaje urbano y cambia la topología imaginaria del texto, se genera una nueva serie de precariedad poética

donde las imágenes conservan los objetos, pero están más desprovistas de artificio. Como tienen que reconstruir la ciudad después de la crisis, las imágenes fantasmas están presentes trayendo una simplificación en la retórica del poema. Hay una memoria de la poesía en la que se integran los temas de la tradición de género, los motivos femeninos, pero desde un punto de vista diferente, vaciados de tropos: las hadas, los papeles salvajes, los caballos. ¿Qué pasa en esa época? ¿Dónde estaba la belleza y la felicidad? ¿Cómo se arma entonces ese mundo sin belleza ni felicidad? Por eso Laguna dice en “Hadas”: “¡Adiós hadas! / (Lo digo con pena) /el otro día vi / la magia de la realidad / reflejada en los vidrios del departamento.”

Ese deslizamiento de lo íntimo privado a lo íntimo colectivo tiene también otras connotaciones en la poesía de Laguna. No se apropia de lo monstruoso en primera persona, pero sí se siente parte de un común social que muchas veces es monstruoso en sus diferencias e injusticias. Lo que caracteriza a Laguna es su capacidad de gestión y construcción de espacios urbanos, la capacidad de establecer las comunidades imaginarias que empiezan con *Belleza y Felicidad*, siguen con *La Cartonera*, se mudan a la villa para organizar un taller de creatividad, y se establecen en la actualidad en una escuela secundaria de artes.

Lo feo, lo *trash*, lo amateur, lo desprolijo, lo informal, lo cotidiano, lo precario, lo irritativo, son vivencias del mundo que les toca vivir a ese grupo. Cuando Judith Butler deja de referirse a los cuerpos como subjetividades íntimas y pasa a hablar de la vulnerabilidad que sufren en el espacio público, de las minorías, los marginados, los indocumentados, de la estética de la calle, está en sintonía con las mismas preocupaciones. La vulnerabilidad de los cuerpos tratada por Judith Butler en “A politics of the streets” ha llevado a pensar las corporalidades en el sentido de aquellos que están indefensos por alguna condición de su naturaleza y cómo se juega esa vulnerabilidad en la condición de precariedad en la escena pública y en la poética.

Si bien el mundo al que hace referencia Laguna es, desde el punto de vista de la cultura, netamente femenino –el imaginario del paisaje, las cuestiones domésticas, el tema del amor, las hadas– establece un sistema nuevo: se impone una operación de vaciamiento, de minorización del léxico, de sintetización. Lo que hace es plasmar el territorio del mundo y de la afectividad que le toca vivir, la sensibilidad de su época. Es interesante reflexionar sobre ciertas artistas integrales (hacen foto, video,

poesía) que dejan su marca en la cuestión de género, sobre todo en una sexualidad de época vinculada a la creatividad –próxima a las lecturas de Laguna– entre las que se encuentran Sophie Calle⁷ y Tracey Emin⁸.

Cuando Philip Larrath Smith, el curador y editor de la muestra y el libro *How it feels*, le pregunta a Tracey Emin si hace o no arte feminista, ella responde: “No soy una artista feminista. Pero en términos políticos soy feminista. No hago arte feminista político. Muchas mujeres en los 70 lo hicieron por mí, así que ya no tengo que hacerlo”. Y lo interesante aparece cuando le repregunta: “¿Entonces el arte feminista es una categoría fechada?” A lo que ella responde: “Sí, probablemente. Es un período en la historia del arte”. Y ambos coinciden: “Como el arte conceptual, un capítulo cerrado”. Luego de ponderar los eslóganes y las proclamas de las Guerrilla Girls –un grupo de mujeres norteamericanas que en la década del sesenta se dedicó a hacer un arte callejero de intervención con humor– Emin comenta que hoy en día este colectivo hace cosas “más grandes”, “temas políticos más importantes” y se identifica con esto afirmando que más que feminista se siente “artista neofeminista”. Esta cuestión del “neo” puede recuperarse para Laguna, cuyas brujas y hadas pop hacen del lenguaje coloquial y las situaciones corrientes el lugar de la poesía

2013

⁷ Siganevich, P. (2009). “Sophie Calle entre cuatro paredes” en Revista Salagrúmo. <www.salagrúmo.com>

⁸ Emin, Tracey. *How it feels*. Buenos Aires, Argentina, 2012. MALBA/ British Council.

II. Territorios de lo precario: de Marosa di Giorgio a las marosianas

Marosa di Giorgio y la nueva poesía argentina

Es posible pensar a Marosa di Giorgio en relación con la poesía argentina escrita por mujeres durante el primer decenio del siglo XXI. En este sentido, hay poetas como Gabriela Bejerman (Buenos Aires, 1973) y Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972), entre otras, cuyas obras han sido vinculadas a la de Marosa di Giorgio. Mientras que la uruguaya plasma el mundo de la infancia en el jardín de la casa materna, el paisaje campesino y el mundo rural, en las marosianas –las llamo así por la explícita relación estético-afectiva entre las poetas argentinas y di Giorgio– predomina el paisaje urbano cambiando la topología imaginaria del texto. Si bien hay muchas zonas donde podrían establecerse vínculos entre di Giorgio y estas poetas –el secreto, la transformación de la naturaleza, el goce erótico de la letra de estirpe neobarroca y una estética del cuerpo en movimiento– en las últimas hay un pasaje del mundo agrario al mundo urbano con diferencias estéticas considerables. Ya Marina Mariach en “El sexo de las flores” había señalado relaciones en las que, “restándole importancia a que las coincidencias sean muy precisas”, se marcaba un parentesco.

Así, al establecer conexiones, Mariasch dice: “Si echamos una mirada al panorama joven de la poesía argentina, si dejamos de pensar la orilla opuesta de la literatura como “otra”, veremos que la obra de di Giorgio ha dado y sigue dando, quizás, desiguales frutos argenti-

nos”. Cita como los más evidentes a Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna, las dos nacidas a comienzos de los setenta y que alguna vez publicaron con seudónimos de flores (Lirio, Dalia). En la primera señala, la exuberancia y la yuxtaposición, la sensualidad de un mundo donde todo seduce o da miedo, la cualidad barroca de algunas líneas. En Laguna, la percepción de “un budín recién horneado que se eleva sorprende como trucos de magia”.

Gabriela Bejerman, poeta, narradora y performer publicó su obra literaria en pequeñas editoriales por fuera del circuito comercial, y ganó notoriedad en el marco de las presentaciones de poesía y los festivales. Su universo poético, marcadamente erótico, ornamentado de términos barroquizantes, es en este aspecto el que más recuerda al de di Giorgio. Por su parte, Fernanda Laguna es quizás la artista más mítica de su generación: poeta y plástica, heredera del estilo “light crítico” de los noventa en la Argentina neoliberal, proyectó desde la galería y editorial Belleza y Felicidad a los referentes artísticos y literarios de la poscrisis de 2001. Sigue los pasos de Marosa di Giorgio en sus referencias al mundo infantil, pero produce una estética blanda que rebaja los temas de la uruguayo, no en un sentido negativo, sino estéticamente funcional a la visión del mundo precarizado que quiere construir.

Los temas de Marosa di Giorgio

¿Qué afecciones llevan a la letra, el secreto y el misterio? Marosa di Giorgio dice: “el misterio es motor de la escritura”⁹. En su poética una voz repite las referencias al jardín de la casa materna, enfoca un bosque lejano y observa desfilan una comunidad agraria mezclando el bucolismo del territorio campesino con las pasiones de los personajes. En ese incesante narrar de di Giorgio desfilan la familia, la sociedad de su pueblo natal y la naturaleza circundante que va transfigurándose en un “devenir” ambiguo. El acto de escribir se construye como un secreto que nunca revela completamente la biografía a pesar de que está todo el

⁹ Aguirre, Osvaldo, *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010. Edición y prólogo de Osvaldo Aguirre. Pág. 7.

tiempo refiriéndose a ella: habla de Salto, donde nació, de los oficios de los hombres, de las tareas de las mujeres, de los amores, de la naturaleza. Por eso, quizás, el modo en que relata su vida y los modos en los que entiende la literatura están en el mismo registro estilístico y recurren al mismo sistema de figuras e imágenes. En *No develarás el misterio*, un libro de entrevistas a di Giorgio, el prologuista, Osvaldo Aguirre, concluye que ella por más que le pregunten nunca termina de responder a las preguntas para preservar el misterio y que de esa ambigüedad resulta que su mundo es mucho más una elaboración estética que una recreación de la realidad circundante: “No elaboro nada; las cosas, o las rosas, me caen de las manos; ésa es mi realidad y es mi irrealidad, dos palabras que después de todo nombran lo mismo”¹⁰.

En las entrevistas ella relata que todo lo que está en sus libros lo vio durante su infancia en la naturaleza y aún los elementos de la cultura celta –hadas, diablitas y ángeles– especialmente a los druidas, lo que le dio la certeza de que sus ascendientes habían vivido en otras tierras lejanas. Así en el tema del devenir de la naturaleza donde la premisa es “una cosa es a la vez todas las cosas”¹¹ se impone una cualidad transformadora o camaleónica que hace que de la foresta salgan duendes que al llegar al mundo se transforman en hombres agazapados en búsqueda de doncellas célibes que transmutan: “Él tironeaba de la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo”¹².

Marosa di Giorgio crea permanentemente una tensión entre dos aspectos que se le señalan en las entrevistas: por un lado, puede parecer una escritora naif por el tipo de experiencia evocada y por las representaciones que remiten a un mundo de cuentos infantiles. Pero le señalan que el dominio lingüístico desmiente tal ingenuidad: “no hay candor en ese mundo infantil, no hay inmediatez”. A lo que agregan: “La perspectiva infantil de tu poesía ya estaba incluyendo esa cierta perversión, esa carga mítico-sexual de niña visionaria que es niña y es otra cosa; la que vive y la que ve, “la niña del recuerdo y el porvenir”¹³. El erotismo de di Giorgio extrema la exuberancia y la sensualidad, la cualidad barroca

¹⁰ Ibid. pág. 19.

¹¹ Ibid. pág. 19.

¹² Marosa di Giorgio, *Misales* pág. 24.

¹³ Entrevistas óp. cit., pág. 21.

que con desbordes y contrastes la emparenta con escritores de su tiempo como el uruguayo Roberto Echavarren o el mismo Néstor Perlongher, promotor del neobarroco rioplatense. El aspecto naif y al mismo tiempo provocativo –las pedrerías, el abuso de los sentidos, la presencia de los olores y sabores, los pequeños monstruos– genera extremos de aceptación y rechazo, los altos y bajos de la transgresión barroca.

En presentaciones memorables Marosa di Giorgio expone el cuerpo al recitar como parte de su juego estético. Explica su modo de presentarse ante el público de la siguiente manera: “Al principio lo hacía a solas, delante de los rosales; ahora en diversos sitios. Me acompaña esa seguridad de recrear la escritura, dar a cada sílaba el run run que yo quiero. Recito mis poesías descalza, con un ramo de claveles”¹⁴. La recitación es el suplemento de la escritura a partir de poner en escena la voz. La recitación se vincula con la niña eterna que está siempre contando su vida: “Papeles Salvajes soy yo”, dice, “si me miro veo una niña absorta en su trabajo como en un espejo; una niña solitaria, apasionada, inocente, visionaria... que irá en la sexta noche de luna llena, como lo hace desde siglos, a cortar muérdago, con la tijera de oro. Siento el hechizo de una estrella naif”¹⁵.

La niña bajo el influjo de la estrella naif tiene un lenguaje literario propio. El juego alrededor del misterio que se da tanto en las entrevistas como en la escritura se realiza con procedimientos sintácticos precisos, repetidos y ajustados al efecto que causan. Con la oración, Di Giorgio ejercita una prosa poética suspendida: la sintaxis toma un estado de hesitación con la que se vulnera y se precariza la frase. Así, lo afirmativo o lo asertivo se vuelve dubitativo entre el ser y el aparecer: “Así veía los rosetones de oro, pero todo parecía tan veloz, parecía”¹⁶. La prosa poética combina el relato con la descripción hasta suspender la acción, el verbo: “como estaban junto a la pared, la cola se desplegaba en la pared en forma de abanico y cada pluma, blanca, abierta y parada. Como flor, blanca, abierta y parada”¹⁷.

También, dentro de la lógica interna, surge la contradicción que lleva a la pérdida de la identidad: “¿Cómo es que te llaman? Casi dijo

¹⁴ Ibid. pág. 99.

¹⁵ Ibid. pág. 21.

¹⁶ Marosa di Giorgio, *Papeles salvajes*, pág. 44.

¹⁷ Ibid. pág. 87.

¿cómo te llamaban? Amelia... Alhelí... Creo que así”¹⁸. Lo contradictorio llega asimismo hasta la pérdida de la imagen: “Se iba despacio y ligero. Se borroneaba”¹⁹. ¿Cómo es posible que se fuera al mismo tiempo “despacio y ligero”, y por qué al final se borroneaba? Incluso es contradictorio lo que refiere a la espacialidad: “Seguíó a la iglesia y al seminario, que quedaban lejos y quedaban cerca”²⁰. Estas son las situaciones que constantemente navegan en ese sueño surrealista de di Giorgio. El espacio y el tiempo se desorganizan. No obstante, y más allá de que en la época de di Giorgio la poesía rioplatense tenía sus emblemas surrealistas encarnados en Felisberto Hernández y Oliverio Girondo, la particularidad de di Giorgio es posible pensarla o me gusta pensarla también vinculada a lo que Kafka llama una “literatura menor”. No son solo los atributos del surrealismo –la alteración cronológica y espacial o la lógica contradictoria– lo que puede señalarse en la escritura de la uruguaya, sino aquello que a pesar de su grandeza la hace sentir siempre carente y temerosa. Amelia, la muñeca, también Alhelí y por fin Marosa, tienen miedo. El miedo que las mujeres han sentido en una sociedad que históricamente les ha señalado su lugar menor, sigue para escribir “las tretas del débil”, y ese temor se manifiesta en la prosa poética que incurre en murmullos, contradicciones y suspensiones sintácticas como el extranjero que escribe en una lengua patriarcal a la que se acerca como un extraño que nunca puede apropiársela del todo. Di Giorgio dice en *Papeles salvajes*, “algunas mañanas siento tal temor que me acuesto tratando de ocupar el menor sitio, no como casi, o solo agua”²¹. Así, el miedo va creando una atmósfera de fragilidad donde “iba a explicar y no se atrevía. Se puso, temblando, de pie. Sentía miedo al estar sentada, y pavor al estar de pie”²². En esa atmósfera se dan los esfuerzos por superar la condición: “trató, temblando de liberarse”²³. O la aceptación de tal situación: “Él le puso en la boca una especie de beso. Ella tembló, pero no se asustó, como si estuviese, de mucho tiempo, acostumbrada a todo”. ¿Qué provoca

¹⁸. Marosa di Giorgio, *Camino de Pedrerías*, pág. 50.

¹⁹. *Ibid.* pág. 29.

²⁰. *Ibid.* pág. 22.

²¹. *Ibid.* *Papeles Salvajes*, pág. 27.

²². *Ibid.* *Camino de pedrerías*, pág. 8.

²³. *Ibid.* pág. 8.

ese acostumbramiento de muchos años a sentir miedo? Obviamente, una naturalización que quizás paralice, seguramente entrañe mucho sufrimiento y desestabilice el cuerpo: “A ratos, puso la mano delante de la cara como si temiese chocar. Porque –le parecía– hubo como un peligro de que le llevasen la cara”. Los miedos femeninos están sujetos a los mandatos, en su época el más fuerte, el de la virginidad: “¿Tú estás con virginidad? Sí, no sé. Pero ¿cómo no sabés? Ella murmuró precipitadamente. Mi madre me bañó hace mucho –equivocaba los tiempos– con mucho nardo, y muchísimo”²⁴.

En este fragmento, donde se dan juntos el murmullo y el mandato, la mujer pierde el cuerpo, desaparece y frente a ella surge el hombre, acechante: “Era una voz de hombre, hermosa, fuerte, con una vibración magnética, que le hizo abrir los pies, las piernas. Mas, enseguida, las replegó”²⁵. Y que siempre se va, se ausenta, crea el vacío a su alrededor: “Él le miró el rostro, que miraba pálido hacia adelante, y medio escondió la cara. Dijo: Ve, tendrás que bañarte –y descansar. Yo... me iré en la oscuridad”²⁶. Como en un canto coral allí afuera había un pueblo: “Había en todo el pueblo una estupidez sombría, que un poco daba miedo”²⁷. Y la niña de la estrella naif encuentra en la revelación estética un camino de pedrerías que le ayuda a concretar los papeles salvajes mediante los cuales podrá, acaso, salir huyendo de tal condición de precariedad.

Conexiones paragramáticas

Tal estado de precariedad –el misterio, la transformación, el erotismo, la sexualidad, la performance y la elaboración estética– presente en la poética de Marosa di Giorgio construye campos de sentido que ingresan paragramáticamente, siguiendo a Kristeva²⁸, en las escrituras de Bejer-

²⁴ Ibid. pág. 70.

²⁵ Ibid. pág. 51.

²⁶ Ibid. pág. 71.

²⁷ Ibid. pág. 79.

²⁸ Kristeva, Julia, *Semiótica 2*, Espiral, Madrid, 1978. Dice Kristeva: “Otro escenario se abre así para el texto cultural de nuestra civilización a partir del escenario vacío, distante de aquel en que hablamos como sujetos lógicos”, pág. 85.

man y Laguna. El lenguaje poético tiene la propiedad de establecer nuevas conexiones significantes y absorber una multiplicidad de textos anteriores que entran en nuevas cadenas de sentido, estableciendo parentescos entre sí. En la poesía, la palabra, el signo lingüístico, toma distancia de la lógica del lenguaje comunicativo. Una lectura en clave rioplatense propone leer a di Giorgio en las nuevas poetas, en la lógica poética que significa volver a los mismos temas en contextos históricos diferentes. Por eso, la nueva topografía imaginaria parte de los temas del universo de la poeta uruguaya, reconstruyéndolos desde su propio lugar.

Pongamos por caso la exuberancia y la yuxtaposición, el erotismo de un mundo donde todo seduce o da miedo, la cualidad barroca de algunas líneas ya señalada por Mariasch en Gabriela Bejerman. En el poema “Veraneo árboles”²⁹, Bejerman escribe:

Veraneamos juntos, montados en picos de estrellas / el beso era un fusil de chocolate / con que ahuyentábamos como lobos los malos sueños / fundidos en miel, aullidos y caballos / poblamos con flechas la constelación Centauro / hicimos flamear banderas de luz y leche / y cuando el oro oscuro de la noche quiso dormirnos / huimos a las piedras del bosque y comimos árbol / ahora somos corteza de pino agudo / extendiendo su capa de fillos verdes / en silencioso y lento devenir.

Las imágenes “beso como fusil de chocolate”, “banderas de luz y leche” entre otras, recuperan el erotismo de la poesía de di Giorgio y la idea de devenir aparece explicitada en el mundo de las mujeres.

En Laguna, siempre según Mariasch, aparece la percepción de lo cotidiano que sorprende con su magia y sencillez. En tres poemas breves leemos: “La dama antigua / era feliz / con su falda casi rozando el polvo / Y / sus zapatos blancos como dos linternas”. En el siguiente: “La reina acostada en el pozo / con un velo que la protegía casi de los mosquitos / tocó la rosa quebrada / y se durmió.” Y en el último: “El color blanco / de la casa apagada / había una rosa sobre el mantel / metida dentro del pico de una tetera / roja, derretida por el calor del aire y del agua / pero la casa era blanca / y se sentía una frescura especial”³⁰. Los personajes

²⁹. <http://gabrielabejerman.blogspot.com.ar/2009_12_05_archive.html>

³⁰. Fernanda Laguna, *Control o no control*, pág. 48.

“dama antigua”, “reina acostada” nos recuerdan a las reinas del mundo de di Giorgio, a la Reina Amelia. En Laguna, sin embargo, el registro de lo barroco va menguando, los objetos permanecen, la tetera, el mantel. La recreación del ambiente rural todavía está levemente insinuada y es más fuerte en “Plantas Salvajes”³¹ y en “Hadas”³², que es donde más presente está di Giorgio. De “Plantas Salvajes: “Drama del corazón / deseo salir a través del agujero / atravesarlo / y llegar al amor total / de las plantas salvajes // Deseo ser una planta / y vivir en una ciudad / rodeada de seres humanos / Ser la única planta / sin flores / y que no existan otras plantas / por lo menos entre los humanos.” *Los Papeles salvajes* de Marosa di Giorgio reúnen la primera parte de su poesía y son ya una obra completa y compleja que en la poesía de Laguna han pasado a ser “plantas salvajes” donde la sonoridad de “papel” ha pasado a “planta” pero la planta debe vivir en la ciudad y eso crea un “drama del corazón”, una tensión entre lo rural y lo urbano. De la misma manera, el lugar imaginario de las hadas se pierde en el reflejo de los vidrios del departamento: “¡Adiós hadas! / (Lo digo con pena) / el otro día vi / la magia de la realidad / reflejada en los vidrios del departamento”.

Entre luces y sombras, la poesía de Marosa va señalando el espacio paramatémico al que se refiere Kristeva cuando alude a la condición del lenguaje poético de absorber una multiplicidad de textos o de sentidos en el mensaje. Esta perspectiva teórica es pertinente para pensar la poesía ya que considera que el poema, escapando al lenguaje del habla, permite la unión no sintética de dos términos que se excluyen. Lo mismo sucede cuando pensamos la relación del significado poético con el referente (“fusil de chocolate” o “banderas de luz y leche”; “zapatos blancos como linternas”, “el amor total de las plantas salvajes”). El significado poético a la vez remite y no remite a un referente. En un primer momento, el lenguaje poético parece designar lo que es, es decir, aquello de lo que habla, pero todos esos significados que “pretenden” remitir a referentes precisos, de pronto integran términos que el habla (la lógica) designa como no existentes. Por eso la poesía afirma la existencia de una no existencia. Cuando Laguna titula su poesía reunida *Control o no control*, discute precisamente ese lugar del lenguaje poético en relación

³¹ Ibid. pág.75.

³² Ibid. pág. 76.

con la elaboración estética o percepción de la realidad que ya había provocado una tensión en la escritura de di Giorgio, entre la niña naif y la poeta en control del lenguaje.

A propósito del título *Control o no control*, Laguna afirma³³: “Para mí la imaginación modifica mucho lo que veo de lo que llaman “real” en la vida cotidiana, y en momentos me costaba integrar eso a la vida”. Control o no control era el título de un poema que hablaba de eso, de visiones en el colectivo. Ese título refiere a aprender a vivir con ese control / no control, poder no pelearse con eso y justamente integrar lo creativo a la vida, darle un lugar.

La sexualidad es recurrente en la obra de di Giorgio y está vinculada con la fuerza de la creación, manteniéndose en el plano de la ensoñación. Laguna, en cambio, sostiene que en Belleza y Felicidad tenían una noción superadora de la sexualidad por fuera de lo bueno o de lo malo y que no lo tomaban como un tema de reflexión, sino que el sexo estaba en todas las cosas. Apartando la conflictividad del tema sexual este se expandía con fuerza liberadora abarcando diferentes sexualidades entre ellas lo gay o lo queer de manera indistinta. Perdida la conflictividad y superando los prejuicios la sexualidad nivelaba a las personas e impedía emitir juicios de valor sobre las elecciones personales. La idea de que todas las instituciones funcionan como teatros le permite a Laguna proponer que con la imaginación se puede hacer funcionar el clima de libertad y eso es lo que Belleza promueve y por eso tantas personas se sienten albergadas en su pensamiento.

Así también, para Gabriela Bejerman la escritura está cercana a la vida³⁴. Hablamos entonces de “lo vivo” y “lo vital”, en eso se reconoce en otros escritores de su generación: la escritura cercana a la vida, a la experiencia:

Tal vez todo el arte sea así, un lugar desde donde entender la vida, de acercarse a la vida. Una forma de potenciar la vida. La poesía sería la vida a la enésima potencia. Por eso, a veces cuando lees un poema sobre algo triste de la vida, igual te revitaliza leerlo... creo que

³³. Revista *Otra parte*, Entrevista realizada por Inés Katensztein a Fernanda Laguna, Buenos Aires, julio de 2012.

³⁴. <<http://mundomerengue.com/2013/02/23/gabriela-bejerman-escritora/>> Entrevista a Gabriela Bejerman por Janice Winkler.

es porque la poesía convierte a la vida en poesía, entonces al convertirse en poesía se transmuta, se vuelve potencia. Me gusta que un libro tenga fuerza y que te dé fortaleza. A veces uno lee cosas muy dramáticas, pero que te encienden. No me gusta la poesía medio bebé, como que si la leí o no la leí es lo mismo.

Distanciadas un tanto de la agenda de estudios queer que pobló la bibliografía de estos últimos años, las marosianas se mueven con un concepto más ligado a la creatividad. Hacen su propio recorrido, son más autónomas. Mientras que Marosa di Giorgio siempre relata el mundo de la infancia, el jardín, el paisaje campesino y el mundo rural a través de imágenes traídas del pasado al espacio uruguayo, en las nuevas poetas argentinas predomina el paisaje urbano y cambia la geografía del texto: se genera una nueva serie. Sus imágenes conservan los objetos, pero están más desprovistas de artificio. Como tienen que reconstruir la ciudad después de la crisis de 2001, las imágenes fantasmas están presentes trayendo una simplificación en la retórica del poema, cuando se derrumba lo social, la letra también se derrumba. Hay una memoria de la poesía en la que se integran los tópicos de la tradición de género, los motivos femeninos, pero desde un punto de vista diferente, vaciados de tropos: las hadas, los papeles salvajes, los caballos. ¿Qué ocurría en esa época? ¿Dónde estaba la belleza y la felicidad? ¿Cómo armaban ellas ese mundo sin belleza ni felicidad? Por eso Laguna insiste en “Hadas”: “Adiós hadas! / (Lo digo con pena) / el otro día vi / la magia de la realidad / reflejada en los vidrios del departamento”. Evidentemente viven en épocas muy distintas a las de Marosa di Giorgio.

La fraternidad del pensamiento compartido provoca una tendencia hacia lo comunitario, algo así como “el secreto compartido” dirá Blanchot³⁵, que en el caso de las marosianas no tiene valor si no se comparte con los otros. Ese deslizamiento de lo íntimo privado a lo íntimo colectivo tiene también otras connotaciones en el presente de las marosianas: Marosa di Giorgio tiene por un lado un pie en lo clásico y otro en la monstruosidad del neobarroco. Las jóvenes poetas no se apropian de lo monstruoso en primera persona, pero sí se sienten parte de un común social que muchas veces es monstruoso en sus diferencias e injusticias. Lo que caracteriza a Fernanda Laguna es su capacidad de gestión y

³⁵ Blanchot, pág. 31.

construcción de espacios urbanos, la capacidad de establecer las comunidades imaginarias que empiezan con Belleza y Felicidad, siguen con La Cartonera se mudan, a la villa para organizar un taller de creatividad y una escuela secundaria de artes.

Las lecturas de las nuevas poetas

Las lecturas que realizan las marosianas son importantes para entender los cambios que experimentan sus pensamientos y que transforman sus escrituras. Pero para poder establecer comparaciones tenemos que detenernos antes en las lecturas de di Giorgio y en los comentarios que hace en las entrevistas. No se podría pensar el pasaje del mundo agrario y periférico de la infancia en Salto, Uruguay, donde nació la poeta, al paisaje urbano de las nuevas poetas argentinas y los cambios en los territorios imaginarios sin tener en cuenta estas lecturas. Si bien el mundo al que hacen referencia di Giorgio y las poetas es comparable y netamente femenino desde el punto de vista de la cultura –el imaginario del paisaje, las cuestiones domésticas, el tema del amor, las hadas– las series léxicas y retóricas cambiaron y llevan a una nueva experiencia: a la escritura se le impone una operación de vaciamiento, de minorización del léxico, de sintetización. Una parte de este efecto está originado en las diferencias de lecturas entre Marosa di Giorgio y las poetas actuales. Las referencias más citadas de di Giorgio remiten a los clásicos de la literatura universal: la *Biblia*, la *Iliada*, el *Quijote*³⁶ y reiteradamente a *Alicia en el País de las maravillas*. En sus comentarios incluye también elementos de la literatura infantil y las fábulas de Perrault o las historias de *Las mil y una noches*. Menciona “los objetos más prestigiados de la literatura tradicional: gacelas, hadas, licoreras, rosas, miel y pastores”³⁷. El vocabulario de la uruguaya frecuente palabras arcaicas (yantar, heldas) y exóticas (druidas, diablitas). Las poetas de Buenos Aires no recurren a esas series léxicas y las palabras que utilizan con más frecuencia pertenecen al lenguaje coloquial, en un procedimiento que consiste en vaciar el engala-

³⁶. *Ibíd. Entrevistas*, pág. 16.

³⁷. *Ibíd.* pág. 17.

namiento verbal de di Giorgio minorizando la escritura en el sentido de que cambia el registro del lenguaje poético. El procedimiento no resta potencia expresiva, sino que supone una transformación signada por nuevas lecturas que resaltan otras problemáticas referidas al territorio y a la afectividad que les toca vivir a las marosianas.

Estas problemáticas vienen de la mano de las lecturas que hacen y del arte que frecuentan y que terminan por redefinir las cuestiones de género, sexualidad y política. Ante todo, nuestras poetisas están atentas a la lectura de algunas artistas integrales pop o postpop (hacen foto, video, poesía) que dejan su marca en la cuestión de género, sobre todo en una sexualidad de época vinculada a la creatividad. Nombran especialmente a Sophie Calle³⁸ y a Tracey Emin, quienes cuestionan un concepto tradicional de “gusto” vinculado al arte. El método de Sophie Calle (“La Filature” de 1981 y “Double Game” de 2007, expuestas en la 28° Bienal de Arte de San Pablo)³⁹ plantea la sencillez retórica, el humor y la insistente autorreferencia. Las fotos que presenta son retratos intervenidos a los que se le agrega un disfraz, un maquillaje, un apéndice. La autorreflexividad del trabajo de Calle se da a favor de una afectividad de desengaños sentimentales y abandonos que busca compartir en complicidad con el público. Mientras que Marosa de Giorgio hacía del misterio y el secreto el núcleo central de su poética, la desinhibición de Sophie Calle les aporta a las marosianas la referencia explícita al mundo que las rodea.

Por su parte Tracey Emin en *How it feels*⁴⁰ dice que ella no hace un arte feminista, que no es una artista feminista, aunque en términos políticos sí puede considerarse que lo sea. Alude a que en los setenta muchas mujeres ya lo hicieron así que no vale la pena repetirlo, que el arte feminista es una categoría fechada, un período en la historia del arte tanto como lo fue el arte conceptual. Para Emin este es el momento del “neofeminismo”, categoría que se puede recuperar para las marosianas que con su lenguaje coloquial hacen de las situaciones corrientes el lugar de la poesía. Así lo feo, lo *trash*, lo amateur, lo desprolijo, lo informal, lo cotidiano, lo precario, lo

³⁸ Siganevich, P. (2009). “Sophie Calle entre cuatro paredes” en Revista Salagrúmo. <www.salagrúmo.com>

³⁹ Íbid, Siganevich (2009).

⁴⁰ Emin, Tracey, *How it feels*, British Council, Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), Buenos Aires, 2012.

irritativo, se justifican como vivencias del mundo que les toca.

Respecto de la llegada al territorio de lo público de las poetas recordemos que cuando la filósofa norteamericana Judith Butler⁴¹ deja de referirse a los cuerpos como subjetividades íntimas y pasa a hablar de la vulnerabilidad que sufren en el espacio público, de las minorías, los marginados, los indocumentados, la estética de la calle, está en sintonía con las mismas preocupaciones. Las nuevas poetas llegan a la cuestión del género por un camino totalmente diferente al de Di Giorgio. Y desde allí, lo replantean. Para pensar el género y la sexualidad, el territorio de Marosa di Giorgio es el espacio rural y el de las nuevas poetas el de la comunidad urbana de la poscrisis argentina. Cuando Marosa di Giorgio se refiere a la “guerra” que asoló a su país durante las dictaduras militares de los setenta, la registra en clave surrealista. Cuando le preguntan sobre la guerra⁴², dice: “Te referís a la guerra que vivimos estos años y que ahora ‘coloqué’ en otro tiempo. En realidad, el proceso o la vigilia que se produjo a raíz de esta guerra yo no lo registro. Esa guerra se me ocurrió así, entre esos naranjos, en esa casa. Y todo fue apareciendo, los cadáveres, el dolor. Vi una batalla como si apareciera en un retrato, dibujada en un álbum que también nombro allí. Puede ser, sí, una resonancia de esa otra guerra. Pero para mí es una batalla agraria”. ¿Qué significa una batalla agraria, qué pasó en el jardín de la poeta? Todos los seres de la naturaleza están en un mismo plano: animales, plantas, hombres y mujeres y hay conflictivas relaciones de producción entre todos ellos dentro de una economía pretecnológica y urbana. Ante una territorialidad diferente hay un tratamiento diferente del concepto de belleza y del ocultamiento o duplicidad del arte. Para considerar el género y la sexualidad de las nuevas poetas hay que pensar en la idea de la vulnerabilidad de los cuerpos tratada por Judith Butler en “A politics of the streets”, que ha llevado a pensar las corporalidades en el sentido de aquellos que están indefensos por alguna condición de su naturaleza y cómo se juega esa vulnerabilidad en la escena pública y en la poética. Y en la actualidad se juega apegándose a ella, tomando el lenguaje para producir una experiencia más

⁴¹. Butler, Judith. “A politics of the Street” <<https://www.google.com.ar/#q=judith+butler+a+politics+of+the+street>>

⁴². *Ibíd.* Aguirre, 2010.

que una ensoñación, más que el ocultamiento, la exposición.

Recapitulando podemos decir que lo que di Giorgio hace pasar por el plano del ensueño, su vida y la literatura, en las nuevas poetas pasa por la realidad presente y concreta de la ciudad en crisis neoliberal. Mientras que para di Giorgio el mundo es una revelación estética, para las poetas la poesía y el arte son una experiencia con la realidad. Así lo manifiesta Gabriela Bejerman cuando dice que el arte es un lugar para entender la realidad o que la escritura está cercana a la vida. Así lo expresa también Fernanda Laguna cuando tensiona la cuestión del control o no control de la imaginación en la creación literaria. Otro punto importante a señalar es que mientras que para di Giorgio la sexualidad es una ensoñación velada por la cultura y la educación de su época, para las marosianas es una forma de creatividad que practican lo más libremente que pueden. La perspectiva infantil de la niña asustada por el mundo, pero atrevida y dispuesta a involucrarse en el juego, es quizás el rasgo en común que se reconstruye por igual. Si la obra de Marosa di Giorgio significó una forma de resistencia, de poner el cuerpo y de concebir el mundo, esta nueva comunidad inconfesable también lo hace, pero mediante una lógica diferente que atraviesa cada una de las poéticas. El mundo agrario de di Giorgio contrasta con el mundo urbano aquejado por la crisis política, social y económica de 2001, y en ese universo se articulan nuevas formas de sensibilidad. Según Jacques Rancière, la estética es un régimen específico de identificación y articulación del pensamiento; en nuestro caso, se trata de un universo femenino donde los efectos de la cultura aparecen en la precarización del lenguaje poético.

2014

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Osvaldo: *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010. Edición y prólogo de Osvaldo Aguirre.
- Alemián, Ezequiel: *Revista Ñ*, Diario Clarín, martes 15 de octubre de 2013.
- Bataille, George: *El erotismo*, Tusquets editores, Madrid, 2007.
- Bejerman, Gabriela: <http://gabrielabejerman.blogspot.com.ar/2009_12_05_archive.html>
- Blanchot, Maurice: *La comunidad inconfesable*, Vuelta, México, 1992.
- Butler, Judith: “A Politics of the Street” - Wall Exchange spring 2012 <<https://www.google.com.ar/#q=judith+butler+a+politics+of+the+street>>
- “Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)”: Revista Año I, N°1 - 2002, Buenos Aires, Argentina.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Kafka por una literatura menor*, Claves, México, 1975.
- Di Giorgio, Marosa: *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
 - *Camino de Pedrerías*, Planeta – Biblioteca del Sur, Montevideo, 1997.
 - *Los papeles salvajes*, Arca, Montevideo, 1991.
 - *Misales*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2005.
- Emin, Tracey: *How it feels*, Malba, Buenos Aires, 2012.
 - *Proximidad del amor*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.
- Kristeva, Julia: *Semiótica 2*, Espiral, Madrid, 1978.
- Laguna, Fernanda: *Control o no control*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.
- Ranciere, Jacques: *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani

de Barcelona, Barcelona, 2005.

- *El reparto de lo sensible. Estética y política,*

Lom ediciones, Santiago, 2009.

- Gabriela Bejerman (obras)

En 1999 publicó su primer libro de poesía, *Alga* (Siesta). Le siguieron *Crin* (Belleza y Felicidad, 2001), *Pendejo* (Eloísa Cartonera, 2002) y *Sed* (Cencerro, 2004). En 2004 publicó *Presente perfecto*, un libro compuesto por dos novelas breves (Interzona). En 2009 publicó la novela *Linaje* (Mansalva) y *Astra y Oster* (La Propia Cartonera). Además, entre 1997 y 2001, coeditó junto a Gary Pimiento la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa*, que coincidió con un momento de auge de la joven poesía porteña y generó un cruce de públicos y artistas de distintas esferas. Durante esos años incursionó en la performance poética y de allí se extendió a la música. En 2007, bajo el seudónimo Gaby Bex, editó *Mandona*, disco que incluye canciones y combina la poesía con la música electrónica.

III. Sophie Calle entre cuatro paredes

Si bien Sophie Calle no es la única y última referencia cuando se piensa la precariedad, sus modos de experimentar la fragilidad en relación a la cultura de género hacen de ella una presencia importante. Por eso extranjera –de nacionalidad francesa– se incorpora a la serie de los territorios precarios al ser sostenidamente citada por varias referentes argentinas. Escuché por primera vez el nombre de Sophie Calle (1953) en el Taller de Proyecto Fotográfico de Julieta Escardó, en 2008. La Embajada de Francia y el Centro Cultural Ricardo Rojas anunciaban su presencia en Buenos Aires con motivo del estreno de *Dolor Exquisito*, obra teatral de su libro homónimo. La artista había representado a su país en la Bienal de Venecia de 2007. Las entradas se agotaron el primer día, en la primera hora, y no pude escuchar a Sophie Calle. De todos modos, me apuré a ir a ver la obra de teatro realizada sobre un proyecto de Emilio García Wehbi y Maricel Álvarez. La presentaban como artista conceptual que utiliza la fotografía y el lenguaje para proponer historias y situaciones que recrean la vida cotidiana en el mundo de hoy. En *Dolor Exquisito* contaba la experiencia que tuvo en 1984 cuando le otorgaron una beca de estudios de tres meses en Japón. Antes de partir sufrió una ruptura amorosa que le provocó uno de los hechos más dolorosos de su vida. Al regreso realizó la experiencia de pedirle a sus amigos que le relataran cuáles eran los recuerdos más dolorosos que tenían para poder comparar sufrimientos. La situación del intercambio finalmente relativizaba el dolor. El método de Calle se presenta como un exorcismo radical: hablar de eso hasta cansarse y cansar a los otros es el mejor remedio contra

los males del amor. Mientras tanto su obra, que es una combinación de fotografías y textos, reproduce formas y procedimientos expresivos de las crónicas de los medios de comunicación. Al igual que en ellos, no sabemos si lo contado ocurrió realmente o es una invención cuya credibilidad se funda en la fuerza persuasiva del mensaje.

Más tarde fui descubriendo que el método de Calle planteaba siempre otros ingredientes: sencillez retórica, una pizca de humor, la autorreferencia insistente. Los textos o relatos eran breves y terminaban con una reflexión final de la autora que descolocaba la escena y sorprendía al lector. En algunos casos, las fotos estaban intervenidas: al realismo de un rostro se le agregaba un disfraz, un maquillaje, un apéndice; en la toma de un edificio sorprendía el ángulo de la mirada. Quizás era eso lo atractivo, lo mediático, el efecto. Al pensar en qué consistía el conceptualismo que se le adjudicaba, recordé que Rosalind Krauss señala a propósito de Calle que trata de “hacer del medio que utiliza el tema de reflexión de su arte”⁴³. Cuando expone en la 28ª Bienal de Arte de San Pablo “La Filature”, de 1981, presenta al público una serie de informes escritos a partir de una investigación sobre la propia Calle hecha por un detective contratado por su madre a pedido de la artista. La otra obra de esa muestra “Double game”, de 2007, que resultó del encuentro con Paul Auster (de cuyo libro *Leviatán* Calle se volvió un personaje), invita al público a sentarse y leer el libro de Calle, un objeto entre diario, cuaderno de notas, cuaderno de artista, en el cual se encuentran también fragmentos del libro de Auster. Como advierte Krauss, la autorreflexividad del trabajo de Calle se da en favor de una afectividad que busca compartir con el público, pero que a su vez está amenazada por el medio que le permite ese movimiento de plegar la obra sobre sí misma.

Cuando en junio de 2009 decidí participar de la Fiesta Literaria que se realiza anualmente en Paraty, Brasil, mi primera elección fue Sophie Calle. Me enteré de que estaría en la FLIP en diálogo con su ex enamorado, Grégoire Bouiller (1960) y que esa sería la primera vez que se reunirían luego de que él le enviara un e-mail para terminar la relación que tenían. Ella, valiéndose de las últimas palabras del correo, “Prenez soin de vous”, “Cuidate”, y sin saber qué responder, transformó el mensaje en una instalación. Grabó un video con las respuestas de ciento siete mujeres, de

⁴³ Krauss, Rosalind. “Leviatán”, en *Otra parte*, número 14, otoño 2008, pág. 26.

diversas profesiones y condiciones, comentando el e-mail. Grégoire Bouillier, ofendido por el estado público que tomó su correspondencia, nunca había vuelto a encontrarse con ella. El convite era una reunión privada en una fiesta pública. La FLIP fue el escenario adecuado para que la ex pareja se reuniera después de diez años. “Entre cuatro paredes”, fue el título de la mesa. Lo que se debatía era si se debía o no incorporar en la obra de un artista o escritor los acontecimientos que sucedían en la vida real. Calle argumentaba que partir de una apropiación de experiencias reales lograba distanciarse de la emoción y transformarlas en una creación. Para Bouillier se trataba “no de fabricar realidades sino de buscar y encontrar la ficción en el corazón de la realidad”. Proponía hacer de la propia vida el material de la ficción. “Recibí un e-mail de ruptura”, explica Calle en su libro. “No supe qué responder. Fue como si no fuera conmigo aquello. Terminaba diciendo: “Cuidate”. Tomé la recomendación al pie de la letra. Pedí a muchas mujeres que me ayudaran a interpretar el e-mail. Que lo analizaran, lo comentaran, lo representaran, lo bailaran, lo cantaran, lo disecaran, lo agotaran. Que hicieran el trabajo de comprender por mí. Que hablaran en mi lugar. Una manera de tomarme mi tiempo para romper. A mi ritmo. En definitiva, cuidarme”. De todos modos, lo importante, como dice Enrique Vila Matas⁴⁴, aceptando el efecto de “espectacularización” de lo privado, en *Prenez soin de vous* se observa que aquello que nos toca en lo más íntimo –la ruptura de un amor, por ejemplo– no tiene por qué ser necesariamente un asunto personal. Al contrario, se inscribe en un campo común, universal. “¿Quién no ha cruzado, en algún momento de su vida, por una historia así?”, se pregunta el crítico. Hace poco me decían: lo personal no existe y sobre todo creo que la subjetividad para un artista es un tema de exploración y estudio. Calle dice en una entrevista: “No es una ficción, o sí lo es por el hecho de cortar y editar. Pero no es mi vida. Es lo que cuento de ella. No es falso, pasó, pero no es la vida, no es la realidad. La realidad es mucho más compleja. Un momento dado que controlo según lo cuento y con eso hago una obra. Hacer una obra no es contar la vida”.

En su narrativa, las mitologías individuales han constituido uno de los temas principales. Al comienzo de su trayectoria, con *Los durmientes*, introdujo en su propia cama personas desconocidas para fotogra-

⁴⁴ Enrique Vila Matas, *Jornal do Brasil*, domingo 5 de julho de 2009, Caderno B.

fiarlas y describir sus comportamientos. El tema volvió a aparecer en otras oportunidades, como en *Autobiografías*, *Las camas*, *Viaje a California* y la mencionada *Dolor Exquisito*. Según Christine Macel⁴⁵ la obra completa de Sophie Calle es una refutación a los dichos del estructuralismo que en los años 60 declaraban la muerte del autor: “Calle explora los límites de la noción de autor a través del palimpsesto, la usurpación, la extensión a lo anónimo y a lo colectivo que han aportado tanto al arte y a la literatura modernas”.

Hoy el arte y la literatura se centran en un sujeto que con sus emociones, pasiones y preocupaciones se tensiona entre lo privado y lo público y eso es lo que el arte de Calle quiere representar. La presión que la “espectacularización” impuso a estos tiempos lleva a un estado de cosas en donde el *reality* se transforma en algo familiar. Naturalmente, los ex amantes no estaban solos entre cuatro paredes recapitulando el pasado. Estaban frente a un montón de gente que quería ver qué pasaba. La gente, yo, creíamos que estábamos frente a lo real, pero sabíamos que era una representación. Me pregunto, entonces ¿por qué fui con tanta expectativa a esa mesa? ¿Esperaba encontrar alguna emoción? ¿Esperaba ver una performance creativa? ¿Algo nuevo en el arte? Asistí a un espectáculo donde todo era previsible y, sin embargo, allí estaba, expectante de más “realidad”. Si la creación es el lugar donde se recuperan los materiales imaginarios de una época, esta escena entre cuatro paredes frente a un público numeroso, fue un verosímil de lo real y nosotros, sus espectadores, fuimos los personajes, acompañando la escena. El proyecto de Calle es consecuente con el e-mail que recibió: “que te escriban, que te envíen un e-mail para decirte adiós, es sintomático de la época, ¿quién no recibió uno de esos?”, dice Vila Matas. La computadora es la máquina, el vehículo que trae la palabra sin darte la alternativa de expresarte con el cuerpo.

Vuelvo a preguntarme ¿cuál es el concepto detrás de la artista?: exponer situaciones que responden a la vida real, revisarlas con opiniones de otra gente. El solo hecho de hacernos participar a todos nosotros, su público en Paraty, del reencuentro con su ex, me hace pensar en el pacto, en ese pacto de verosimilitud que el artista realiza (desde el realismo hasta cuando Velázquez se incluye en “Las meninas”, tal como lo entendió Foucault). El

⁴⁵ Christine Macel, “La question de l’auteur dans l’œuvre de Sophie Calle. Unfinished” en Sophie Calle M’ AS-TU, Editions Xavier Barral, Centre Pompidou, París, 2004.

efecto de lo real, construcción imaginaria que la visión renacentista habilitó, llevó al hombre a ubicarse en un lugar en el mundo, encontró un centro, que reemplazó la idea de Dios. Como lo plantea Diana Klinger extensamente en su libro *Escritas de sí, escritas do outro*⁴⁶, al estudiar los pactos de lectura y los efectos de contratos, un aspecto importante de lo autobiográfico como género no es tanto la verificabilidad de lo narrado como la relación que instaura con su receptor. Mi expectativa estaba en relación con el diálogo que la artista ya venía estableciendo con su público y del cual esta escena entre cuatro paredes escribía un nuevo capítulo.

2009

Traducción de *Histórias reais*, de Sophie Calle. Agir Editora, Río de Janeiro, 2009.

Sueño de muchacha

A los quince años, yo tenía miedo de los hombres. Un día, en un restaurante, elegí un postre que se llamaba: “Sueño de muchacha”. Pregunté al mozo de qué se trataba. Él respondió que era sorpresa. Minutos más tarde, el hombre colocó delante mío un plato con una banana pelada y dos bolas de helado de vainilla. Después, en medio del silencio general, me deseó buen apetito, con una sonrisa en los labios. Contuve las lágrimas y cerré los ojos, así como hice, años después, la primera vez que un hombre se desnudó en frente de mí.

La nariz

Yo tenía catorce años y mis abuelos querían corregir algunas de mis imperfecciones. Irían a rehacer mi nariz, esconder la cicatriz de mi pierna izquierda con un pedazo de piel retirado de las nalgas y, también corregir mis orejas de asno. Yo no estaba convencida, pero me tranquilizaron: podría desistir hasta el último instante. Tomamos una consulta con el doctor F, famoso cirujano plástico. Fue él quien acabó con mis dudas. Dos días antes de la operación, él se suicidó.

⁴⁶ Diana Klinger, *Escritas de sí, escritas do outro*, 7 Letras, Río de Janeiro, 2007.

La carta de amor

Sobre la mesa, está reposando, displicentemente, hace años, una carta de amor. Nunca había recibido una carta de amor. Encargué una a un escritor de cartas. Ocho días después, recibí una linda carta de siete páginas, escrita a mano, en versos. Me había costado cien francos, y el hombre decía: "...sin hacer un solo gesto, te seguí por todas partes..."

La cama

Era mi cama. La cama donde dormí hasta los diez y siete años. Después, mi madre la colocó en un cuarto que fue alquilado. Un día 7 de octubre de 1979, el inquilino prendió fuego y sus ropas se encendieron. Murió. Los bomberos tiraron la cama por la ventana. Quedó abandonada por nueve días en el patio del edificio.

El examen médico

Hice un examen médico. Tuve que completar un formulario de seis páginas, cerca de trescientas preguntas. A todas, con excepción de una, respondí NO. ¿Ya había contraído rubéola, varicela, tos convulsa, cólera, tuberculosis, fiebre amarilla, escarlatina, tífus? ¿Tenía vértigo, colesterol, diabetes, presión alta, dolor de cabeza, dolor en el corazón, en la barriga, tenía hijos, alergia, cálculos, palpitaciones, ondas de calor, problemas cardíacos, dentarios, auditivos, espasmos musculares, crisis de epilepsia, dolores lumbares, desmayos, problemas gástricos, intestinales, problemas de visión? Y, de repente, como si fuese la cosa más natural del mundo, perdida en el medio de todo aquello, la pregunta: "¿Está triste?"

3

EXILIOS

I. La novela del muro: sobre *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara

Todo no es pez, pero hay peces por todas partes...El Pliegue, Leibniz y el Barroco.
Gilles Deleuze

Cuando leí *La virgen cabeza* no pude dejar de recordar a las travestis más célebres de la literatura neobarroca: la Evita de Perlongher y la Madona de Lemebel. Pero mientras la Evita de Perlongher es la transgresora dentro del Estado, y la Madona de Lemebel la marginada que habita los barrios periféricos de la ciudad latinoamericana y ambas son redentoras, la Cleopatra de esta novela es una traidora. Desde las épicas heroínas de los escritores del neobarroco hasta esta desalentadora degradación de la protagonista, pasaron la globalización y el consumo; pasamos de la utopía a la publicidad.

La novela de Gabriela Cabezón Cámara describe un territorio separado por un muro: de un lado el rico vecindario bonaerense de San Fernando, cercano a la zona de El Tigre, a setenta kilómetros de la ciudad de Buenos Aires; del otro, la villa El Poso. Está escrita en una lengua donde el muro se hace sentir. De un lado, el último reducto de los vecinos pudientes, del otro, la villa que “Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella suavemente menos el nivel de vida que nos declina, se despeña en los diez centímetros de la muralla, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó” (pág. 37).

Así como se despliegan dos espacios separados por un muro: el afue-

ra y el adentro de la villa, la novela está escrita en dos lenguas: la de la villa argentina y la del Siglo de Oro español. El barroco de la escritura va de lo más bajo a lo más alto. La novela es la barroquización del territorio expresada en el espacio de la escritura: “Era el último espejo de los vecinos pudientes, la última protección: en vez de ver la villa se reían de sí mismos estilizados y confirmados por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones” (pág. 37).

Algunas veces, pocas, alguien pasa de un lado al otro del muro y cuenta la historia. Esta es la situación en la novela de Gabriela Cabezón Cámara: Quity, una periodista llega a la villa El Poso buscando una nota para su revista, acompañada por un fotógrafo. Allí se encuentra con Cleopatra, una travesti, de la que se enamora, con quien forma pareja y tiene una hija. Al poco tiempo la villa es arrasada por el empuje inmobiliario y la familia se ve obligada a refugiarse en la costa bonaerense primero y a emigrar a Miami, después. En la villa, Cleo es el oficiante del culto a la estatua de la Virgen Cabeza, un presente que un carpintero creyente le hizo al barrio. Como continuadora de la saga literaria de la Evita de Perlongher y de la Madona de Lemebel, esta mujer se expone con su cuerpo monstruoso a las cámaras: “Con el pelo recogido como la abanderada de los humildes, caminando a los saltitos como la reina de la TV y rubia como las dos, la “travesti santa”, rodeada por una corte de chongos, putas, nenes, travestis, predicaba abrazada a la estatua de la Virgen” (pág. 39).

Hay una tragedia en el relato: hay varios crímenes como para no dejar dudas de que el crimen es un ingrediente clásico en la receta del relato. Pero aquí está pasteurizado, se usa para mejorar la calidad de la humanidad. El crimen es presentado como una salvación en la dirección de un imaginario pos concentracionario. Esas vidas que casi no merecen ser vividas, alguien, quizás la sociedad, determina eso, son eliminadas para redimir a otras: “...nunca pude volver al otro lado del mundo, al de los que viven fuera de los pequeños Auschwitz que tiene Buenos Aires cada dos cuadras. Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada en la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (pág. 49).

En la novela hay un estanque, un diseño en abismo, según Deleuze. Al explicar las propiedades de la materia y la de los cuerpos, señala que en la naturaleza hay fuerzas individuales irreductibles y familias orgánicas de una pluralidad también irreductible, es decir que no pueden

someterse a la generalización sino al pliego que las modifica cada vez. E invoca el estanque como lugar poblado de peces, medio ambiente por donde pueden pasar los pliegues. Así, en *La virgen Cabeza* el estanque sirve para que la virgen se refleje, y no solo La Virgen, sino toda la Villa: “El caos villero se ordenó como si los años de miseria y precariedad, los pasillitos llenos de mierda, los pedazos de chapa, los ladrillos de diferentes clases y tamaños, las paredes en falsa escuadra, los pibes desafortados, todo se hubiera originado en la falta del estanque” (pág. 86).

Hay una tensión en la narración: si bien es mayormente Quity la que “habla”, la que tiene el propósito de escribir una crónica de los acontecimientos, su voz es interferida por el relato de Cleopatra. La autora no puede decidir a quién darle la palabra porque el acontecimiento de las palabras radica justamente en no establecerse en un registro único.

Y qué raro es ese amor de dos seres tan diversos, una travesti y una lesbiana, pero eso no es lo que importa. Como dice la autora en una entrevista: no hay ningún mandato sobre cómo deben ser las sexualidades.

A ratos se puede escuchar una voz nueva, que es interesante de seguir y que quizás sea prometedora en la vida literaria de esta autora: “Y así estuve meses, durmiendo, mirando por la ventana o escuchando los ruidos del Delta. Escuché lo que nunca: el barro amontonándose entre los juncos, las semillas reventando en raíces, la tensión de los árboles conteniendo los bordes de la isla” (pág. 14). En una poeticidad que se encuentra con un citado Juan L. Ortiz, la naturaleza es vida y la vida humana busca explicarse el porqué del dolor, de la precariedad, de la existencia:

Me dolía la muerte, la de él y la mía y la de mi hija que todavía no estaba viva en sentido estricto, que no había nacido, quiero decir, me dolía todo: cuando se abre la conciencia a la muerte o la muerte a la conciencia algo se abisma en el centro del ser, se fisura de nada y la nada lacera más que la tortura, en el sentido de que angustia, asfixia, obsede y solo se puede desear que cese (pág.11).

La traición es una de las más bajas de las pasiones. Y Cleopatra finalmente es una traidora. Traiciona al amor, pero lo más importante, traiciona a los pobres, a los creyentes, a todo el mundo. Pero no traiciona al crítico que espera este desenlace: una travesti posmoderna, que

se instala en Miami, se desajusta del eje neobarroco y se perfila en otro lugar. Esta novela no puede seguir siendo la misma novela de siempre por eso se transforma, pliegue sobre pliegue.

En la nueva Armonía que invoca Deleuze la Virgen siempre se representa barroca. Su vestido es amplio, lleno de sinuosidades y curvas. El textil del pliegue va hacia el infinito, dice el filósofo. Si bien el barroco subraya la materia, invoca el alma y el arte deviene socius: el arte informal moderno se instala entre dos artes, la pintura y la escultura, la escultura y la arquitectura, para llegar a una unidad de las artes como performance y atrapar al espectador en esa misma performance. Cuando se trata de componer la nueva armonía, descubriremos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas. El alma barroca se ha vuelto pura precariedad en este momento literario. La arquitectura expone un espacio separado por un muro, carteles de publicidad funcionando como separadores y una virgen cabezona que emigra de la villa a Miami, y de allí a la unión absurda entre ópera y cumbia que marca el ritmo del libro.

Recordamos otra ópera cumbia estrenada en La Trastienda de Buenos Aires, en 2009, “Mueva la Patria”, dirigida por Valeria Ambrosio. En ella aparece también la unión imposible entre el Negro Cabeza y Romina de Caballito en el escenario de la historia nacional. La nueva armonía desentona un poco, suena como un ritmo estridente alejado de la plácida sonoridad del clasicismo. En Buenos Aires, entre el teatro y la novela, sentimos que el ritmo de las óperas cumbias se nos está metiendo en las cabezas.

2009

II. Espacios precarizados y nuevas subjetividades en las crónicas urbanas de Cristian Alarcón

Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo. De una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible.

Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*, 18

La ciudad de Buenos Aires, con un área metropolitana de doce millones de habitantes, está rodeada por un anillo de localidades que se extienden al norte, al sur y al oeste. Estas localizaciones reciben el nombre genérico de conurbano bonaerense, caracterizado el norte por el gran contraste social entre los barrios ricos y las zonas pobres. Como sucede en las ciudades contemporáneas latinoamericanas, Buenos Aires alberga a una gran cantidad de ciudadanos que, al no estar afianzados en el proceso productivo regular, generan espacios públicos de extrema precarización. Las “villas”, tal es la denominación que reciben estas áreas, se convirtieron en los últimos años en la referencia espacial del delito y la violencia. Sin embargo, es necesario comprender y poder traducir la lógica interna que rige a esos espacios para sacar conclusiones más cercanas a la realidad, que no vinculen de manera automática pobreza con delincuencia. El periodista Cristian Alarcón ha plasmado su experiencia investigativa en las villas en varios libros que sirven para pensar esos nuevos espacios de precariedad y abandono del otro⁴⁷. En estas crónicas

⁴⁷ Cristian Alarcón nació en La Unión, Chile, en 1970. Emigró en la infancia con su familia a Bahía Blanca, Argentina, se licenció en la facultad de Periodismo de la Universidad

alcanzamos a ver un nuevo recorte de lo sensible que deja escuchar “deja ver, diría Jacques Rancière en *Sobre políticas estéticas*” el grito de lo oculto que hace sonora su propia vulnerabilidad. Si aceptamos que la ciudad que se está pensando en el presente es otra y los sujetos que la habitan son nuevos, tanto en el centro como en los márgenes, lo sensible en las crónicas de Alarcón se encuentra en las voces de un colectivo de enunciación y en las formas particulares con que se manifiestan las figuras de los excluidos de la escritura. Esas voces y figuras incluyen en la comunidad a personas que necesitan ser visibilizadas para tomar existencia y para que sus necesidades sean tenidas en cuenta.

Siguiendo el modelo del Nuevo Periodismo norteamericano de los años sesenta y los clásicos del género “Capote y Hammet, en particular” Alarcón se acerca al lado oscuro de la vida urbana bonaerense al ficcionalizar la realidad del mundo villero internándose en ella sin que la crónica pierda su carácter documental. También se escuchan ecos de una tradición más local de la crónica, caracterizada por rescatar la voz de las minorías sociales, tal como lo hace Manuel Puig en *Crónicas de Nueva York*, Pedro Lemebel en *Loco afán* y María Moreno cuando escribe sobre Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini, especialmente en *Teoría de la noche*⁴⁸. Sin embargo, lo que distingue a Alarcón de sus predecesores es su interés por retratar zonas de precariedad. La preocupación del autor por diseñar un nuevo mapa de la pobreza lo lleva a explorar espacios precarizados en los que el anonimato posterga los nombres propios para dar espacio a los nuevos sujetos sociales que con esta transformación artística adquieren una dimensión estética.

En *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) y *Si me querés quereme transa* (2010), Alarcón propone una topografía de los asentamientos en los barrios precarios, así como de la migración latinoamericana, para luego señalar las conexiones que guardan con sus lugares de origen los argentinos de provincia y los migrantes peruanos, bolivianos y paraguayos. En su revisión crítica de los parámetros con los que se simbolizaba políticamente a los proletarios o a los obreros en el pasado, Jacques Rancière muestra que hoy, en lugar de una exclusión

Nacional de La Plata, donde actualmente es docente. Es fundador de Cosecha Roja, la red de periodistas judiciales de Latinoamérica y director de la interesante revista *Anfibia* (Universidad Nacional de San Martín).

⁴⁸ Hay ecos también de Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*.

simbólica, la exclusión de “frustración, de violencia y de puro rechazo del otro” hace aparecer “la figura del excluido” (59). Reparemos en lo que propone el filósofo francés sobre el modo en que el arte moviliza contrastes culturales y, al poner su atención en la figura del excluido, presenta un nuevo enfoque del tema:

Esta configuración consensual es la que solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte. El proletario, imagen de división excedentaria, deja su lugar al excluido. Este último es habitualmente descrito como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, de los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de estilos de vida y de los valores. Juega un doble papel, por un lado, es remanente del consenso, el testigo de ‘la ruptura social’ de la que son víctimas aquellos a los que la velocidad de la modernidad consensual deja al margen, y que se trata de reintegrar mediante un trabajo específico de intervención entre lo alto y lo bajo que moviliza contrastes culturales. Pero también es el testigo privilegiado que alerta a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de su éxito, el debilitamiento del vínculo social en general. (60)

La técnica de Alarcón se condice con el planteo de Rancière a propósito de la puesta en valor de la figura del excluido. Para ello se vale de una gran enunciación colectiva que, si bien en la primera obra designa con su nombre real al protagonista, El Frente Vidal, en el resto de los casos los sume en un anonimato protector. La condición de anonimato de los protagonistas de las crónicas de Alarcón puede pensarse bajo el *concepto – distancia* de Rancière, que propone que esos seres anónimos, al ser captados por la creación, tienen una segunda oportunidad de existir. El *concepto – distancia* implica volver a nombrar a personajes reales en una nueva creación que pone distancia con el original y otorga valor a ese colectivo. No se documenta, entonces, la vida de alguien en particular, con su nombre y apellido, sino una circunstancia histórica en la que, a través de la ficción, un personaje toma el papel de quienes están en el mundo con sus devenires⁴⁹. Para leer el proceso mediante el cual

⁴⁹. Rancière escoge como ejemplo una película estrenada hace algunos años en Francia: *Reprise*, de Xavier Le Roux, que define como una ficción documental. Su valor radica en que en un sentido no hay nada inventado, puesto que la película es un montaje de documentos existentes y de entrevistas relativas a esos documentos. Y evidentemente se trata de una

aquellos que no tienen nombre se dan a sí mismos un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada, o sea producir una subjetivación política, podemos pensar en un “colectivo de enunciación”. Fustigando políticamente la noción de “agente social”, la propuesta es restar valor al proletario para dárselo a la categoría del excluido, dando fuerza a la condición anónima de los mudos que hablan y las personas sin historia que se otorgan una historia por medio de un nuevo relato del arte: “un sujeto político no es un cuerpo colectivo, es un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera” (83).

La elección de la crónica como género para abordar esta realidad, y más precisamente la ficción documental, mezcla de géneros cuyo valor está puesto en el montaje de documentos existentes y de entrevistas relativas a esos documentos, parece el recurso adecuado para no encuadrarse en un lugar institucional tanto si pensamos en lo jurídico –la ley, el derecho– como en la literatura –apelando a los “grandes géneros”–. La ficción documental, con la distancia que le confiere el cambio de nombre de los entrevistados, le sirve a Alarcón para no aportar directamente pruebas a la justicia, algo que explícitamente declara no querer hacer –aunque lleve a cabo una tarea militante en INFOJUS⁵⁰– experimentando

ficción en el sentido que le da Rancière, de un desplazamiento de las relaciones entre las funciones significante, imaginativa y narrativa que conforman una “realidad”. Señala el punto de partida en un cortometraje militante, *La reprise du travail aux usines Wonder*, que relata el final de las huelgas de mayo y junio de 1968. Este corto está centrado en la intervención de una mujer joven que abuchea a los que vuelven al trabajo gritando las razones por las cuales ella no volverá jamás a aquella galera. Se trata de un rostro y una voz desconocidos, emblema en aquella época de la indestructible revolución obrera. El objetivo del nuevo film es ofrecer una “segunda toma” de aquella que solo tuvo una vez rostro y voz en una pantalla, encontrarla para dar a esta voz la profundidad de una historia, para hacer decir a la anónima quién es ella, por qué gritó de aquel modo aquel día y en lo que se ha convertido la revuelta resumida en aquel grito. A pesar de entrevistar a los testigos nadie puede poner nombre a esa mujer, pero ese fracaso se convierte en la posibilidad de un trabajo sobre las imágenes de lo anónimo. Por un lado, nos muestra el anonimato social del que procede esa voz, y la subjetivación política de la fuerza de los anónimos. Aquella que resumió aquel día esta fuerza política es alguien que estaba allí como podría haber estado en otra parte, que pertenecía a la masa indiscriminada de aquellos cuya vida no hace la historia. Pero, por otro lado, este anonimato, una vez transformado en subjetivación política, experimenta una segunda transformación. Cobra una dimensión propiamente estética. Para leer sobre la dimensión estética, ver *El reparto de lo sensible* y *El desacuerdo* de Rancière.

⁵⁰. INFOJUS, dentro del marco del Sistema Argentino de Información Jurídica (SAIJ), es un servicio de información jurídica administrado por la Dirección Nacional del Sistema Argentino de Información Jurídica, dependiente de la Secretaría de Justicia del Ministerio de

con un género “anfíbio”⁵¹, la crónica, siempre en discusión frente a los altos géneros literarios.

Quando me muera quiero que me toquen cumbia: hacia una enunciación colectiva

Un proceso de anonimato característico de la ficción documental, transforma un mutismo y una ausencia en otro mutismo y otra distinta.

Jacques Rancière. *Sobre políticas estéticas*, 83

El final de la década del noventa estuvo marcado en la Argentina por la privatización de las empresas públicas, el auge de las recetas neoliberales y la retracción paulatina de los discursos sobre las condiciones de ciudadanía característicos del gobierno menemista. Cristian Alarcón llegó a la villa de San Fernando en esa época y pudo presenciar los primeros años del nuevo siglo cuando la gran crisis económico-social ya estaba presente en la Argentina: “San Fernando es ese partido del conurbano bonaerense cuya estación del ferrocarril Mitre es casi la última antes de llegar a Tigre, a poco del Río de la Plata, entre Béccar y Carupá: es la zona del país donde la brecha entre pobres y ricos es abismal. La fortuna ajena parece al alcance de la mano: allí se da la maldita vecindad entre el hambre y la opulencia” (Alarcón, *Quando me muera*, pág. 15). Es en esta época que aparecen personajes como el joven “chorro” asesinado Víctor Manuel Vital, el personaje central de *Quando me muera quiero que me toquen cumbia*.

En 2002 Alarcón conoció el caso de Víctor Manuel Vital, “El Frente”, apodado así en referencia a su frente prominente, mientras investigaba los casos de gatillo fácil atribuidos al denominado “Escuadrón de la

Justicia y Derechos Humanos. Infojus brinda información a magistrados, abogados, docentes, estudiantes y al pueblo en general y contempla la diversidad de capacidades, intereses, disponibilidades de recursos informáticos y dispersión geográfica de sus destinatarios.

⁵¹. La *Revista Anfibia* <www.revistaanfibia.com> es una experiencia interesante de ejercicio de un modelo de escritura que está vinculado con una universidad estatal, la Universidad Nacional de General San Martín, justamente en una de esas barriadas fronterizas entre la Capital (como se llama al distrito federal) y el conurbano. Aplica a un tipo de narrativa que propone ubicarse entre la investigación académica y la creatividad literaria.

Muerte”, un cuerpo de policía que actuaba en la Zona Norte del conurbano bonaerense⁵². El muchacho, de diecisiete años, que se dedicaba con su banda a robar y luego a repartir el fruto de sus hurtos a los más necesitados fue fusilado a quemarropa mientras gritaba que se entregaba. La legendaria vida y violenta muerte del joven que fue venerado por los más pobres, le sirvió a Alarcón para recrear la figura del “pibe chorro” en su libro *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003). Más allá de este personaje real, con nombre y apellido, el resto de las voces del libro permanecen anónimas como una forma de proteger a los que dan testimonio. Y es esa condición de anonimato la que se plasma en la enunciación colectiva a través de la gente común que habla, creando un tono y un ritmo como en una composición musical. Estos anónimos son nombrados al comienzo como “la muchedumbre”, “el mosquerío de gente”, “la turba”, “la multitud” o “la romería” (22), hasta que el foco se va acercando y entonces aparecen personajes con nombre propio: Sabina Sotello, la madre del “Frente Vital”, y los amigos, Manuel, Simón y Chaías, que dan testimonio de las circunstancias de su muerte, pero también de lo que el “Frente” hizo en vida, de sus condiciones de líder, de su capacidad de dar y recibir afecto.

En su prólogo, el cronista explicita las estrategias de las que se valió para acercarse a las personas y a los grupos a quienes observó detenidamente durante más de dos años. Su táctica consistió en tener una presencia muy próxima y afectiva que los hiciera sentir cercanos frente a la exclusión que experimentaban. Como es de esperar, el periodista necesitaba de una persona de adentro que le sirviera de guía en ese submundo tan lejano al suyo propio. Esa persona fue Sabina Sotello, madre del joven muerto, con quien estableció una relación muy estrecha. Uno de los primeros personajes que aparece es Chaías, amigo de “El Frente”, que encarna un modo de hablar y comunicarse característico de ese mundo villero. Alarcón lo describe: “sentado, con las manos cruzadas, con la dicción levemente entorpecida pero frases claras y de fundamentos inteligentes” (47). El cronista hace hincapié en la necesidad de aprender

⁵² Escuadrón de la Muerte es el nombre que recibe una división especial de la Policía Bonaerense conocida por los excesos que comete en la represión de los delitos. Es semejante a la que operaba en las favelas brasileras durante esos años y en diversas zonas carenciadas de Latinoamérica. Esta denominación se asocia con “el gatillo fácil”, práctica que consiste en perseguir y matar a los presuntos delincuentes sin mediación judicial.

a escuchar de otro modo: “no a escuchar de cualquier manera sino “a prestar una especial atención a su fraseo tumbero de oraciones cortas, respiradas hacia adentro” (42), como si esa contención fuese aquello que Rancière mencionaba como “lo oculto que grita”.

Al narrar en detalle los crímenes del joven y a la vez sus actos de solidaridad –la criminalidad y la justicia villera encarnada en el mismo personaje–, la crónica plantea la contradicción de construir a este ladrón en clave de leyenda popular, idealizando de algún modo a los pibes chorros. Mientras mejor conoce al joven Vital, más aprecia los valores que este encarna como “pibe chorro”, preocupado por mantener a su alrededor un código de justicia estilo Robin Hood, ayudando a las madres necesitadas con alimentos o defendiendo físicamente a los más débiles en las peleas. Su muerte deja un vacío difícil de suplir no sólo para el propio barrio, sino para el cronista: “el mito del Frente Vital me abrió la puerta a la obscena comprobación de que su muerte incluye su santificación y al mismo tiempo el final de una época” (16). Más tarde “los chicos de la generación que creció sin ese particular y cuestionable orden que defendía El frente Vital, les robaban a las ancianas y a los niños del lugar” (15) porque habían perdido los valores que él imponía dentro de la criminalidad. Y en el presente la falta de códigos agudizó la violencia delincuencial. En una entrevista, Alarcón declara que la crónica, más allá de ser un relato sobre la marginalidad y la acción criminal del aparato policial “se inserta en una práctica política” (“Silban las balas”). Es política, explica el autor, “porque es política la relación con los familiares, con las mujeres del barrio, que me fueron llevando por los pasillos y me abrieron las puertas de sus ranchos” (“Silban las balas”). A pesar de la idealización, la lógica que subyace a la contradicción de santificar a un ladrón es la de marcar el enfrentamiento con “la máquina estatal de la minoridad”, adoptando la perspectiva de que los pibes chorros son una minoría en un contexto vulnerable, en condiciones materiales negadas por la sociedad. Como investigador y narrador, Alarcón decide hablar desde una primera persona plenamente comprometida con la realidad que observa y narra. Al hablar de las estrategias que adopta para ser aceptado en la comunidad que comienza a analizar, el autor menciona la necesidad de aprender a experimentar el tiempo y el habla del modo en que lo vivían los jóvenes a quienes observaba: “intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones

de San Fernando, sentado durante horas, (...) sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo” (14). Alarcón no pretende mantener una objetividad fría, ni tampoco espera que sus lectores lo hagan. De su crónica dice, “pretendo que sea una interpelación y no un relato tranquilizador” (Alarcón, “Silban las balas”).

Otro aspecto importante de la estética de la crónica está en la alusión a la música, ya presente en el título *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, y que se constituye en una referencia no del todo explícita pero presente en la reivindicación del melodrama. Si bien la crónica refleja la influencia del documental “duro”, como señalé antes, el mismo autor hace hincapié en el elemento del melodrama que informa el relato. En la tradición de Manuel Puig, Alarcón se refiere a su libro como “una especie de ensamble entre el vértigo del policial negro y el melodrama”. En el proceso constructivo del libro, el melodrama quedó como un subtexto donde el autor revela su emocionalidad: así relata que asistió a los bautismos, a los cumpleaños y a los funerales de los protagonistas del libro. El título del libro, tomado de una cumbia colombiana, que era la canción favorita de El Frente está en sintonía con el Pedro Lemebel de *Tengo miedo, Torero*. Afirma Alarcón: “También es una reivindicación del melodrama: la cumbia es un ritmo de alegría explícita que encierra una tristeza tremenda, un bolero disfrazado” (“Silban las balas”). Las letras de cumbia no están presentes en el texto, pero todo el libro se abre bajo la advocación de esta melodía abrazadora que encarna las raíces populares.

La fotografía es también un modo de la crónica. El fotógrafo Alfredo Srur acompañó a Alarcón a la villa y realizó el ensayo fotográfico *Heridas*, expuesto en la Fotogalería del Teatro San Martín en 2008 como contrapartida visual. Tras la crisis de 2001, el ensayo fotográfico se había revelado como una manera eficaz de mostrar la violencia de la represión estatal. Los fotoperiodistas y reporteros gráficos que trabajaban para los medios hegemónicos tenían así la oportunidad de exhibir sus fotografías en una nueva perspectiva para su asociación⁵³. De este modo, la fotografía dejaba de ser un medio para ilustrar la noticia del diario y se transformaba en instrumento de argumentación, una forma de “exponer a los sin nombre”, para usar la expresión de Didi-Huberman en *Pueblos expuestos*,

⁵³ Para un análisis más detallado de las muestras fotográficas de la ARGRA, ver mi artículo: “La muestra ‘Días de Furia’, entre la comunicación y la estética un nuevo rol político para el foto reportero en la Argentina del 2002”.

pueblos figurantes. Asimismo, *Heridas* argumenta desde la imagen acerca de la enunciación colectiva, mostrando personas o grupos en situaciones cotidianas. Como bien lo señala Claudio Zeiger, Srur fue tramando esas historias en las fotos sin glamorizar ni idealizar la marginalidad. Al igual que en las crónicas de Alarcón, la pobreza no es una coartada ni se hace con ella una apología romántica del bandolerismo. Zeiger también señala que se revela algo de la relación del fotógrafo con los habitantes del lugar: posan para él y en cierto punto incluso muestran sus armas, los fierros, en un gesto que oscila entre la exhibición y la ofrenda. Las fotos son un complemento del libro, ya que las poses del cuerpo fotografiado visibilizan los gestos, en algunos casos desafiantes, en otros solidarios, siempre cotidianos, de los habitantes de la villa.

Si bien el abandono estatal y la presión económica del neoliberalismo tuvieron lugar en varios países de Latinoamérica hacia fines de los noventa, sus efectos en la Argentina fueron muy graves y derivaron en la crisis de 2001 cuando el país llegó al punto más alto de la desocupación. Al referir al caso de un emergente muy vulnerable de ese momento, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* pone palabras a toda una situación política, social y económica. Por una parte, construye el colectivo de enunciación que amalgama la voz del cronista y de aquellos entrevistados que dan testimonio sacándolos del mutismo; por otra, describe el espacio de las villas desde la perspectiva de una modernidad que revela sus contrastes, subrayando un cambio de época en el que “las calles del barrio, lo profundo de los pasillos, parecían apenas una escenografía de la pobreza deshabitada” (*Cuando me muera* 98).

Si me querés quereme transa: los múltiples tonos de la crónica

Pocos años después de publicar *Cuando me muera* (...) Alarcón inicia otra investigación en las villas del conurbano bonaerense. Se interesa por algunos clanes familiares que migran de los países limítrofes para radicarse y adoptan el comercio ilegal de drogas como forma de subsistencia, dando así entidad al llamado “transa”. El resultado es su libro *Si me querés quereme transa*, una genealogía de las entrevistas que Alarcón realiza a los miembros de estas familias y que van construyendo el espacio textual de los relatos de enunciación colectiva que plasman las figuras de los transas y sus contradicciones sociales. *Si me querés* (...) muestra específicamente varias lógicas que no están presentes en su libro anterior, y que responden a la condición de extranjeros de los entrevistados, haciendo visibles nuevas tensiones. Una de estas lógicas se desenvuelve en la contraposición campo-ciudad; en el campo hay condiciones de producción específicas que cambian en la ciudad cuando los campesinos pasan a tener empleos de otra índole, como guardias o guardaespaldas de los patrones. La industria de la construcción y el servicio doméstico, a los que también se incorporan, forman un extraño ejército que por una parte llega al centro de la ciudad y por otra construye un mundo cultural paralelo en sus espacios marginados. Si bien las mujeres sostienen el núcleo familiar, presentan fuertes disfuncionalidades: acumulan hijos de diferentes padres y generan nuevos vínculos afectivos que llevan a diferentes pasiones, lealtades y traiciones. Por otra parte, la incorporación de las culturas originarias de América está muy presente en las voces que entran en la crónica, añadiendo nuevas tonalidades a la enunciación colectiva. Cuando Fernando Heriberto, alias Humbala, el proveedor de droga, explica su participación en las transacciones de cocaína, dice: “vengo del campo, gracias a lo que aprendí en el campo, soy lo que soy, la coca era una planta nuestra, querida, éramos bien organizados en lo nuestro” (238). Los campesinos migran a la ciudad y se instalan en la villa, dejando así de pertenecer al orden de los migrantes para pasar al de los narcotraficantes, por eso para ellos “lo primero es construir, lo segundo dejar de ser errantes” (223).

La Canchita de los Paraguayos en Villa del Señor es el escenario principal donde transcurre la acción de *Si me querés quereme transa*. Como en el ágora de la antigua Grecia, en la canchita se debaten los asuntos de la

comunidad y es también un lugar donde se traiciona y se mata. De la misma manera que en el libro anterior, con el propósito de proteger el anonimato de sus personajes, el autor aclara al comienzo que los nombres de los protagonistas han sido cambiados y las coordenadas de tiempo y espacio, modificadas u omitidas para seguridad de los entrevistados, de donde resulta que también aquí, al igual que en *Cuando me muera* (...), vamos al encuentro de una nueva enunciación colectiva. Este libro también avanza en la construcción de la figura de una madre. Como Sabina Sotello en el libro anterior, Alcira, boliviana nacida en Potosí, es la protagonista recurrente, el centro de la acción y el núcleo alrededor del cual se desenvuelven los testimonios de los entrevistados; los habitantes de la villa, los que de un modo u otro tienen que ver con ella. Frente a todas las lógicas del barrio, persiste siempre la de las madres: “Entre la venta de droga, las venganzas y esa madre andina, prevalecía su lógica ancestral de pacha mama sagrada” (Alarcón, *Si me querés* 27). El cronista establece con ella un vínculo próximo que es la base afectiva del relato: “Alcira no me diría nunca toda la verdad de su vida, pero su esfuerzo por mantener su recato, la imagen de mujer conservadora a la que la vida le jugó una mala pasada, terminaría por convencerme” (238). De la misma manera que en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, la presencia de la madre es muy importante para el relato.

Al comienzo del libro un esquema presenta los diferentes clanes que le pondrán voz al relato de la llegada de los protagonistas a la villa. Entre ellos, es significativo el que hace el líder del clan de los Reyes: Teodoro tiene alrededor de cuatro años cuando su familia entera “enrolló los colchones y se montó en un bus repleto de serranos escapando a la pobreza, los había empujado el hambre” (38). Ya en Lima, es la misma pobreza la que empuja a esta familia peruana a ingresar en las filas de Sendero Luminoso, donde, según el cronista, “necesitaban jóvenes, hijos de trabajadores que vivieran su condición de pobres y migrantes con una mirada despiadada, porque en esa condición estaba también el deber de la lucha política, y de la lucha de clases” (44). La enunciación colectiva de *Si me querés, quereme transa* profundiza con nuevas calidades de tonos la amalgama que se va dando en el relato allí donde las voces se superponen: habla el cronista, cede la palabra alternativamente en estilo directo e indirecto, recogiendo así todas esas voces anónimas que tienen nombres figurados. En conclusión, el relato no tiene una autoridad unívoca, sino que expresa el consenso de lo que todos piensan y dicen sumado a la perspectiva del narrador.

La cuestión del anonimato y la red de enunciados de diferentes autorías es un asunto de estética política; el modo de trabajar el relato a través de la superposición de voces elimina la autoridad jerárquica proponiendo un “nuevo reparto de lo sensible”. El proceso de hacerse anónimo no es sólo una cuestión de modos de exposición, sino que concierne a su misma producción, tal como argumentaba Rancière. Por anónimo debemos entender “no una sustancia sino un proceso de distanciamiento puesto en cuestión permanentemente” (*Sobre políticas estéticas* 87), frente a los lectores que constituirán su audiencia en un momento determinado de la democracia estética. Esta perspectiva corre peligro cuando se intenta sustancializarla, es decir, entenderla a través de una explicación directa y fenomenológica, como si tuviera en cuenta sólo el contenido. El hilo de escrituras que llevan a las crónicas de Alarcón no puede ser explicado sólo por el mensaje que transmiten. Lo que en la crónica anterior era construcción de cuerpos en un estado especial de indefensión que se traducía en la adustez de la palabra, en lentitud de expresión, ahora es cruce de sonoridades lingüísticas que también crean exclusión en las subjetividades políticas.

Antecedentes, referentes y consecuencias

*La precariedad es una designación de la relación con el mundo.
Es una función de nuestra vulnerabilidad social resultado de la desigual
condición de las exposiciones de los cuerpos en la calle.*

Judith Butler. *Politics of the Street*

En las páginas finales de *Si me querés quereme transa* (297) hay un reconocimiento de Alarcón a la periodista Alma Guillermoprieto, autora de *Al pie de un volcán te escribo*, libro de crónicas sobre las principales ciudades latinoamericanas cuyo planteo sobre este tipo de escritura es interesante revisar⁵⁴. Según Guillermoprieto, frente a la disyuntiva progreso-modernidad,

⁵⁴ Alma Guillermoprieto, *Al pie de un volcán te escribo*. Esta periodista, nacida en 1947 en Ciudad de México, inició su carrera en 1978 como reportera en América Central para el diario inglés *The Guardian* y posteriormente para el *Washington Post*. Su pasaje y residencia en varios países de América ¼Colombia, Brasil, México y Nicaragua¼ en la época que “deja atrás los sueños de la revolución mundial y el socialismo” la enfrentan con el flujo y reflujo entre el sueño y la violencia, centrando sus preocupaciones en la cuestión

mientras las clases gobernantes explican el progreso por la modernidad, para los pobres esta tiene que ver con la abolición de los viejos esquemas de distribución de la riqueza, distribución desigual y búsqueda de significación e identidad. De acuerdo con la autora, la mayoría de los países latinoamericanos se han urbanizado en los últimos cuarenta años y la modernidad “ha llegado con el impacto de un huracán a las áridas callampas que rodean los cascos urbanos” (15). Así, la periodista describe el desconcierto que supone abandonar de un día para el otro el tradicional traje indígena para vestirse “*made in China*”. La desigualdad con la que se topan los nuevos ciudadanos, su orfandad frente al estado, y la convicción de que todas las técnicas del pasado carecen de valor, hacen que los recién llegados se encuentren peligrosamente a la deriva. Para mostrar su hipótesis, Guillermprieto hace un recorrido por las ciudades de América Latina señalando algunas condiciones generales que atañen al progreso y la pujanza, pero que se ven fuertemente desvirtuadas en los polos de la pobreza. Si tenemos en cuenta que su libro es de 1995, advertimos con preocupación cómo se han acelerado los tiempos de la vulnerabilidad, y han crecido en el presente los contrastes.

Judith Butler afirma que la vulnerabilidad social es el resultado de la desigual condición de las exposiciones y que la precariedad es una condición de la vulnerabilidad. Las luchas contra la precariedad, sostiene Butler, se dan en las poéticas y definen nuestra existencia como seres políticos. Conviene entonces revisar las poéticas presentes en la tradición de Alarcón y pensar qué ajustes se hacen sobre el eje polémico de la modernidad y la ciudad en Latinoamérica. Ya habíamos dicho que para Pedro Lemebel hacer centrales las marginalidades por medio de las crónicas era hacerlas políticamente visibles. A partir de la descripción de las lógicas de ocupación del territorio y de los procedimientos de escritura que construyen la enunciación colectiva con las voces anónimas, hay que llamar la atención sobre la gestión social y el activismo político, tareas coincidentes con la escritura que lleva a cabo Alarcón, porque de ese modo podremos pensar la lógica de estas crónicas en relación con una nueva visualización y concepción de la estética. La categoría del excluido con la que Rancière propone susti-

de la modernidad. Para la cronista, en su época se escuchan las estrofas de la gran épica, de la revolución cubana, mientras ese prolongado desencuentro entre pueblo y vanguardia se llevó la mejor parte del siglo XX como una parte de la discusión que el continente ha tenido consigo mismo respecto de la modernidad.

tuir la del proletario no es una simple figura de creación, sino un concepto desde donde pensar y valorizar el régimen estético de la crónica.

En *O cosmopolitismo do pobre*, el reconocido ensayista brasileiro Silvano Santiago tiene un capítulo llamado precisamente “Uma literatura anfíbia” donde argumenta que en su país un segmento considerable de la población es analfabeta y que esta condición genera consecuencias para la literatura y el arte que se producen allí. Critica que los escritores consideren importante su tarea cuando es conocida por un círculo restringido que lo rodea o por algunos medios. Compara al sistema literario con un río subterráneo que corre desde su nacimiento hasta su desembocadura sin tocar los márgenes, representando con esta metáfora la situación de una literatura que fluye en la tradición occidental sin atender a las poéticas locales. Santiago propone entonces revisar los vínculos de la producción literaria con la cultura nacional para luchar contra la tendencia a un universalismo que se registra, en general, en las producciones literarias de su país. Allí, acusa, se sostienen “valores fuertes y tradiciones literarias de la literatura occidental” (65). Mientras coinciden en la atención a las poéticas locales, también lo hacen en lo que respecta a la recepción del lector y a la incitación a la acción. La política de Alarcón concuerda con la propuesta de Santiago: “a forma literária anfíbia requer a lucidez do criador e também a do leitor, ambos impregnados pela condição precária de cidadãos numa nação dominada pela injustiça” (69).

Cuando el escritor y periodista chileno cruzó el muro imaginario que divide San Fernando, en la zona norte del Gran Buenos Aires, en un norte rico y próspero, y otro pobre y deprimido para encontrarse con las figuras del pibe chorro y el transa, mostró que hay dos nortes en uno. Y cuando dibujó un verdadero diagrama de la migración latinoamericana subiendo y bajando por América del Sur, relatando las conexiones que guardan los peruanos, bolivianos y paraguayos con sus lugares de origen, discutió la modernidad con sus contradicciones en su espacio y tiempo. El cronista participa de las fiestas, se convierte en un compadre más de esas comunidades, es nombrado padrino, establece importantes lazos afectivos. Llega de afuera y en el proceso de su investigación se va involucrando con la gente con la que trabaja. Su ingreso a la villa marca en él, según dice, una condición sin retorno. Es interesante pensar que él mismo deviene transa, en el sentido de transitar el espacio, deviene un lugar de pasaje, ocupa como escritor el lugar de la transición entre el

adentro y el afuera. El excluido, ahora dibujado en un nuevo mapa urbano, dentro de la sociedad civil, en crónicas o novelas que definen nuevos sujetos con nuevos territorios, acerca lo que el muro separa.

2013

Referencias bibliográficas

- Alarcón, Cristian: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. La vida de pibes chorros*, Verticales de bolsillo, Buenos Aires, 2003.
 - *Si me querés quereme transa*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires 2010.
 - “Silban las balas”. Entrevista de Mariana Enríquez, *Página/12. Radar Libros*. 28 de septiembre, 2003. 10 de febrero, 2015. Web.
- Butler, Judith: “A Politics of the Street”, Peter Wall Exchange, Peter Wall Institute for Advanced Studies. 24 de mayo de 2012. Vogue Theater, Vancouver. Youtube. 22 de julio, 2014.
- Didi Huberman, Georges: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014.
- Foucault, Michel: *Seguridad, territorio y población*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.
 - *Nacimiento de la biopolítica*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012.
- Guillermprieto, Alma: *Al pie de un volcán te escribo. Crónicas latinoamericanas*, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1995.
- Nancy, Jean Luc: *Corpus*, Arena libros, Madrid, 2003.
- Rancière, Jacques: *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2005.
 - *El desacuerdo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.
 - *El reparto de lo sensible*, LOM, Santiago de Chile, 2000.
- Santiago, Silviano: *O cosmopolitismo do pobre*, Humanitas, Belo Horizonte, 2004.
- Srur, Alfredo: *Heridas (2002-2008)* <boladenieve.org.ar/artista/9513/srur-alfredo.> Web. 10 de febrero, 2015.
- Siganevich, Paula: “La muestra ‘Días de Furia’, entre la comunicación y la estética un nuevo rol político para el foto reportero en la Argentina del 2002”, en *Contratiempos*, Elizabeth Martínez de Aguirre, compiladora. UNR editora, Rosario, 2011.

- Zeiger, Claudio: “Srur, paredón y después”. *Página/12, Revista Radar*, 18 de junio, 2006. Web. 10 de febrero, 2010.

III. La lengua, lazo poético afectivo con el territorio de origen: las viajeras Lina Meruane, Cynthia Rimsky y Paloma Vidal

Un afecto está tanto más bajo nuestra potestad, y el alma padece tanto menos por su causa, cuanto más conocido es.

Spinoza. *Ética*

Et de reconnaître dans les tenebres du present la lumiere qui, sans jamais pouvoir nos rejoindre, est perpetuellement en voyage vers nous.

Giorgio Agamben. *¿Qué es lo contemporáneo?*

Hay muchos libros en los que se cuenta el viaje de regreso al territorio de origen familiar; son interesantes las crónicas que sin abandonar las marcas más generales del género van por sus restos; se mueven de la cronología y temporalidad lineal, cercana al verosímil realista, con lo cual entran en un proceso de disolución y se van volviendo fantasmas de la memoria de los cronistas. En general las preguntas sobre el pasado siempre se refieren a dos cuestiones: la fantasía por el viaje de regreso y las lenguas extranjeras desconocidas y excluyentes que habitan nuestra infancia. Los libros a los que me voy a referir revelan una misma preocupación: hacen del tema del viaje de regreso al lugar de origen, motivo y potencia del relato, enlazan las historias personales a la violencia con la que los ancestros fueron desplazados de sus territorios tomando la cuestión de la ausencia y evocación de la lengua como velo de la escritura. *Poste restante* y *Volverse Palestina* de las chilenas Cynthia Rimsky y Lina Meruane, y *Mar Azul* de la

argentino-brasilera Paloma Vidal, pueden incluirse en una saga de escritoras de la misma generación que, viajeras posmodernas, recorren un territorio imaginario a partir de recuperar retazos de lenguas familiares. Agamben sostiene que lo que se reconoce entre las tinieblas del presente es una luz que, sin jamás poder encontrarnos, está perpetuamente en viaje hacia nosotros, y sintetiza así la iluminación que sienten estas mujeres.

Para Paloma Vidal los datos de su biografía son el centro inacabable de reflexión sobre el viaje, el origen, la lengua y la traducción. Portadora de dos lenguas y dos culturas, nació en Buenos Aires, pero sus padres se exiliaron en Río de Janeiro cuando ella tenía apenas dos años. Creció en el bilingüismo que se tematiza en el libro de cuentos *A dos manos* y en las novelas *Más al sur* y *Mar Azul*. En esta última recuerda un viaje que hizo con su padre por las playas del sur argentino; también reproduce un diálogo imaginario con una amiga de la infancia luego desaparecida. Sobre las dos historias, la del padre y la de la amiga, Paloma Vidal hace un trabajo minucioso con la memoria vinculada a la percepción: acerca el recuerdo a la sensación llevando la escritura muy próxima a la imagen visual, especialmente a la del cine: el epígrafe del libro es una frase de la directora Agnes Varda: “Recuerdo cuando vi”. De este modo la autora se apropia desde el principio de los artificios de la escritura mientras que paradójicamente está contando su propia vida. Elije ficcionalizar el pasado como esa luz que viaja perpetuamente hacia nosotros. Por una parte, la mujer anciana que recuerda el viaje siente – entre muchos padecimientos del cuerpo– que su memoria la abandona; tiene entonces la idea de que “la memoria necesita volverse un archivo visible” (44). Dice que hace listas y listas como un modo de sobreponerse a la angustia del olvido, listas de palabras, de libros, de nombres de plantas, animales, objetos, fechas, por lo que la escritura se desarrolla en el campo de la imagen con procedimientos como montajes y collages propios del lenguaje cinematográfico. Archivo, depósito, suma por acumulación: el recuerdo del viaje deja ver el paisaje de las amplias playas del sur que son un referente y punto de comparación con las que la mujer anciana ve desde su casa de Río de Janeiro.

En 1998 Cynthia Rimsky encuentra en un mercado de pulgas de Santiago de Chile un viejo álbum de fotos. En él se menciona su apellido. Ese álbum es el estímulo para iniciar un viaje que la lleva a través de

Europa y Medio Oriente en una búsqueda de origen. Un montaje complejo donde lo que podía ser crónica no lo es, lo que podría ser autobiografía, no lo es y lo que podría ser verdad se pone en duda como en el libro de Vidal. El libro propone un diseño que sigue una particular idea de viaje por medio de citas de Paul Bowles, “Viajaron para abrir ventanas y descubrir mundos no solo geográficos sino imaginarios” (38). Con procedimientos verbales y visuales trabaja sobre la apelación a la imaginación y la sensibilidad del viajero, que según ella al caminar por las ciudades está hambriento de imágenes fugaces. Señala contrapuntos entre el viajero y el inmigrante en relación a cuál de ellos persiste en la retícula de la ciudad. Hay varios géneros incluidos en el libro: pequeños capítulos temáticos alternan con páginas de diario fechadas y ubicadas geográficamente. Las imágenes son mayormente mapas de localización espacial de los lugares que recorre, algunos papeles del viaje como pasaporte y pasajes, sobres, postales, fragmentos de hojas de diario, bocetos dibujados por su amiga. Lo que no está son las fotos del álbum encontrado en el mercado persa de Chile. Finalmente, nunca aparecen las fotos prometidas al lector, como nunca aparece la foto de la madre de Barthes en *La cámara lúcida*, todo se transforma en un puro relato de esas fotos que sí son descritas en una cursiva de caja sin sangría, visualmente irregular, anuncio más de la pensatividad fotográfica que propone Didi Huberman que de la connotación barthesiana. Qué se ve, se pregunta insistentemente “si no se ve lo que es dable ver, qué se ve” (106). Por un lado, tenemos los mapas; por el otro, la memoria. Lo que insiste en el relato de Rimsky es cómo se superpone la memoria al mapa. Mientras recorre Israel sucede algo interesante alrededor del lenguaje:

En tanto las nuevas lenguas registran mis pasos, la voz que me acompaña desde la infancia se repliega a un lugar tan íntimo que en ocasiones se hace necesario buscar las palabras olvidadas en el Diccionario de la lengua española” (57). ...Si se hiciese calzar el mapa de la Guía del viajero de Europa mediterránea *Loney Planet* 1997 con el mapa oficial del territorio, los pueblos, las pensiones, los restaurantes, los cafés internet recomendados se revelarían como una ilusión representada por actores aficionados que hacen las veces de guías, vendedores, enamorados, garzones, dueños de hostales. Pero si no se ve lo que es dable ver, ¿qué se ve? (106).

Hay una serie de cartas de la amiga que son devueltas al remitente en Chile. Fueron enviadas a la lista de poste restante del correo de Tel Aviv,

pero nadie las recibe. ¿Por qué las cartas no se leen? Al final la autora vuelve a Chile, a su calle y a su casa dejándole la foto a la persona que la recibe en Europa. ¿Qué es lo que se quiere decir? Que hay un desenfoco permanente, un velo sobre la perspectiva del que parte desde Chile hacia el pasado de lo geográfico, nacional, del otro. Finalmente, no se prueba que el álbum familiar haya pertenecido a un antepasado de Rimsky, pero ella lo vive todo el tiempo como algo cierto. Hay algo difuso pero potente en ese “regreso”: mirar con los ojos lo que vieron sus familiares, rehacer esa pequeña visión, como ella dice: “nunca esperaré encontrar un familiar, tampoco experimenté desilusión. Anhelaba caminar por Ulanov y ver con mis ojos lo que tu padre, [se refiere al abuelo], había visto con los suyos” (143). “Contemplo mi trizadura que transporto como un hogar” (168).

Para Lina Meruane lo autobiográfico es muy explícito: la escritora chilena relata su voluntad de conocer más sobre los orígenes familiares, ir a Palestina y escribir sobre este proyecto. Lo palestino se convierte en el tema del libro y se deja oír como un murmullo insistente. “Lo palestino ha sido para mí un rumor de fondo, un relato al que se acude para salvar de la extinción un origen compartido” (17). Al llegar de Palestina, su abuelo construye la casa familiar en Chile. El pasado se ilumina con la crónica lineal intercalada con reflexiones que en su mayor parte se refieren a la cuestión lingüística. Dice: “avanzamos en silencio o en castellano aunque hay más lenguas dormidas en nuestra genealogía” (29); y para referirse al habla de su padre propone “lenguas en bifurcación” (29). El propósito de Meruane es dejar Palestina por escrito, “aferrarse a lo que queda de Palestina para evitar que desaparezca” (43), porque sostiene que “a los palestinos se les ha negado la voz”. El camino es inverso al anterior, mientras Vidal y Rimsky encuentran cuadernos de memorias, álbumes de fotos y cartas del pasado, Meruane se propone dejar Palestina por escrito, es decir, escribir ella. Sin embargo, en lo que coinciden las tres es en no poder fijar la verdad de sus historias, que quedan difusas e imprecisas, apenas veladas por el recuerdo de las voces extranjeras. El camino de la escritura es poder volver al nosotros que la separación del viaje produjo.

No hay una verdad sobre el mundo sino sobre cómo este nos afecta, dice Spinoza. Estos libros se acercan o alejan de la “verdad” o de la ficción mientras problematizan la memoria que sus antepasados construyeron del exi-

lio. *Mar Azul y Poste Restante* toman grados de distancia en la medida que construyen artificios de escritura para contar alejándose del modelo clásico de crónica. Mientras que *Volverse Palestina* se instala en esa primera persona absoluta con el procedimiento de una crónica lineal y cronológica. En todos los casos es la violencia estatal y paraestatal, la guerra, la que expulsó a sus familiares al destierro. En las tres la filiación se pone en duda. Cuando las escritoras van en búsqueda de sus orígenes, estos se hacen difusos. Pierden así la verdad de la identidad, pero ganan en la escritura. Estas crónicas se convierten entonces en ganancia de la escritura donde lo latinoamericano también aparece en sus propias marcas de violencia. Hay pistas falsas sobre el apellido y diversas hipótesis sobre la falseación de la traducción. La intención es regresar para parchar el recuerdo (23), dice Meruane. Este es el mismo motivo que lleva a Paloma Vidal y a Cynthia Rimsky a volver a sus orígenes: pararse en el mismo suelo es un modo de avivar la memoria.

En la presentación de *Vivir entre lenguas*, Silvia Molloy dijo que la escritura está del lado del deseo, de la escena familiar y de la primera lengua siguiendo las pulsiones; también agregó que está del lado de la chora como apuntó Kristeva y citó al respecto *La preparación de la novela* de Barthes. Estamos frente a tres libros. Cada uno a su manera propone crear lazos. Este movimiento de revisar el exilio como un desgarrar que persiste a través de las generaciones, es una alteración que no concluye porque la memoria la traslada al presente. Es una actualización del recuerdo. La recreación de la memoria da lugar a la creación artística. Hay una importante vinculación entre el territorio, el recuerdo y la creación estética. En *La historia en sus restos, literatura y exilio en el cono sur*, Vidal propone que las narrativas del exilio se estructuran alrededor del trauma para construir a partir de él una trama ficcional que tiene el compromiso ético de transgredir la resistencia del lenguaje para poder escribir lo real de una historia (20). Es interesante pensar, como plantea Boris Groys, en la importancia del proyecto y el archivo. En estos casos se trata de proyectos estéticos donde nuestra atención se desliza desde la producción de una obra a la documentación de una “vida como proyecto”, más allá de sus resultados. Es así que dice que en los espacios contemporáneos destinados al arte cada vez hoy nos encontramos con diversas formas de documentación. Vemos cuadros, dibujos, textos, etcétera; las mismas formas y medios en los que el arte se presenta.

Desde la pregunta por el sentido del viaje de regreso, es posible vincularse con varios problemas: ¿Cuáles son los estragos provocados por

las desgarraduras de la familia, de la comunidad, del grupo, de la clase y por la imposibilidad del “nosotros” en relación al pasado familiar? ¿Y en relación con los vínculos que se formulan las escritoras con sus territorios familiares del pasado del que fueron expulsados violentamente sus ancestros cómo los alcanzan? Estos libros responden en proyectos estéticos, formas narrativas donde la acción de contar se expresa en procedimientos como archivar en la memoria (Vidal), contemplar la trizadura (Rimsky) o parchar el recuerdo (Meruane). Para archivar, contemplar la trizadura o parchar el recuerdo hay grados diferentes de proximidad a la historia o a la verdad histórica de sus autoras.

En *Vivir entre lenguas* Silvia Molloy redacta una serie de principios que, según ella, rigen las relaciones familiares en términos lingüísticos. Es así que propone: “El inmigrante y el hijo del inmigrante se piensan en términos de lengua, son su lengua” (10). Y establece también que, quíerese o no, siempre se es bilingüe desde una lengua a la que se toma como punto de apoyo y desde donde se establece la relación con la otra lengua como ausencia, más bien como sombra, dice, como objeto de deseo lingüístico. En *La preparación de la novela*, Barthes dice que escribir siempre es vinculante a una memoria de lectura y escritura. Derrida viaja en 1995 por el sur de Argentina, Chile y finalmente llega a Brasil. Inspirado por ese territorio escribe un texto llamado “Un verse de seda”, que es una respuesta a otro de Helene Cixous, denominado “Sa(v)er”, reunidos ambos en el bello libro *Velos*. La hipótesis del libro es la posible respuesta a la pregunta “¿Cómo puede un velo mantener en lazo (tenir en laisse)?” “¿Lazo, qué quiere decir cuando se habla de un velo?” ¿Cómo, de qué manera un velo podría ser un lazo? ¿O podría constituirse en lazo? Cixous se somete a una operación para corregir su miopía, enfermedad de la vista que logra superar descubriendo a partir de su nuevo estado, un nuevo modo de ver, un nuevo saber. Este relato impresiona a Derrida quien compara este nuevo ver con lo que le sucede al extranjero alejado de su lengua y cómo cuando esta emerge de nuevo nos vincula con los retazos infantiles más profundos. Así, mientras Derrida viaja por el sur de Argentina y Chile y llega a Brasil, va recordando los fantasmas de su pasado y hace centro en la letra “V” de saber. El título *Savoir* de Cixous también juega con *s’avoir* o sea tenerse, apropiarse de uno.

En el velo se juega el deseo y en el deseo, según Spinoza, el conatus, la potencia de una persona. También dice Spinoza que el modo en el que la memoria de origen organiza nuestros afectos no es personal sino político

y teniendo en cuenta que un afecto cuya causa imaginamos presente juega un papel fundamental en la potencia, el pasado funciona como motor de nuestras vidas. Un afecto es una idea. El tiempo es pura imaginación; tenemos un cuerpo y este se nos abre en un imaginario afectivo. La memoria es la huella que deja el tiempo en nosotros. Hasta que no tenga una nueva afección, no se excluye la anterior, pero el recuerdo nos ayuda a superarlas siendo así que estas crónicas llevan a superar la afección del desarraigo, un cierto estado de precariedad, con la potencia de la escritura.

Volviendo a este pensamiento de Spinoza: “No hay una verdad sobre el mundo sino sobre cómo este nos afecta”, no puedo dejar de vincular esta lectura con un episodio muy presente de mi propia infancia. Recuerdo cuando visitaba con mi abuela y mi madre el Hospital Psiquiátrico de Oliveros, cerca de Rosario, en la provincia de Santa Fe. Ahí estaba internada una hermana de mi abuela, mi tía abuela, una “enferma mental” a la que el español había abandonado cuando llegó la enfermedad y que había retornado a su lengua materna, el polaco. Ella solo hablaba en polaco. A esta mujer la había mandado su familia a un matrimonio arreglado en Argentina quizás con el buen propósito de salvarla de la guerra. La cuestión no resultó más que en penurias con un marido maltratador y la temprana muerte de su único hijo. Mi abuela y mi madre me llevaban de paseo al psiquiátrico con la certeza de que yo no entendía. Mientras me hamacaba en el jardín del hospital iba construyendo mi recuerdo. La escena de la niña en el columpio, presente en mi memoria, fue central en todas mis reflexiones posteriores. Esta perspectiva micro social que tramita la violencia de las guerras es lo que estos libros de algún modo reconstruyen, no como una verdad única sino como un modo de hacer social una reflexión individual. Esta afección que me tomó vuelve y trato de evitar la melancolía y la tristeza, para que el momento presente sea puro cuerpo extenso.

2016

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio: *Che cos' é il contemporaneo?*, Payot e Rivages, Paris, 2008.
- Barthes, Roland: *La preparación de la novela*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- Derrida, Jacques y Cixous, Hélène: *Velos*, Siglo XXI, México, 2001.
- Fornari, Emanuela: *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad*, Eduvim, Villa María, Córdoba, Argentina, 2014.
- Meruane, Lina: *Volverse Palestina*, Literatura Random House, Chile, 2014.
- Molloy, Silvia: *Vivir entre lenguas*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2016.
- Rimsky, Cynthia: *Poste restante*, Lastarria, Santiago de Chile, 2011.
- Spinoza, Baruch de: *Ética. Demostrada según el orden geométrico*, Agebe filosofía, Buenos Aires, 2012.
- . Vidal, Paloma: *A historia em seus restos. Literatura e exilio no cone sul*, Anne Blume, Sao Paulo, 2004.
- *Mar Azul*, Bajo la luna, Buenos Aires, 2015.

Agradecimientos:

Por los proyectos y la hermandad a Paloma Vidal y Mario Cámara. A mi amiga Tamara Kamenszain cuya insistencia me motivó a reunir estos artículos. A Claudia Kozak a quien la entusiasmé con una Tesis que no fue y que en parte es este libro. A las queridas Tona Taleti y María Ledesma con quienes comparto lecturas. A mis jóvenes compañeros del proyecto de investigación dirigido por Isabel Quintana en cuya compañía pensé algunos textos. A Gastón Navarro por ayudarme a editar. A Natalia Gandini por la dedicación en diseñar la serie.

A Pura Cancina *in memoriam*

LIBROS GRUMO

Colección Materiales

Crítica acéfala, Raúl Antelo (2008)

Telquelismos latinoamericanos, la teoría francesa en el entre-lugar de los trópicos, Jorge Wolff (2009)

Por una ciencia del vestigio errático
(*Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade*),
Gonzalo Aguilar (2010)

Estar entre. Ensayos de literaturas en tránsito,
Paloma Vidal (2019)

Vale cuanto pesa, Silviano Santiago (2019)

Colección Gandula (con Editorial Vox)

Casi un arte, Paula Glenadel (2011).

Traducción: Rodrigo Labriola

20 poemas para tu walkman, Marília Garcia (2012).

Traducción: Diana Klinger, Paloma Vidal
y Mario Cámara

Interior vía satélite, Marcos Siscar (2014).

Traducción: Diana Klinger

Rimbaud en América, Alberto Martins (2016).

Traducción: Paloma Vidal

Feliz con mis orejas, Fabrício Corsaletti (2016).

Traducción: Mario Cámara y Paloma Vidal

Mini Marx, Rafael Zacca (2018).

Traducción: Mario Cámara

La muerte de Tony Bennett, Leonardo Gandolfi (2019).

Traducción: Paloma Vidal

Grandes mamíferos, Franklin Alves (2019).

Traducción: Adriana Kogan y Mario Cámara

Este libro reúne artículos escritos a lo largo de varios años, desde la época de la poscrisis argentina - 2004 en adelante -, tejidos por el tema de la precariedad. Las diversas experiencias de escritura abordadas dan cuenta de esos tiempos y se proyectan hasta el presente, desde donde nos convocan con su potencia. La tradición de autores argentinos como César Aira, Tamara Kamenszain y Arturo Carrera refieren a la "mala" literatura y al "guetto de la lengua". Comunidades poéticas - Belleza y Felicidad en Buenos Aires, el CEP20000 en Río de Janeiro - exploran conspiraciones lingüísticas. Un grupo de poetas entre las que se encuentran Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman toman la ciudad con revueltas genéricas en línea con la mística de Marosa di Giorgio. Algunas crónicas de Cristian Alarcón y Gabriela Cabezón Cámara hacen repensar la marginalidad y la pobreza. Finalmente el relato del exilio afectivo de las lenguas de sus ancestros en Paloma Vidal, Lina Meruane y Cynthia Rimsky transmite el estado de precariedad que afecta a los que se alejan de sus territorios de origen.

ISBN 978-987-42-9809-6

