

Encuentro Nacional de Poesía y Crítica

Otra
Vez
Trilce
LA VANGUARDIA MAÑANA

Ponencias / Ensayos
Pensamientos

Noviembre 2022

 Centro Cultural de la
Memoria Haroldo Conti

Secretaría de
Derechos Humanos



Ministerio de Justicia
y Derechos Humanos
Argentina



Área de Literatura

Coordinador: **Damián Lamanna Guiñazú**

Equipo: **Denise Fernández, Martín Monsalve y Leónidas Castillo**

Edición: **Ignacio Botta y Vir del Mar Mainardi**

Área de Comunicación y Prensa

Coordinadora: **Luciana Estévez**

Redes sociales y prensa: **Mara Fernández Brozzi - Victoria Serra**

Arte y diseño: **Juan Manuel Del Mármol - Melisa Hobert**

Fotografía: **Irina Bianchet - Paula Lobariñas**

Web: **Pablo Suárez**

Encuentro Nacional de Poesía y Crítica

Otra vez Trilce. La vanguardia mañana

Entre el 18 y el 20 de noviembre de 2022 tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ubicado en la ex ESMA, el **Primer Encuentro Nacional de Poesía y Crítica. “Otra vez Trilce. La vanguardia mañana”**. A cien años de la edición de *Trilce*, la gran obra de César Vallejo, y de otros grandes hitos de las que hoy podemos llamar vanguardias históricas latinoamericanas -la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, la publicación de *20 poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela y *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, entre otros-, cientos de poetas, organizadorxs de ciclos, investigadorxs, docentes, editorxs y lectorxs de todo el país se reunieron para pensar sobre (qué es) la vanguardia hoy (o ayer), discutir tradiciones, pensar nuevas variaciones dentro del canon o debatir si tal cosa existe. Fueron tres días de charlas, encuentros en los pasillos del Conti y del Predio, preguntas y poemas en voz alta, talleres, libros pasando de mano en mano.

La dinámica de las dos primeras jornadas incluyó veinte mesas temáticas organizadas a partir de seis ejes, talleres, exhibiciones y un cierre con poesía y música en vivo. Durante el tercer día tuvo lugar una feria de editoriales independientes, una entrevista abierta y dos rondas de lectura con poetas de todo el país. La programación completa del Encuentro puede visitarse/ recordarse [aquí](#).

En este volumen, reunimos un gran porcentaje de las ponencias y ensayos que se expusieron los días 18 y 19 de noviembre, distribuidos en veinte mesas temáticas. Agradecemos a lxs coordinadorxs de las mesas y a todxs lxs que enviaron sus textos por el enorme trabajo realizado. Sin su generosidad y amor por la poesía, **Trilce** no hubiera sido posible. Mucho menos esta publicación.

Que estas páginas den lugar a nuevas tradiciones, pensamientos, escrituras y preguntas. Que la poesía sea siempre una vía para transformar el lenguaje, la mirada, el mundo.

Área de Literatura del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti

Diciembre de 2023

ÍNDICE

EJE

VANGUARDIAS HISTÓRICAS LATINOAMERICANAS 12

MESA 1

De las vanguardias históricas latinoamericanas a la Revista Xul. La poesía como forma de la crítica. 13

Coordinador

Sebastián Bianchi.

- *“No hay poética provincial”: tensiones críticas y circuitos de circulación en Zelarayán, Madariaga y Barrandeguy.* Por **Pablo Codazzi** (UBA)
- *Mujeres de vanguardia. La poesía de Lange y Bignozzi en Martín Fierro y El pan duro.* Por **Lucía Esteban** (UBA) y **Clara Charrúa** (IEGE-UBA)

EJE

VANGUARDIA Y GÉNERO 34

MESA 2

Mientras tanto. ¿De qué trabajan lxs poetas? Trabajo, dinero, Tareas de cuidado y tiempo en la poesía latinoamericana. 35

Coordinadoras

Natalia Iñíguez

Melina Alexia Varnavoglou

- *Poesía de la superposición.* Por **Pamela Neme Scheij**
- *“El olvido es un fruto que requiere trabajo”. Tareas heroicas, cansancio y tiempo de belleza quieta en Lejanas bengalas estallan de Carina Sedevich.* Por **Paula Irupé Salmoiraghi**
- *La escritura que hilvana la pérdida entre los quehaceres cotidianos: la poesía como diario y borrador del constructo caótico y sus intermitencias.* Por **Charlie Di Palma**
- *Disertación sobre “Serie de circunstancias posibles en torno a una mujer mexicana de clase trabajadora” de Yolanda Segura. (Fragmento).* Por

Inés Kreplak y Melina Varnavoglou

- *Buscando cierta estabilidad y poemas.* Por **Ámbar Vega**

MESA 3

Poesía e infancia: corrales o jardines.

Coordinadoras

Valeria Cervero

(Colectivo de poesía para las infancias Poeplas + Mágicas Naranjas).

Larisa Cumin

(Colectivo de poesía para las infancias Poeplas + Mágicas Naranjas).

- *Los terratenientes del paraíso perdido. Representaciones de infancia vinculadas con la figura del poeta.* Por **Lucía Belén Couso** (CONICET – CELEHIS - Universidad Nacional de Mar del Plata)
- *Humor, ternura y crítica social en la poesía de Gianni Rodari.* Por **Laura Martín Osorio**
- *Voces poéticas entre generaciones. Poesía en el proyecto De Mayor a Menor.* Por **Daniela Azulay** e **Ivana Sosnik**
- *Entre prescripciones e invenciones: poesía hacia las infancias desde el nivel inicial.* Por **Carolina Mathieu**
- *A partir de la poesía de Edith Vera: una pedagogía de la infancia.* Por **Silvina Mercadal**
- *Del poema al proyecto poético. Cinco años de Los Libros del Lagarto Obrero.* Por **Adriana Canseco**
- *Vaivén. Relato de una práctica.* Por **Claudia Stella** (narradora oral, mediadora de lecturas, escritora)
- *5-7-5. Taller de poesía Haiku.* Por **Lía Chara**
- *Cosquillas en tu oído, un puente hacia la poesía.* Por **Pato Pereyra**
- *Ensayo para ponerse a jugar.* Por **Ana Frandzman**
- *La magia de las palabras.* Por **Eugenia De Micheli**

MESA 4

El futuro llegó: expansiones de la voz y el silencio en la poética de Susana Thénon.

159

Coordinadoras

Analía de la Fuente

Gisela Galimi (Untref).

- *La materialidad del silencio en la poética de Susana Thénon, una propuesta.* Por **Miriam Berkowsky**
- *Paisaje sonoro o canto a la desesperanza: una mirada sobre las voces subyacentes en El enmascarado de S. Thénon.* Por **Corina Dellutri**
- *Thénon: ¿Por qué calla esta mujer?* Por **Gisela Galimi**
- *El vector crítico y sus leyes (los modos de la Ida).* Por **Fernando Murat**
- *El teatro del poema: voces y silencios en la poética de Thénon.* Por **Mariana Palomino**
- *Poética de la di-versión. Ritmos, giros, voces y silencios en tres distancias de Susana Thénon.* Por **Caro Rodriguero**

EJE

LA VOZ EDITABLE. HEGEMONÍA Y MERCADO

199

MESA 5

Del centro a la intemperie. Revistas y espacios de producción autogestivos.

200

Coordinadorxs

Sabrina Barrego

Pablo Grasso (La intemperie Mendoza).

- *Del centro a la intemperie. Revistas y espacios de producción autogestivos.* Por **Sabrina Barrego** y **Pablo Grasso**

MESA 6

Ciclos de lectura de poesía como modos de circulación alternativa.

207

Coordinadorxs

Laura Bravo

Claudio Gómez (Ciclo Monserrat / Blog No Es Un Sitio de Libros).

- *Los ciclos de poesía en la coyuntura de “lo editable”*. Por **Laura Bravo y Claudio Gómez**
- *Fluir y confluir*. Por **Pedro Santos Deluca**
- *Brote poético: la itinerancia como forma de federalización*. Por **Marina Cavalletti**
- *Yacaré Cumbiao, litoral poético en el crepúsculo de un siglo*. Por **Laura Destéfani** (INDEAL/UBA)
- *Ciclos de poesía, entre la resistencia y la política pública*. Por **Carolina Giollo**

MESA 8

Talleres de lectura y escritura: formación y oficio poético más allá de los bordes institucionales.

236

Coordinadoras

Gabriela Clara Pignataro

Clara Del Valle (Bajo la araucaria. Espacio de lectura y escritura)

- *Enviñ Brown. Acceso y promoción de derechos como especificidad de la literatura*. Por **Manuel Geremías Marchioni Fasanini**
- *Talleres de lectura y escritura: formación y oficio poético más allá de los bordes institucionales*. Por **Victoria García y Viviana Ledesma** (Coordinadoras del taller de “Formación de talleristas” en el ISP Dr. Joaquín V. González)
- *Reciclado de materiales y escritura colectiva: tejido de diarios poéticos. Un taller en el Hospital Iturraspe*. Por **Alejandra Bosch**
- *Escribir poesía desde el interior del interior. MAMAQUILLA: una experiencia que el tiempo no opacó*. Por **Gustavo M. Lujan**

EJE

LA VANGUARDIA HOY

261

MESA 11

¿Podrá no ser poesía la poesía de hoy?

262

Coordinadoras

Valeria Melchorrie (zancada.com.ar)

Rom Freschi (Plebella)

- *Posibilidades de la poesía de vanguardia de ayer y hoy desde una*

novelita. Varamo, de César Aira. Por **Andrés Torres**

- *¿Podrá no ser poesía la poesía de hoy?* Por **Cecilia Carballo**
- *Unidades variables.* Por **Rom Freschi**
- *Poesía y represión.* Por **Blanca Lema**
- *Cuando lo bueno no alcanza: el poema y sus bordes.* Por **Valeria Melchiorre**
- *Poéticas en tándem.* Por **Catalina Boccardo**

MESA 12

¿Vanguardia post 2000?

326

Coordinadorxs

Ignacio Maroun Bilbao (Universidad Nacional del Sur)

Julieta Novelli (Universidad Nacional de La Plata-CONICET)

Flavia Garione (UNMdP/CONICET/INHUS-CELEHIS)

Julieta Sbdar Kaplan (UBA/CONICET)

- *Algunos apuntes sobre la idea de vanguardia en la poesía argentina contemporánea.* Por **Flavia Garione** y **Julieta Sbdar**
- *Ceci y Fer: pura vida con un poco de arte.* Por **Eduarda Rocha**
- *“Hay un rancho interior”: la configuración de un proyecto estético partiendo de las reuniones de poesía de Fernanda Laguna (2012-2019)”. Por Ignacio Maroun Bilbao (Universidad Nacional de Córdoba/CONICET)*
- *Atrevimiento y temblor en Fernanda Laguna.* Por **Julieta Novelli** (CONICET/ IDIHCS/UNLP)

MESA 13

Oralidad: recurso, herramienta o pretexto.

355

Coordinador

Sebastián Baez (Colectivo Slam Posadas, Slam Argentina, editorial Trilce)

- *¿Qué nos trae la poesía oral?* Por **Eugenia Vidallé** (Slam Calamuchita, Córdoba)
- *La oralidad como fin.* Por **Gerónimo P. Tártara**
- *Qué sea Slam.* Por **Diego Arbit**
- *Tonos, palabras y voces: la experiencia de Poesía Dominguera.* Por **Pedro Santos Deluca**

MESA 14

aurapoesiavisual 15° Aniversario. Selección de obras.

370

Coordinadorxs

Ana Suarez

OmarOmar (aurapoesiavisual)

- *Comentario introductorio a las obras seleccionadas. "Poesía visual y experimental en Argentina".* Por **Claudio Mangifesta**

Obra de Federico de Jesús Jiménez Huerta

Obra de Laura Ortiz

Obra de Satu Kaikkonen

Obra de Michael Betancourt

Obra de Rhys Trimble

Obra de OmarOmar

Obra de Ana Suárez

Obra de Matthew Johnson (III_Dialekt)

Obra de Ildikó Biró

Obra de Jeff Nimp

EJE

LA CRÍTICA Y LA REFORMULACIÓN DEL CANON

382

MESA 15

Operaciones de la crítica en la construcción de los modos de leer poesía argentina contemporánea (1999-2019)

383

Coordinador

Fernando Bogado (UBA, Instituto de Filología "Dr. Amado Alonso")

- *El fragmento como posibilidad: deslimitaciones de la poesía y la prosa en Vikinga Bonsái de Ana Ojeda y Diario pinchado de Mercedes Halfon.* Por **Sofía Lara Miranda** (UBA, adscripta Teoría y Análisis Literario "C")
- *El último ovillo del colibrí: las comunidades imaginarias en la poesía de Susy Shock.* Por **Lautaro Paredes** (UBA, adscripto Teoría y Análisis Literario "C")

- *Los bordes de la muerte: crítica, escritura y deseo. Reflexiones a partir de dos poemas de la literatura argentina contemporánea.* Por **Gala Amarilla** (UBA, adscripta Teoría y Análisis Literario “C”)
- *Experiencia y pobreza en La Partera Canta de Arturo Carrera.* Por **Victoria Palacios**

MESA 16

Objetos Verbales No Identificados.

422

Coordinador

Patricio Foglia (Colectivo Ova Incompleta)

- *Notas para una poesía de río.* Por **Facundo Ferreirós**
- *¿Qué es Bustriazo?” Claves de un lenguaje sísmico y su potencia traductora.* Por **Miguel Ángel Lell**
- *El horizonte es la poesía. Un acercamiento a la poesía de Bustriazo Ortiz.* Por **Pedro Nazar**
- *Cantar el exilio como acto fe. Un recorrido por Oratorio de María Negroni Tamara.* Por **Micaela Szyniak**

MESA 17

La construcción de los linajes como modo de ruptura poética y legitimación de la voz.

460

Coordinador

Alan Ojeda

- *Tradicón, traducción, traición. Kosovel y su entrega a la actualidad.* Por **Pablo D. Arraigada** (UBA, FFyL)
- *“Dos marías cantando”: Trilce XXIV como reescritura bíblica.* Por **Lucas Adur**

MESA 18

Poesía de los noventa: resonancias actuales.

478

Coordinador

Martín Baigorria

- *Vanguardia y política: el lugar de Vicente Luy en la poesía de los noventa.* Por **Julián Berenguel**

EJE

TRADUCCIÓN

488

MESA 19

Poéticas y políticas de la traducción hoy.

489

Coordinadora

Daniela Camozzi (Colectivo Medusa)

- *La traducción como trabajo en colaboración: traducción de poemas de Carter Revard.* Por **Márgara Averbach** (Universidad de Buenos Aires)
- *¿Cómo traducir una obra vanguardista hoy? Acerca de dos traducciones experimentales de la editorial argentina Colección Chapita.* Por **Juan Manuel Cravero** (UNS)
- *Representaciones de la función del traductor en Misterio y maneras de Flannery O'Connor.* Por **Andrea Gisela Fernández**
- *Traducir a Hilda Hilst: la revelación del neutrino.* Por **Sara Iriarte**
- *“El texto como tienda de campaña”.* Por **Karina Lerman**
- *Etnodiscursividades, una colección de relatos y poesía bilingües en lenguas originarias y español.* Por **Gabriel Torem** (Coordinador de la Comisión de Lenguas Originarias de AATI Director de la colección Etnodiscursividades)

CONVERSACIÓN CRÍTICA EN TORNO A LA IDEA

537

DE VANGUARDIA

“Gallos cantonan escarbando en vano”

+ Entrevista a Elena Anníbali.

- *Entrevista a Elena Anníbali.* Por **Melina Alexia Varnavoglou**
- *Apuntes para entender qué son vanguardias.* Por **Micaela Szyniak**
- *Trilce, escritura de la indigencia.* Por **Horacio Zabaljáuregui**

eje

*VANGUARDIAS
HISTÓRICAS
LATINOAMERICANAS*

MESA 1

DE LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS LATINOAMERICANAS A LA REVISTA XUL. LA POESÍA COMO FORMA DE LA CRÍTICA.

Coordinador

Sebastián Bianchi (UNA)

En los “Fragmentos críticos” de Friedrich Schlegel la poética del romanticismo alemán, más específicamente del grupo de Jena, asume un nuevo género —entre la poesía y la crítica de arte— para dar cuenta, de manera sucinta, veloz y fragmentaria, de una serie de artistas, obras y movimientos estéticos. Más de un siglo después, otro poeta, producto de otro contexto cultural, emprende un abordaje crítico de obras pictóricas en un periódico de vanguardia, insuflando energía discursiva a esta novedosa tipología textual: nos referimos a los “Membretes” de Oliverio Girondo, publicados durante los años 1924-1927 en el periódico Martín Fierro y, posteriormente, en la revista Papeles de Buenos Aires. Asimismo, muy cercanas a estas prácticas, las “Greguerías” de Ramón Gómez de la Serna a menudo toman a la obra de arte como referente de su acotado y raudo análisis crítico. A partir de estas propuestas de una crítica de arte asumida en clave poética, vertida en el molde textual de la escritura fragmentaria e hiper-concentrada, nos preguntamos qué otros dispositivos críticos se han desplegado en las décadas siguientes. De qué modo la poesía implica, no sólo una práctica, sino un modo de reflexionar sobre la forma en particular y el campo artístico en general.

“NO HAY POÉTICA PROVINCIAL”: TENSIONES CRÍTICAS Y CIRCUITOS DE CIRCULACIÓN EN ZELARAYÁN, MADARIAGA Y BARRANDEGUY.

Por **Pablo Codazzi**- UBA

Introducción

Hay un vasto panorama de voces poéticas a la sombra de nuestro prolijo, portátil y porteño canon literario nacional ¿Qué lugar ocupa, para quién escribe y quién lee a un escritor de provincia? ¿En qué medida triunfar en Buenos Aires ha sido condición necesaria para ser leído? La historia del antagonismo entre la capital y “el interior” no solo nos acompaña desde nuestros orígenes como país, sino que también nos interpela a la hora de renovar nuestros modos de lectura y nuestro entendimiento sobre los sistemas de edición y circulación.

Es posible rastrear una poética potente, en pie de guerra, en la obra de los autores propuestos. “*El tipo que está en el interior, que no tiene lector, que sólo tiene lectores lugareños, siente que lo que escribe no es para nadie*” dice Ricardo Zelarayán, que sin embargo participó de *Literal (de una manera muy particular, enseñando a leer a los de Literal)*, revista que constituye un hito ineludible para nuestra literatura. Ese “para nadie” es retomado por Madariaga, quien a pesar de reconocer “no ser ni la sombra de un crítico”, opera de manera crítica tejiendo una red de contemporáneos en *Tierra de nadie*. Barrandeguy, cercana a los círculos de *Sur* y de *Crítica*, enfatiza su perspectiva de provinciana en la gran ciudad, marca con insistencia y perspicacia las oposiciones entre ciudad y provincia, cultura y deseo.

Este trabajo pretende recuperar las voces de estos autores fundamentales, analizar las particularidades de su escritura y reflexionar sobre los modos en que han interactuado con el medio cultural y su época.

Zelarayán

“Uno abre una zona y en ella escribe, uno lee y escribe” (Estrin, 2019, 82) dice Laura Estrin sobre Zelarayán rescatando un gesto territorial clave para su lectura. *La obsesión del espacio* (1972), plantea desde el título una inquietud que se proyecta hacia cada poema, su estructura y su composición: “*La gran salina*”, monumental, divide en dos el poemario. ¿Se delimita un espacio o se revienta el límite? La pertenencia no puede ser sino problemática en una obra que se declara obsesión y un autor cuyo mito estará signado por la errancia, la mudanza, la pérdida.

“*La gran salina*” es un poema-viaje, encadenamiento (tren) de imágenes¹ que tiende al absoluto, de ahí el “todo” (trepidante) y la “nada” (que no se explica por sí misma) trazando su horizonte: la necesidad de aplastar el misterio, el paisaje interminable, referencias a la “alta” cultura (Ravel, Lautreamont), un noctámbulo que se palpa los bolsillos en busca de fuego, y como cierre una declaración de principios estéticos y literarios. Su firme anclaje en lo sensorial constituye de por sí un posicionamiento en una tradición como la nuestra, eminentemente intelectual: “*Pero aunque pueda imaginarme todo/ nunca podré imaginarme/ el olor a salina mojada*” (Zelarayán, 2017:29). Esta sensorialidad está estrechamente ligada con la imagen del viaje provinciano propuesta por Estrin:

“El viaje del provinciano es el que realiza un autor cuando efectivamente ve y escucha, cuando escribe su obsesión del espacio. (...) ese movimiento de la escritura da lugar a un lenguaje motivado que trabaja la inmediatez, el sentido, la desesperación original que se quiso presentar” (Estrin, 2018, 22).

Podemos pensar en dos momentos del poema. El primero: exceso, desborde, digresión. Saca a pasear al lector, finge irse por las ramas indefinidamente, pero se arrima de forma oblicua al golpe que reserva para el final. El segundo momento: toma de posición ética y estética. “*No quiero quedarme callado/ ni distraerme/ ya se sabe por qué*” dice, y cierra, belicoso:

*Tímidamente, entre cinco porteños y un
chileno izquierdista,
metí una frase de Lautréamont
que como buen franchute es uruguayo
y si es uruguayo es entrerriano.
una frase (salada) para terminar
(o interrumpir) este poema:
toda el agua del mar no bastaría para lavar
una mancha de sangre intelectual.*

¿Qué se juega en este cierre? Un antagonismo entre porteños y provincianos sobre el que volverá siempre, antagonismo contradictorio y mitificado, pero literaria y críticamente productivo. La conclusión es potente, pero la puesta en escena previa es capital: gentilicios estratégicamente colocados. La voz “tímida” toma la palabra y se vuelve centro (“entre cinco porteños”) y agente (“metí una frase”), despliega un registro que va del lunfardo (“franchute”) al letrado (cita a Lautreamont). Más que cita de autoridad es un dispositivo que le sirve para desbaratar e invertir, mediante un silogismo provocador, la centralidad y la periferia. También se pone en juego la disyuntiva: terminar o interrumpir. Zelarayán

1 Como dijo Novalis, para quien vive con ingenio cada detalle es el eslabón de una sucesión infinita.

frecuentemente interrumpe la deriva lírica y desemboca en la provocación (“a mí me interesan las rupturas de clima” declara en una entrevista); la estructura argumentativa reaparece en otros poemas del libro (“La razón pura” por ejemplo, con sus “conclusiones”). Su cierre, “Posfacio con deudas”, proyecta una concepción de la poesía que el autor sostendrá a lo largo de toda su obra²: “No existen los poetas, existen los hablados por la poesía” (Zelarayán, 2017, 71). Maestro en definir por la negativa, también dirá: “No creo en la poesía cantada ni recitada (no creo en el café concert para desculpabilizar empresarios izquierdistas” (Zelarayán, 2017, 73). “No creo en los géneros literarios. Cada persona tiene su propio discurso permanente (...) La prosa es poesía o nada” (Zelarayán, 2017, 74). En otro texto nos ofrece una contundente definición de la literatura:

“todo lo que no sea pedido u orden dictada por la necesidad de supervivencia o por razones de orden, seguridad o arbitrariedad, se llama literatura³. Como la literatura contraviene la necesidad inmediata, conviene definirla de entrada por lo que no es” (Zelarayán, 2017, 191).

En un texto recogido en *Lata peinada*, Zelarayán propone, con toda la mordacidad y lucidez que lo caracterizan, *Algunas propuestas para un diálogo con la crítica*⁴. Plantea el siguiente dilema “La crítica: ¿estética operativa o sistema autónomo que utiliza a la literatura como combustible para su gimnasia formalista?” (Zelarayán, 2020, 200). Así como no cree en los géneros cerrados, critica la autonomía de un sistema cerrado a costa de lecturas empobrecedoras. En sus poemas, su “*Posfacio con deudas*”, sus misceláneas y entrevistas, Zelarayán despliega esa estética operativa que concibe como valor positivo de la crítica.

Madariaga

También podemos encontrar en la obra de Francisco Madariaga gestos de una elegante rebeldía contra las instituciones literarias: academias, críticos, poetas consagrados, etc. En *No soy ni la sombra de un crítico*, se agrupan una serie de entrevistas, fragmentos y anotaciones en las que (a pesar del título) opera como crítico, sin escribir crítica⁵ “propiamente dicha”. Madariaga desmenuza la complejidad de la pertenencia, la inscripción imposible a un lugar de origen. Este postulado está presente en uno de sus poemas más célebres:

2 Subyace aquí un romanticismo crítico a la Schlegel, que pone en uno de sus fragmentos “el prólogo de un libro debe ser a la vez su raíz y su cuadrado”.

3 Definición que recuerda la frase de Nestor Sánchez: “si se puede contar por teléfono, no es literatura”.

4 Otras de sus propuestas:

Literatura regional

Invento unitario como si Buenos Aires no fuera una región más del país. Con el mismo criterio, Faulkner, Caldwell, Carson McCullers, por ejemplo, serían escritores regionalistas norteamericanos ¿Qué tal?

Gauchesca

Género estrictamente rioplatense, falso de toda falsedad, promovido por los terratenientes y los gringos ávidos de color local.

“Nuestros críticos parecen estar convencidos de que todo escritor argentino es un copión y un colonizado. Según ellos, todo viene masticado en los libros traducidos, y aquí solo se puede parodiar o copiar” (201)

5 Como dijera Feiling sobre Borges.

*Ya es muy tarde para ser sólo de una provincia,
y muy temprano para pertenecer,
todo,
al planeta del venidero y sangrante
resplandor*

La fórmula “*Criollo del universo*”, título de uno de sus poemas de mayor relevancia y mitificación, puede pensarse como un oxímoron, una contradicción que reúne y mantiene en tensión los polos de lo local y lo universal. Madariaga salta sobre el regionalismo, el provincialismo, el color local, y lo deja bien claro: “Creo que existe una relación más honda y más viva entre Región- Infinito- Poesía- Sociedad, que entre Nación- hecho jurídico, administrativo, político- y Poesía” (Madariaga, 2016, 55). La relación del poeta con el “País natal”, con su paisaje, sus decires, su sensorialidad particular y bien definida, choca contra las construcciones de poeta y literatura “nacional”, de las que hay que desconfiar:

Hay que mirar con cierta desconfianza a la construcción “poeta nacional”, porque deviene de una idea de Nación, y no de la relación con un País Natal: con su geografía, fisiografía, su magia y el mundo de los hombres naturales. Siempre, para mí, habrá más relación entre Comarca- Habitante- Infinitud, que entre poesía y estado o nación (Madariaga, 2016, 71).

En los versos de “*Criollo...*” también resuena la voz de Zelarayán: “entrerriano de nacimiento, salteño-tucumano de tradición y santiagueño de vocación”. Es el primero de muchos puntos de contacto entre ambos. Madariaga tiene un perfil menos beligerante, pero una clara conciencia sobre la configuración del espacio literario⁶. La influencia del surrealismo (Molina, Pellegrini) tensa al infinito este punto de partida del país natal. Madariaga corrió el riesgo de ser leído como un regionalista [“necesitaba dejar constancia del paisaje, aunque le apuntaran en contra” (Madariaga, 2016, 119)], pero logró sintetizar en su estilo las dos magnitudes. Sobre los surrealistas dice:

“La tipología y el habla de esos tipos es poesía, imagen pura; pero no folklorismo inventado, acá en Avellaneda. Se inventó mucho el folklore desde Buenos Aires (...) Estaba muy bien orquestado el espíritu comercial de lo folklórico” (Madariaga, 2016, 120).

No sorprende que otro de sus poemas, “*polvareda de joyas*”⁷, resuene fuertemente con la idea de “defensa de la poesía” que justificó su acercamiento y adhesión al surrealismo. En este caso, la Poesía personificada toma la palabra llevando a cabo una defensa por mano (o voz) propia:

6 El contraste entre ambos perfiles queda expuesto, por ejemplo, en sus respectivas declaraciones sobre Juanele Ortiz. Madariaga: Con Juanele Ortiz podíamos conversar, de la manera de sentir cosas parecidas, un encanto la fluidez con que él manejaba todo ese mundo. Él tenía otra imagen, más íntima, más sutil creo, que la mía. Más elaborada, con un peso finísimo, ahí está la diferencia, pero algún punto de contacto hay. Yo nunca tuve la idea de serenidad de él (75)
Versus Zelarayán, para quién (según Estrin) Juanele era simplemente “un quedado”.

7 Dedicado a Hugo Gola, enorme poeta.

*Te miro, y con los ojos rasgados de topacio trataré
de aclararte que yo soy la poesía:
una Fiesta,
y a pesar de todos los extirpadores soy la tradición
de todos los colores.*

El cierre de ecos rimbaudianos apunta contra los “extirpadores” que obturan y oscurecen el carácter de fiesta y tradición de la poesía. Podemos contrastarlo con la siguiente declaración:

Yo, que no soy teórico, prefiero ser muy breve, acudiendo a la cita de grandes poetas y escritores y a mi experiencia personal (...) Baudelaire decía: “la poesía es la negación de la iniquidad”, Estas palabras, para mí, conservan plena vigencia contra la coerción que los poderes tratan de ejercer, y lo logran, en la mayor parte de los casos, contra los inocentes y desamparados, pero aún no destruidos. (Madariaga, 2016, 41)

A pesar de la insistencia con que pretende despegarse de la figura del teórico y del crítico, su conciencia de las relaciones de poder en la literatura es clara y precisa. Configura un campo de batalla: de un lado los poderes, las instituciones, las falsedades; del otro los “aún no destruidos” y dispuestos a oponer resistencia. Su familiaridad con los marginales, los bandidos, los cuatreros, también es un eco de ese país natal, “tierra dadora de poesía”, que le aportó lirismo y violencia por partes iguales.

En una entrevista para la UNAM, de 1993, advierte:

“Cuidado con las ecologías retóricas que ignoran los trabajos (...) de nuestros muertos poetas anónimos (...) Y cuidado con la retórica de los suburbistas lamentadores que nada palpan de la incandescencia que proviene de la base del dolor y de las coerciones que sufren los inocentes (...) y cuidado con las tradiciones elaboradas en los salones, los escritorios o en las sacristías (...) de las religiones oficializadas” (Madariaga, 2016, 70)

La imagen del escritorio reaparece: “En cualquier circunstancia he escrito siempre apuntando. Nunca he tenido un escritorio⁸ (...). La imagen de los escritorios está ligada a la imagen de las academias” (Madariaga, 2016, 121). La polisemia de “apuntando” se impone, reuniendo al anotador y al tirador en la figura del poeta. Nótese que, sin personalizar la diatriba, enfoca el peligro en las retóricas y tradiciones, los discursos que delimitan y centralizan el espacio literario.

Madariaga es consciente de sus rechazos, sus renunciaciones y los momentos que atravesó en su desarrollo como poeta. Escribe de poetas, generoso en dedicatorias, cita más de lo que declara, gestos de una resistencia serena pero filosa. “En la tierra de nadie” (1998) se presenta como la contracara de las instituciones viciadas: el esbozo de un recorrido vital a través de todas las figuras que constituyeron su voz poética. Cada poema tiene por título el nombre de un poeta (están presentes Enrique

8 Imagen análoga a una del Diario de Pizarnik: “Todos quieren ser Rimbaud, sí, pero con escritorio”.

Molina, Olga Orozco, Edgar Bailey, Gironde, Giannuzi, Gola, entre otros) y está precedido por un breve relato sobre el encuentro. Este libro atípico, realiza una idea que Zelarayán había postulado en su ya mencionado "Posfacio con deudas": "Hablar de la humanidad en abstracto me parece el colmo de la pedantería, paternalismo y solemnidad (...) El hombre es para mí mis amigas y amigos, presentes, pasados y futuros, y también mis enemigos" (2017:73). Esta reunión, fiesta de lenguaje, es un homenaje pero también deja registro de un enfrentamiento y una derrota, como se colige de la siguiente declaración:

"Entre el '47 y los '60 había tres poderes organizados en la literatura. Por un lado, el poder de la Iglesia y sus intelectuales; por otro el enorme poder económico del Partido Comunista- que en aquella época tenía a todos sus adeptos muy bien pagos- y en tercer lugar el conservadurismo ilustrado de la revista Sur. Después estábamos los de la tierra de nadie, solos y yo me formé con esa gente. Ahora eso ya no existe" (Madariaga, 2016, 106)

Recapitulando, asistimos a una operación doble e inversa. Con respecto al paisaje, Madariaga supo esgrimirlo sin caer en el regionalismo y elevándolo a lo universal; Con respecto a "los suyos", desecha las abstracciones y los particulariza, los nombra.

"A medida que transcurren los años y el número de páginas escritas crece a buen ritmo, también nace en intensidad la convicción de que solamente es posible escribir para los amigos (...) un buen autor es aquel que asiste sin excesivo júbilo, sin mayores pensamientos a las aventuras de su alma entre los críticos" (Estrin, 2018, 91)

Nuevamente, en la tensión entre lo terrenal y el absoluto, se genera un estilo de resonancias románticas (Novalis).

Barrandeguy

Los poderes mencionados por Madariaga (iglesia, partido comunista, revista Sur) atraviesan también la obra de Emma Barrandeguy. Su producción poética temprana está ligada a su militancia en el partido comunista y a pesar de posteriormente haber renegado de esta etapa, persistirá en su estilo cierta inclinación por los desprotegidos.

A veces siento que solo están de mi lado, con gusto, los borrachos a los que la familia detesta (...) o los inútiles, los que al fin se suicidan, o los que viven pregonándolo, los que tiran piedras y esconden la mano. En fin, todos los resentidos, los hambrientos, los que carecieron de algo, de dientes, de afecto, los que en cualquier momento se han sentido parias, sin saberlo. (Barrandeguy, 2020, 42)

El contraste entre la candidez de sus primeros poemas y la ironía feroz que despliega en *Habitaciones* nos da una idea sobre el derrotero de su obra:

“mi labor escrita se inicia con un cuadernillo de poemas a mimeógrafo, que me sitúa de inmediato en la militancia (...) pero me resultó fácilmente comprobable que solo se esclarece quien está dispuesto para ello” (Barrandeguy, 2020, 39).

La oscilación de su pensamiento entre los polos provincia y Buenos Aires se ve reflejada en la estructura de *Habitaciones*, cuyos capítulos alternan entre un espacio y otro:

“Literatura que señala con el dedo: allá, acá. (...) lo provincial es la obsesión del espacio, en la irrevocable, infinita, caída del tiempo” (Estrin, 2018:35).

Según María Moreno, se trata de *“una reflexión sobre el destino de una intelectual que no es porteña y no por eso concedió en jugar de regionalista y que “afrancesada” con ironía, compartió la misma luz de provincia con Juan L. Ortiz y Carlos Mastronardi”* (Barrandeguy, 2020, 9). A su vez, comparte con Madariaga y Zelarayán el viaje iniciático del provinciano. Esta condición y estas tensiones han sido analizadas por Laura Estrin:

“En ellos, la mirada, el camino y la voz nos llevan a gramáticas distintivas, resultado de una partida (...) obras que permiten trocar y a la vez sostener el espacio lejano en un mundo diferente pero recursivo” (Estrin, 2018, 15).

Establecida en Buenos Aires, Barrandeguy se familiariza con los círculos de Crítica (donde trabajó durante mucho tiempo) y Sur, y desde su posición de subalternidad urde un estilo que se propone *“llevar la introspección hasta los últimos posibles recovecos”* (Barrandeguy, 2020, 47). Su escritura recuerda a las tretas del débil postuladas por Ludmer: *“alguien que se piensa en posición de subordinación pero que, desde allí, ejerce estratégicamente la crítica a todo aquello que lo subordina”* (Barrandeguy, 2020, 10). Las marcas que esgrime están relacionadas con su condición de provinciana entre porteños, mujer agobiada por imperativos de la época (casarse, formar una familia) y sujeto deseante contra una tradición dominada por el intelecto. Al igual que Madariaga reconoce el rechazo como motor de su primera etapa poética, Barrandeguy señala la función domesticadora que ejercen “los especialistas”:

“Donde la cáscara se agujereaba, donde se producía el resquicio que daba lugar a la crítica, empezaba la reacción-contra, que es la que permite crecer. Ahora saben parar esa reacción a tiempo. Para eso están los psicólogos, los asistentes sociales, los expertos de toda clase” (Barrandeguy, 2020, 25).

En este diagnóstico se cuele la dicotomía sobre la crítica de Zelarayán (estética operativa/gimnasia formalista), ya que paradójicamente la especialización, la institucionalización, etc. coartan el ejercicio de una crítica que se realiza en la literatura. Con una lucidez envidiable, traza una cartografía de las tensiones institucionales de la literatura:

“El sistema se las ingenia para digerir y absorber todo lo diferente y novedoso. O marginarlo. También la marginalidad es para el sistema como el orillo del género: si uno se lo saca se deshilacha” (Barrandeguy, 2020, 47). Más adelante, agrega: “eso es justamente lo que el sistema propone al artista: el manoseo o la soledad” (Barrandeguy, 2020, 48).

En torno a estas reflexiones, Barrandeguy construye discretamente una figura de la artista cargada de una serie de responsabilidades y en conflicto con este sistema que en su afán de ordenar y tranquilizar, empobrece. Un artista responsable de escuchar con oído atento los rumores de su época, un escritor cuyo empeño está puesto *“en la revalorización de las palabras, para dar el sentido exacto de lo que nos conmovía”* (Barrandeguy, 2020, 38). *“Solo con aquel rigor obstinado (...) surge el testimonio de una época, de una condición social, de una conciencia y de un destino. Eso es bastante y hay que darse por satisfecho. Ya se encargará el sistema de mellar el filo. Y el artista, a su vez, de volver filosa su arma”* (Barrandeguy, 2020, 49).

Conclusión

La dicotomía centro/periferia se proyecta en todo debate sobre la constitución de un canon. Históricamente, la cultura letrada se ha concentrado y centralizado en Buenos Aires, con ocasionales y esporádicas concesiones. Frente a esta dinámica, los autores previamente analizados se ven en la necesidad de elaborar estrategias de posicionamiento y visibilización, poniendo en marcha un aparato crítico que se juega en su literatura más que en los géneros que las instituciones le reservan al ejercicio de la crítica.

Henri Meschonnic entiende por crítica *“la comprensión de los funcionamientos y las historicidades”*. La obra de Zelarayán, Barrandeguy y Madariaga (entre muchos otros) se propone como un escenario donde este conocimiento se pone en práctica. En sus poemas, misceláneas, entrevistas y relatos analizan la configuración del espacio literario, las fuerzas en tensión y las dinámicas que lo constituyen. Además elaboran una poética donde confluyen responsabilidades éticas, políticas y discursivas. *“Si se trae algo de otro lado, aunque esa zona no sea más lejana que el cercano litoral-central argentino, no queda otra que la estampida, no hay otra forma de hacerse oír en la capital si no es por el grito y a figuración del mito”* (Estrin, 2018:43).

Bibliografía:

Barrandeguy, Emma:

Habitaciones. Buenos Aires, La parte maldita, 2020.

Estrin, Laura:

- *El viaje del provinciano*. Buenos Aires, Leviatán, 2018.

- *Memoria irreversible*. Buenos Aires, Añosluz, 2019.

Madariaga, Francisco:

- *No soy ni la sombra de un crítico*. Buenos Aires, Espacio Hudson, 2016.

- *Criollo del universo*. Buenos Aires, Argonauta, 1997.

- *En la tierra de nadie*. Buenos Aires, Del dock, 1998.

Zelarayán, Ricardo:

- *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires, Argonauta, 2017.

- *Lata peinada*. Buenos Aires, Argonauta, 2008.

MUJERES DE VANGUARDIA. LA POESÍA DE LANGE Y BIGNOZZI EN MARTÍN FIERRO Y EL PAN DURO.

Por **Lucía Esteban** (UBA) y **Clara Charrúa** (IIEGE-UBA)

Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar *La calle de la tarde* (1924) de Norah Lange y *Mujer de cierto orden* (1967) de Juana Bignozzi atendiendo a los modos y estrategias de inscripción autoral de ambas escritoras en dos circuitos específicos como son el grupo Martín Fierro y el grupo El Pan Duro de las que ambas formaban parte. A partir de los programas estéticos de ambos grupos, Lange y Bignozzi edifican una subjetividad polémica respecto a estos programas. Allí, la tensión con ciertas discusiones dadas en su contemporaneidad les resulta productiva para comenzar a delinear un programa estético propio. Así mismo, analizaremos ciertos procedimientos vanguardistas en los poemarios. La hipótesis desde la que partimos para realizar la lectura sostiene que ambos funcionan como exponentes de una época literaria (Gilman, 2012) subvirtiendo ciertos imaginarios estandarizados.

Vanguardias de los '20 y de los '60: desde y hacia dónde

“En su forma más evidente y automática el juego de entrelazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de góngora” (de Torre, et al, 1921: 1).

Así el manifiesto ultraísta publicado en la revista Prisma declaraba abiertamente sus intenciones estéticas y proyecciones, y delimitaba una tradición de la que separarse. De aquella “revista mural” formaron parte Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza. El manifiesto ultraísta publicado en el año 1922 en la revista Proa agrega que el ‘ultra’ proviene más que nada de la *“Exaltación de la metáfora, esa inmortal artimania de todas las literaturas que hoy, continuando la tendencia de Shakespeare y de Quevedo, queremos rebozar”* (de Torre, et al, 1921). Diferenciándose de los poetas contemporáneos que ‘anquilosaron el arte’ y apuntando a reivindicar la metáfora como procedimiento principal, por la ligazón que tenía esta con los grandes exponentes de la literatura mundial, una de las revistas exponenciales de la vanguardia de los años 20 sentaba su posición. Tres años más tarde, en el manifiesto de la revista Martín Fierro, se exponía una proclama

similar: “*Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical*” (AA.VV., 1924, 1). El grupo cuya redacción se ubicaba en la calle Florida de la Ciudad de Buenos Aires también diagnosticaba como problema en la poesía contemporánea un fuerte anquilosamiento de los motivos y tópicos, junto con un barroquismo proveniente del modernismo del cual para ingresar en la trama de la literatura universal había que separarse.

El problema de la relación entre literatura nacional y literatura universal es, señala Ricardo Piglia, “*un problema de la contemporaneidad de las tradiciones*” que vuelve necesario “*definir qué quiere decir literatura nacional y cómo ese concepto está en tensión con el de literatura mundial*” (Piglia, 2016, 16). Este problema parte, continúa Piglia, de que la historia de la literatura trae enraizado el historial de lecturas críticas de un texto o conjunto de textos en términos “*del lugar desde donde el texto fue escrito*” (Piglia, 2016, 23). Sin embargo, más allá de comprender la tensión entre la literatura nacional y la universal y el compendio de problemas que esta relación trae, hay que situar también los programas estéticos, tanto de la revista Prisma como Martín Fierro; ambos se encontraban en contextos en donde los debates de la literatura en otras lenguas estaban desfasados de los dados en la Argentina. Conectar a la literatura Argentina con las literaturas Europeas, específicamente la Inglesa y la Española, era también situar a lo literario en la esfera de su propia autonomización, en donde “*la obra de arte no debe responder a ninguna otra función que no sea puramente estética*” (Piglia, 2016, 15).

“Sentir todo lo irrefrenable de estas pasiones”: la vanguardia de Norah Lange. Metáforas, espacios e imaginarios amorosos.

La primera de nuestras vanguardias, la de los años 20, cuyos principales exponentes eran estas dos revistas mencionadas, se gesta en el marco de un proceso de modernización producto del impacto que tuvo el período de entreguerras en la Argentina. Pensar a los escritores en términos de generación servirá al análisis de los dos poemarios que nos proponemos analizar en este trabajo. El primero, *La calle de la tarde* (1924), puede presentarse como una entrada a este contexto histórico del que la vanguardia de los 60 y toda su generación de escritores se distancia ampliamente. Sin embargo, aún dentro de una misma generación de escritores o época literaria hallamos ecos y rechazos a estos estándares y objetivos paradigmáticos que se presentaban en los manifiestos de los grupos en donde tanto Norah Lange como Juana Bigozzi se ubicaron. Aquí amerita hacer un breve desvío para definir lo que entendemos como época literaria de la que una generación de escritores puede considerarse exponente. Tomamos la definición de Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil*: la época como “*las condiciones históricas para que surja un objeto de discurso. (...) Un campo de lo que es públicamente decible y aceptable en cierto momento de la historia, más que un lapso temporal fechado por puros acontecimientos*” (Gilman, 2003, 36). En ese sentido entender al “*bloque temporal en el que la convergencia de coyunturas políticas, mandatos intelectuales, programas estéticos y expectativas sociales*” (Gilman, 2003, 37) puede sernos funcional para comprender en qué términos el programa estético de

Norah Lange se inserta en el grupo de vanguardia Martín Fierro y en qué términos se distancia, con qué imaginarios está dialogando a la hora de construir su poética y las polémicas imbricadas dentro de estos imaginarios.

La calle de la tarde fue editado en 1924 por Jacobo Samet y, desde las lecturas de Borges en el prólogo a la primera edición hacia adelante, se ha considerado como un “poemario emblemático del ultraísmo” (Diz, 2018, 13). Tal como señala Tania Diz en la edición de 2018 de este libro, Lange “*tuvo una actuación destacada en la vida literaria de los inicios de la vanguardia*” y la revista en la que más publicó durante esos años fue *Martín Fierro* (Diz, 2018, 11). De todas formas, a medida que va avanzando en su obra y su inserción en el campo literario de la década del 20, la poeta abandona los recursos vanguardistas para abocarse a la poesía sentimental. Estos rasgos inicialmente ya se encontraban en *La calle de la tarde*, e incluso el mismo Borges lo notaba en su prólogo: “*el tema es el amor. La expectativa ahondada del sentir que hace de nuestras almas cosas desgarradas y ansiosas, como los dardos en el aire, ávidos de su herida*” (Diz, 2018, 26). Es interesante detenerse en el prólogo de Borges debido a que detalla dos puntos nodales de la poética de Lange con los que podemos acordar o discutir: en primer lugar, menciona la prodigalidad de metáforas, lo que emparentaría este poemario con la estética ultraísta. En segundo lugar, señala en cada poesía una “parvedad” que la emparentaría con la guitarra patria. Si bien acordamos en el primer punto y adherimos a la hipótesis de Muschietti del distanciamiento progresivo de Lange de los recursos vanguardistas, extendemos esta hipótesis sosteniendo que estos mismos le funcionaron como treta para ingresar a un campo específico y volverse parte de su época literaria. Utilizando las categorías de Gilman, Lange se movió con los elementos que eran decibles y aceptables en su época para volverse una poeta consagrada. Por otro lado, respecto al fervor patriótico, vemos en sus poemas una eliminación de toda referencia concreta geográficas reconocibles. *La calle de la tarde* puede ser cualquier calle y cualquier tarde debido a que el yo poético se plantea siempre como en vilo en un encuentro amoroso afectivo con un otro que nunca se concreta, o que se concretó en algún pasado idílico y no se puede recuperar. El tópico del amor se presenta así como inasible: “*Él vino a mí / me habló de algo que nacía / Yo no lo entendí, le pedí que repitiese*” (Lange, [1924] 2018, 34). El cuerpo del sujeto amado es siempre fragmentado y se fusiona con el paisaje: “*Los árboles estáticos / son recuerdos que surgen del pasado [...] Tus ojos cantan / lo que no dicen tus labios/ yo no encuentro el paisaje / porque está en tus pupilas*” (Lange [1924] 2018, 49). En este fragmento encontramos los procedimientos clásicos de la vanguardia como la sinestesia y la personificación, pero utilizados para hablar del tópico del amor imposible, afincado en el imaginario melodramático muy característico de este contexto en particular. No hallamos rastros de este fervor patriótico borgeano ni una reivindicación de la imaginación técnica o maquínica que sí caracterizaba a las poéticas tradicionales martinfierristas, que en sus manifiestos extasiaban: “*Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baul inovation, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa*” (Lange [1924], 2018, 2). La fusión entre poética y tecnología se relacionaba, además de ser un aire de época modernizadora de diversos avances tecnológicos, sino una cuestión estética a perseguir: la síntesis, lo concreto, frente al barroquismo y a la profusión de palabrerías y oraciones subordinadas que caracterizaba a la poesía modernista, muchísimo más ornamental.

En esta *Calle de la tarde* de Lange la naturaleza, el espacio y el paisaje son escenarios de estos movimientos amorosos que se asocian con emociones negativas: “*En el aire / una llovizna de hojas se columpia / y la noche se convierte en un país de angustias*” (Lange, [1924], 2018, 35). Nuevamente vemos un clima cargado de imágenes sensoriales que junto con el verso libre se identificaba con la estética de vanguardia. Sin embargo, Lange utiliza los colores como modos de dotar a sus imágenes sensoriales de visualidad, y el color que más prepondera es el azul, típico de la estética modernista, solo que lo utilizaba para delimitar las partes del día: “*una mañanita azul / el sol se cayó en mis manos*” (Lange, [1924], 2018, 48). Aquí el contraste entre el adjetivo en diminutivo y la imagen contundente del sol cayendo en las manos del yo poético, en donde el sujeto pasa a ser el centro de la acción situada en ese momento del día impone además un contraste con el otro momento en donde aparece el azul: “*las sombras sangrientas de azul / como tu soledad y la mía*” (Lange, [1924], 2018, 58). Los otros desplazamientos cromáticos que suceden son del amarillo hacia el rojo y del rojo hacia la sangre o hacia el rubor: “*la luz amarilla gira alrededor de lo que era / toda la tarde poblada de penumbras rojas*” (Lange, [1924], 2018, 67), “*las rosas lloraron pétalos, lejos / el sol clama su plegaria de sacrificio / acostado sobre el campo / un reguero de sangre*” (Lange, [1924], 2018, 50), “*el sol riela/ hacia la momentánea herida / de un horizonte ruborizado*” (Lange, [1924], 2018, 51). Estos movimientos de repetir los conceptos pero desplazándolos de un significado a otro, o de un significante a otro, haciéndolos parte de distintas metáforas y comparaciones (en uno es la penumbra, pero la rosa como exponente significativa del rojo o el rubor mismo) permite que estos significantes no se enquilosen o se conviertan en meros símbolos. Permite lo que se proponían los poetas ultraístas en sus manifiestos pero con el objetivo de problematizar tópicos diferentes. Como señala Tania Diz “*el yo femenino ocupa el lugar tradicional de la fijeza y la quietud frente a la espera y el tú/él masculino es activo y es un sujeto en movimiento. Sin embargo, estas formas basales se difuminan tras procedimientos netamente vanguardistas*” (Diz, 2018, 16). De esta forma la paleta de los tres colores primarios pone a jugar un arco sensorial asociado con la imposibilidad del amor y del yo poético de desenvolverse, tanto en el escenario de la naturaleza como en el escenario del encuentro subjetivo, para reducirlo a estados de ánimo concretos y efímeros. El correlato de estas emociones subjetivas en el espacio exterior de la calle en la tarde también permite que se hilvanen diversos tópicos de manera “más existencial que romántica” a pesar de que el tema sea en sí el amor (Diz, 2018, 18). Sin embargo, el imaginario amoroso se subvierte debido a que nunca hay concreción del encuentro ni fusión posible, ni siquiera un clímax a las situaciones planteadas en los poemas. No hay desenlace y los finales suelen puntualizarse en la imposibilidad ya no del encuentro sino también de la palabra en sí. Allí es que aparece la reiteración del tópico del silencio: “*En el camino hay un silencio de palabra imposible*” (Lange, [1924], 2018, 76). Hacia el final del poemario, el paisaje que estaba cubierto de imágenes, impreso de subjetividad, se convierte en un espacio vacío de palabras: “*El silencio doblega los instantes. / Cada hoja es una palabra más / que dice la primavera este año. / Para perpetuar la emoción / cerró la noche la palabra que nacía*”, el yo poético encuentra un límite para el decir (Lange, [1924], 2018, 76). Al haber una imposibilidad de la palabra dentro de la calle, se exponen los límites de la poesía y también los límites del sujeto en sí.

“Todos rabiamos por la revolución”: Bignozzi y la anti-sintaxis. La vanguardia de los 60

Juana Bignozzi publica sus primeros tres poemarios en la década del 60. Durante los primeros años de la década fue militante del Partido Comunista y además formó parte del grupo de poetas *El pan duro*, junto a autores como Juan Gelman y Héctor Negro, entre otros. Este era un grupo de escritores (tutelado por Raúl González Tuñón) donde la mayoría eran o habían sido militantes de izquierda y solían realizar lecturas de poesía en centros culturales, sindicatos, facultades y teatros independientes. Este grupo fue muy cercano a otros colectivos de autores, artistas e intelectuales del momento, tales como la revista y editorial *La rosa blindada*, quienes publican uno de los libros colectivos de *El pan duro* y también las primeras obras de varios de sus integrantes. Ambos fueron solo algunos de los tantos emergentes de una época particular. Claudia Gilman caracteriza al bloque comprendido entre fines de los años cincuenta y principios de los setenta como un momento atravesado por la problemática de la valorización de la política y la experiencia revolucionaria (Gilman, 2003, 38). Además, resalta la importancia de la “*percepción generalizada de una transformación inevitable y deseada*” (Gilman, 2003, 40), bajo la cual fue interpretada un acontecimiento inaugural como la Revolución Cubana, que implicaría no solo a las instituciones y la subjetividad, sino también al ámbito de la cultura y el arte. Gilman destaca la importancia del común denominador de los discursos de la época que tienen como nudo a la política, en torno a la cual todos los actores se colocan. Es decir, la política se convierte en “la región dadora de sentido de las diversas prácticas” (Gilman, 2003, 40). En este contexto particular se crean colectivos, editoriales y revistas que nuclean intelectuales y artistas atravesados por problemáticas comunes y que encuentran en la literatura (y el arte en general) una forma de intervención para la transformación social, tal como lo fue *El pan duro*.

Según lo expresan en uno de los libros colectivos que publicaron, el grupo consideraba a la poesía como un artículo de primera necesidad “*como el pan y el fusil*”, una “*revancha de las minorías*” y “*una actitud*” en contradicción con un mundo que niega la poesía, como rebelión y manifestación popular (Bignozzi, 1963, 10). Ciertos conceptos comunes reunían a los diversos participantes, como la idea de que un poeta “*cuando lo es en serio, es un enemigo de la injusticia entronizada en el sistema y por lo tanto resulta subversivo, revolucionario*” (Bignozzi, 1963, 11). Así como también declamaban su intención de potenciar la poesía como posibilidad de expresión y constituirse como una “vanguardia”, entendiendo a la vanguardia como contemporaneidad, aventura permanente del espíritu “*que abra nuevas posibilidades de libertad*” y en constante diálogo con su tiempo (Bignozzi, 1963: 13). La poesía y los poetas estaban cargados con una gran responsabilidad basada en una función social muy concreta. Sin embargo, el grupo también se encarga de resaltar la importancia de la sensibilidad particular de quienes lo integran. Es decir, se plantea un respeto por la “*insoslayable identidad*” de los individuos, sin que la pertenencia al colectivo deba necesariamente ser sinónimo de un modo específico de hacer poesía. Sostienen ideas comunes, pero respetan el estilo particular.

Mujer de cierto orden, de 1967, es el primer poemario que aparece en su obra reunida y el único de ese conjunto que pertenece al período mencionado (los dos poemarios anteriores no están inclui-

dos). Desde el título, el libro plantea una ambigüedad: el uso del adjetivo “*cierto*”. Podríamos pensar en la acepción de “*cierto*” que demuestra vaguedad o indeterminación, pero también en el adjetivo que indica verdad y certeza. En el caso del título del libro ya se nos plantea un problema, porque el orden de esa mujer a la que alude podría pensarse tanto como indeterminado y vago, como certero. Esta ambigüedad del sentido será una característica repetida en distintos poemas que componen el poemario. En *Conversable y moderado* leemos: “*Yo digo si algo en la vida tuviera algún sentido tendría tu nombre / nosotras mujeres de cierto orden con ideas precisas con ninguna idea*” (Bignozzi, 2000, 53) y en estos versos la ambigüedad se construye tanto a través de contradicciones, por ejemplo en el uso de la antítesis que marca una contraposición entre “*ideas precisas*” y “*ninguna idea*”, como también a través de la no utilización de signos de puntuación, sumado a la elección del corte de verso luego de “*nombre*”. Según Daniel García Helder, la disminución al máximo de lo ornamental en la sintaxis, así como de lo tipográfico y de los signos de puntuación, es característica de la poesía de Bignozzi (García Helder, 1998, 18) y esta característica de la forma podemos pensarla como definitoria en la construcción de sentidos dentro de los poemas. En el primer verso no encontramos comas, puntos ni dos puntos, y si bien esto le otorga al verso una musicalidad particular, también abre más de una posibilidad de interpretación para lo que expresa la frase. Al realizar la operación de lectura en voz alta lo leemos de corrido, pero también estamos tentados a dividir el verso de múltiples maneras y esto lo hacemos aplicando pausas donde no están indicadas. Según la decisión que tomemos (es decir, según dónde hagamos la pausa) alteramos el ritmo de la lectura y también lo que expresa el verso. Para intentar poner por escrito lo que sucede en la oralidad, podríamos leer: “*Yo digo: si algo en la vida tuviera, algún sentido tendría tu nombre*” o también: “*Yo digo: si algo en la vida tuviera algún sentido, tendría tu nombre*”. Este trabajo sobre los versos funciona como ejemplo de una operación repetida en el libro de Juana Bignozzi, la construcción de una poesía que no cierra sus sentidos, sino que hace pie en la multiplicidad de interpretaciones y lo hace, en estos casos, a partir del trabajo minucioso con la forma.

La ambigüedad se manifiesta, asimismo, en la convivencia entre elementos que provienen de la lengua coloquial con aquellos provenientes de la lengua culta. En algunos versos encontramos discordancias entre sujetos y verbos, por ejemplo, en: “*La gente con veleidades que no creemos en los pecados / del precio, la venta o la entrega*” donde vemos una construcción gramatical que podría corresponder a ciertos usos orales de la lengua, tal como lo es esa disonancia entre “*la gente*” como sujeto singular que colocaría con un verbo en tercera persona y, por el contrario, la utilización del verbo “*creemos*” en primera persona plural. Esta construcción dirige a un registro coloquial y más cercano a la lengua hablada, como sucede también gracias a la reiterada introducción de expresiones como “*digo*”, o términos provenientes del lunfardo como sucede en el primer poema del último apartado: “*(...) los amigos en solfa, / los amigos en serio / y toda esta ternura / que quién sabe adónde irá a parar?*” (Bignozzi, 2000, 49). Sin embargo, el vocabulario coloquial también convive con el uso de la lengua culta en la elección de palabras como “*veleidades*”, o en la inclusión de epígrafes sin traducción, como uno en inglés, perteneciente al autor T.S. Eliot, o el título de uno de los poemas en francés como “*Ce triste exil, ce fier exil*”. La lengua de la poesía en Bignozzi se mantendría, entonces, en esta tensión no resuelta. Podemos pensar esta particularidad a la luz de lo que plantea Martín Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina* cuando identifica “*un enturbiamiento de las notas generacionales*” entre las cuales estaría, por ejemplo, la lengua conversacional. Esta, según Prieto, “*marca de fuego de*

la poesía de los años sesenta”, en Bignozzi no es reemplazada por una opción clasicista, sino que se complejiza a través de matices y contrastes que oscurecen la significación directa (Prieto, 2011, 258). En este sentido, la ambigüedad presente en el trabajo sobre el registro de la lengua podría leerse no solo como una opción de estilo, sino también como parte de los elementos que hacen a la construcción de una voz propia que se delinea y diferencia de características generacionales en la búsqueda de su tono particular.

A lo largo del libro podemos encontrar una meta reflexión sobre la escritura. El quehacer poético y sus motivaciones se incluyen como temas:

*“una poesía para impresionar
con grandes imposibles olvidos que no llegan
o esas frases de: tengo para poco (...)
si digo esa poesía ya no me interesa
es porque he empezado a sentir gusto por la vida en serio”.*

El yo se desmarca de un tipo de poesía particular, esa que está hecha *“para impresionar” “para ser un animal herido entre la gente”* (Bignozzi, 2000, 45). Apunta contra la figura del poeta sufriente, del poeta que escribe para regocijarse en su tristeza y en la intensidad de sus pasiones. Algo similar expresa la autora en una entrevista realizada por Martín Prieto y Daniel Helder, cuando estos le preguntan si considera que escribe *“poesía femenina”* y ella responde que ese tipo de poesía le parece *“un universo cerrado”*:

“Cuando vos te encerrás entre las paredes de una casa (...) terminás en una poesía confesional, de los sentimientos ocultos, de los sentimientos sensibles y, acabemos con esto: no todos tenemos sentimientos exquisitos. Todos, mayormente, tenemos sentimientos normales” (Prieto y García Helder, 1998, 17).

Bignozzi se desmarca de una forma de concebir la poesía como expresión de los sentimientos exquisitos del poeta y así también se aleja de la imagen afectada del artista iluminado que transmite sus sentimientos únicos y superiores. Asimismo, en *Mujer de cierto orden*, el yo poético construye una postura crítica sobre un tipo de poesía y sobre ciertas imágenes que parecerían anquilosadas, estáticas o predecibles: *“en el otoño, sí, ya sé, las hojas”* dice el quinto verso de *Ce triste exil, ce fier exil*, para volver a retomar la imagen hacia el final *“Los amigos que me aman hablan de mis ojos / ya sé, son importantes como las hojas en otoño”* (Bignozzi, 2000, 43). La jactancia del yo demuestra el cansancio por un tipo de comparación que, podríamos decir, descarta por trillada. Así, se aparta de visiones anquilosadas e imágenes recurrentes, desencaja el tono para extrañar la relación entre las imágenes estáticas utilizadas para hacer comparaciones que por muy repetidas ya pierden propósito. Con esa pregunta al finalizar los poemas del libro, indaga, punzante, como provocando a quienes la lean con la búsqueda de otras palabras, interpelando a quienes tengan algo diferente para decir.

Y esa poesía ¿es que tiene que hablar de un tema en particular? En reiteradas ocasiones el yo poético introduce una problematización por los contenidos. Tal es el caso del siguiente poema, donde hay una inclusión de temas que podrían considerarse “superfluos” o frívolos:

*Camino por la calle como si estuviera viva
dudo seriamente entre un collar negro o uno rosa
pienso qué mala cara tengo y me paso pintura por los ojos
demasiada pintura en realidad.
Los que juegan a cosas importantes
no entenderán mi vida
una vida demasiado conversada
sin muerte dirían los entendidos
(Bignozzi, 2000, 51)*

Los temas que interesan a este yo poético son variados y hasta llegan a incluir las preocupaciones por la bijouterie y el maquillaje. Sabe que será juzgada, se anticipa a la incomprensión por parte de aquellos que “*juegan a cosas importantes*”. El yo se jacta de su frivolidad en contraposición a quienes “*practican la tragedia*” como se expresa en el poema “*La literatura en serio*”, en el cual también toma una posición similar. Allí se opone a la “*gente que espera cosas de la vida*” y se reconoce en su singularidad: “*para que nadie dude de mi inteligencia / me ocupo de problemas casi ridículos*” (Bignozzi, 2000, 39). Emplea un tono irónico que le permite construir otra figura autoral, opuesta a aquella que mencionamos anteriormente, el suyo es un modo de ser poeta que evita encasillamientos y dramatizaciones exageradas de las emociones.

En la poesía que crea Bignozzi no hay una sola forma de decir que sea considerada superior a otra, no se presentan ideas unívocas ni cerradas ni temas que deban ser considerados como de mayor jerarquía. Y esta posición también aparece cuando se refiere a la práctica política:

*Hace unos días he decidido luchar
y la sola idea de la lucha
me ha producido un cansancio tan infinito
que hasta mis mejores amigos guardan una distancia respetuosa
Además como he pasado al lado de los ríos más famosos del mundo
y no me suicidé en ninguno
mi falta de amor por la humanidad está suficientemente demostrada
(Bignozzi, 2000: 27)*

Aquí aparece una exageración y ridiculización de la figura de los suicidas y filántropos, así como una posición con respecto a la lucha bastante particular en relación con los imaginarios políticos de la época, a los cuales ya nos hemos referido anteriormente. “*Sufro, amo, todos rabiamos por la re-*

volución / a veces tengo miedo de que seamos felices.”, leemos en otro de los poemas del libro. Las referencias a los conceptos de “*revolución*” y “*lucha*” no están trabajadas desde un tono solemne, ni de arenga, tampoco toman un sentido programático que los plantee como “lo deseable”, o “lo que debe ocurrir”. Agustina Catalano y Rocío Fernández sostienen que en los textos de Bignozzi se exponen el desencanto y el cansancio, los cuales impulsan una distancia con respecto a la gesta revolucionaria del momento (Catalano y Fernández, 2020, 203). Algo similar ocurre en el poema *Le entrego mi nombre a la vida que sube*: “(...) *y ahora los que vienen de Cuba, los que van hacia Cuba, entran en mi lenta ternura de mujer que vive junto a un río / hacen insoportable nuestra miseria*”. La visión sobre Cuba, en pleno proceso revolucionario, el cual resultaba una especie de faro para una gran parte de las organizaciones de izquierda del momento, se posiciona desde la desazón y el desgano.

Esta postura desencantada, la cual tiene su base en el tono irónico, es leída por Martín Prieto como parte de la construcción de un “personaje literario” que provoca un distanciamiento entre la figura de autor y sujeto literario (Prieto, 2011, 258). Para Catalano y Fernández esta postura es una potencia, ya que a partir de ella puede romperse la solemnidad sobre los grandes tópicos como la muerte, la revolución y la política. “*Este gesto es constante y debe leerse en clave humorística, como una grieta que se abre en el sentido común o familiar del lector; cualquier expectativa sobre estos referentes mencionados se rompe, se quiebra, se crispa*”. (Catalano y Fernández, 2020, 203). Entonces podríamos leer en Bignozzi la operación del “enturbiamiento” u “oscurecimiento” de los significados y la ambivalencia del sentido para ciertos términos -que tal como las referencias trilladas al otoño y sus hojas en la poesía, corrían el riesgo de transformarse en elementos anquilosados- como una acción que produce un extrañamiento en la circulación de sentidos sobre la lucha política y la revolución como temas para la poesía en la época en la que escribe. Asimismo, el juego con el registro desencantado y el tono irónico le permite salirse de la solemnidad que recubre a la figura del poeta y de los modos “esperables” en los que escribir sobre esos temas. Desde la misma praxis literaria establece fugas al modelo de escritor “comprometido” con las grandes causas y elabora otra propuesta para la poesía política de izquierda, sin dejar de valerse de los procedimientos de vanguardia a través de los cuales puede elaborar de otra manera los temas que también circulan/preocupan/son los frecuentes en el imaginario de la época.

Conclusiones

Ambas poetas escriben sus primeras obras mientras forman parte / son cercanas a grupos de vanguardia que no solo funcionaron como grupos de pertenencia sino como espacios de difusión y conexión entre agentes intelectuales. Si bien esto puede entenderse como un modo de inserción en el campo literario en cada época, la pertenencia no es solamente eso y porta en sí diversas tensiones, sobre todo a nivel estético y debates programáticos respecto de lo que se esperaba de un poeta o un intelectual en cada contexto específico. La pertenencia a estos grupos marca ciertos caminos para la poesía, hace notar su influencia: en el uso de la metáfora y el verso libre, en las imágenes recurrentes sobre la tarde en Norah Lange, o en el trabajo con la lengua coloquial y la interpelación a la lectura participativa por parte del lector en Juana Bignozzi, así como en la inclusión de temas pertenecientes

al imaginario político. Sin embargo, ambas autoras logran construir una estética diferencial y programas estéticos propios al entrar en tensión con aquellos procedimientos y temas vinculados a sus respectivos grupos, generando una propuesta que subvierte los imaginarios estandarizados y permiten la apertura a otros sentidos. Como poetas de vanguardia, escapan al anquilosamiento de los procedimientos y reelaboran las propuestas creando así una propuesta diferencial.

Bibliografía

AA. VV.:

“Manifiesto de Martín Fierro”. En: *Martín Fierro*, Año 1, Nº 4, 1924 (Recuperado de <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>)

Bignozzi, J., et al.:

El pan duro. Grupo de poesía. Buenos Aires: La rosa blindada, 1963

Bignozzi, J.:

La ley, tu ley. Poesía reunida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000

Catalano, A. y Fernández, R.:

“Hacia una relectura del imaginario revolucionario en la poesía latinoamericana de los años sesenta y setenta: los casos de Heberto Padilla, Roque Dalton, Juana Bignozzi y Paco Urondo”. En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 22, N. 2, pp. 189-210, 2020

De Torre, G., González Lanuza, E., Juan, G., y Borges, J.L.:

“Proclama”. En: *Prisma, revista mural*. Nº 1, 1921. (Recuperado de <https://ahira.com.ar/revistas/prisma/>)

Diz, T.:

“Prólogo”. En: Norah Lange, *La calle de la tarde - Los días y las noches - El rumbo de la rosa*, Buenos Aires: Eudeba, 2018

García Helder, D.:

“Aristocracia obrera”. En: *Diario de Poesía*, N. 46, p. 18., 1998

Gilman, C.:

Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012

Lange, Nora:

La calle de la tarde. Buenos Aires: Eudeba, 2018

Piglia, R.:

Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016

Prieto, Martín:

Breve historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Taurus, 2011

Prieto, M. y García Helder, D.:

“Por una poesía desangelada. Reportaje a Juana Bignozzi”. En: *Diario de poesía*, N. 46, pp. 15-17., 1998

Volver al Índice

eje

VANGUARDIA Y GÉNERO



MESA 2

MIENTRAS TANTO. ¿DE QUÉ TRABAJAN LXS POETAS? TRABAJO, DINERO, TAREAS DE CUIDADO Y TIEMPO EN LA POESÍA LATINOAMERICANA.

Coordinadoras: **Natalia Iñíguez** y **Melina Alexia Varnavoglou** (Colectivo Ova Incompleta)

En 1980 en su Carta a las escritoras tercermundistas, Gloria Anzaldúa agita: “Olvídate del cuarto propio’, escribe en la cocina, enciértrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta”. El tiempo que se le asigna al trabajo asalariado fue mutando desde el siglo xx. La tendencia a la hiperproductividad y la falta de ocio configuran un espacio-tiempo indeterminado entre la casa y el trabajo, lo doméstico y el afuera. Las sucesivas crisis económicas y del sistema de cuidados hacen de esta una discusión que nos atraviesa, especialmente como mujeres y personas LGTBIQ+ latinoamericanxs que escribimos, siempre en el “entre” y el “mientras tanto”. La chicana se pregunta: “¿quién tiene el tiempo o la energía para escribir después de cuidar al marido o al amante, los hijos y casi siempre otro trabajo fuera de casa?” El objetivo de esta mesa es doble: por un lado reflexionar e historizar las materialidades que sostienen la escritura de poesía ¿De qué trabajaron y trabajan lxs poetas? De maestras rurales a influencers, variadas son las actividades que lxs poetas ejercen paralelamente al trabajo no remunerado de la escritura poética. Por ende, múltiples los mundos en los que los poemas que llegamos a escribir se inscriben y también las formas en que la relación trabajo/género se ha representado en la poesía y sus posibilidades de lenguaje; lo cual constituye nuestro segundo objetivo. “Yo estuve lavando ropa mientras mucha gente desapareció” dice -y fue criticada- Irene Gruss, haciendo de un poema doméstico, a la vez, un poema político. Así hace hablar Cristina Peri Rossi a la encajera de un cuadro de Vermeer “Madre, yo no quiero hacer encaje no quiero los bolillos/no quiero la pesarosa saga/No quiero ser mujer”. Como Victoria Cocco indaga “¿Qué hay entre la dactilógrafa tuberculosa, la costurerita que dio el mal paso o la pianista prostituta y la proletaria sensible de Fernanda Laguna?”. Abrir esta relación nos permitirá encontrar otros gestos vanguardistas que reactualizan y disputan no sólo construcciones de género, sino también de memoria, futuros e imaginación política en la poesía latinoamericana.

POESÍA DE LA SUPERPOSICIÓN

Por **Pamela Neme Scheij**

Poesía de la superposición

*escribo sentada en el inodoro
antes de dormir o cuando nadie
aún se levantó escribo si el trabajo
múltiple y arduo
me da respiro
a veces
yo le robo aliento
al piso sucio a la cocina repleta
a la pila de hojitas que corregir
cuando les hago minga y
aprovecho que mi hija duerme
escribo
cinco o seis versos
incluso cinco o seis
segundos*

Pamela Neme Scheij,
Si el incendio fuera total,
Editorial Mutanta (2021)

¿Qué escribimos quienes criamos o cuidamos personas y ejercemos, a la vez, roles de trabajadores asalariados y nos imaginamos a nosotres mismas, a la vez, poetas? ¿En qué condiciones producimos sentido haciendo arte mientras limpiamos el inodoro, damos de comer en la boca o llegamos tarde a la salida del colegio de nuestros hijos? ¿Qué y cómo? ¿Y para qué? Estas son páginas de preguntas, de suposiciones, palabras superpuestas entre la formalidad de una escritura crítica y el pensamiento voraz que se ensaña. Estas son las páginas que leeré dejando un pedazo de mí suspendido en el tender para estar acá y decir lo que me dije y decir lo que suelo decir y nombrar lo que nombro en la poesía que escribo y en la que escriben mis artistas referentes, las que disparan versos, las que pintan, las que performatean con sus carnes, las que cantan desveladas.

[Me hago esas preguntas y tengo que escribir la ponencia. Llego al resumen y todo lo demás vuela en pensamientos y papeles sueltos, arrancados de libretas de mi hija, del cuaderno del trabajo, de una agenda entre notas de las cuentas que me faltan pagar este mes. Sé que llega la fecha y pienso obsesivamente en este evento, en qué

digo y cómo. Las palabras como una invasión de hormigas dentro de casa. Las palabras que querés decir hay que escribirlas, Pamela. Pero pasan los días y no llego a ordenar la escritura como una cosa coherente que llene la hoja.] (Texto de audio reproducido durante la ponencia)

El sistema capitalista y patriarcal nos presiona para poder con todo y nos creemos capaces; sin saber ciertamente si estamos vengando a su opresión o haciéndole caso. Estamos en todo, en todas, incluso en lo que deseamos para tolerar las múltiples tareas que nos aquejan los días.

Y, en medio de ese edificio en construcción perpetua y enclenque, en medio de esas tareas que se superponen en las horas, en el cuerpo, en la mente que diagrama, se olvida, coordina, se pierde, regresa, escribimos poesía. Lo hacemos en la superposición de las urgencias domésticas, la caca del bebé, la hija que llega tarde a un cumpleaños, el jefe que insiste con la entrega pendiente, el impuesto que se venció otra vez, los platos todos sucios y la hora de comer y hay que lavar y quiero escribir. Lo hacemos en la superposición de las pulsiones, comer sin cocinar y leer mientras espero el delivery, gozar y los versos que salten del cuero masturbado, las pulsiones de estar haciendo un poema mientras hacemos otras cosas. Lo hacemos, hacemos poesía, en la superposición de las rebeldías, ¿serán éstas nuestras rebeldías? Les poetas escribiendo en lo efímero del tiempo entre medio de todo, en la vida superpuesta a las palabras o las palabras superpuestas a la vida.

Escribimos sin escribir tantas veces, muchas más de las que nos sentamos a escribir, para no ser aplastados en cualquier esquina de la cocina o del barrio por nuestra propia obediencia, por nuestro quehacer de ciudadanos productivos, que aprovechamos el tiempo, que aprovechamos el tiempo, que aprovechamos el tiempo; siempre corriendo el riesgo de que se nos cache la mirada poética como una pava de loza que se revolea con bronca. Siempre corriendo el riesgo del olvido y del fracaso; siempre tentando sin querer, pero aceptando, la frustración de repetir el verso para no perderlo y que finalmente se escurra en una frenada, en un llamado del mundo doméstico, en una resignación. El riesgo de que la poesía de la superposición se desaparezca sin aviso y nos quedemos en soledad, porque no pudimos darnos tiempo, darnos un cuarto propio ahora que lo podemos alquilar. Porque para alquilar necesitamos trabajar y hacemos trampa y escribimos igual, sobre el cansancio y los sueños, sobre dejar todo un día y dedicarnos a saborear palabras.

[Sé que esto que ya escribí es un empujón para seguir, pero también es una verdad. Sé que quiero participar de Trilce y también sé que no tengo más tiempo ni para respirar. Pero el deseo y la esperanza o las compañeras que confían y alientan: dale, que vos en tu escritura hablás de esto, Pamela, ármate algo, dale. Y yo subo al tobogán y ya no puedo ni pretendo bajar. Pero, sabemos, todes, que es un juego de fuerzas para tolerar la existencia en este sistema de opresiones. Hacemos como máquinas para dejar de ser máquinas. Miramos como poetas para no perder volumen y que seamos pisadas, para no repetir sin respirar lo que nos dicen que debemos. Miramos como podemos y a veces ese podemos es como poetas, que no significa nada, salvo poner la atención en el lugar corrido, en el inútil, en el tragado por los monstruos y hablarle y hablarnos y hablarle y hablarnos.] ((Texto de audio reproducido durante la ponencia)

¿Qué y cómo escribimos poesía? Yo creo que el mundo que nos ataca nos da los temas. El olor a cosa quemada, el hartazgo de la repetición de tareas, el deseo furioso de romper algo o mucho. Es eso que pasa cuando no tenemos la página en blanco enfrente: los versos emergen de los rostros en la calle, de la postura corporal de los estudiantes que acompañamos, de nuestros ojos calando el aroma que va a traer la rotisería cuando pasemos a pie o en bicicleta, el ruido del bondi conurbano que frena como si muriera. Pero no es la retina y la memoria, porque sabemos que no tendremos cuándo, nos da ilusión, pero sabemos que viene difícil la mano. Es el estar siendo ahí mismito que se sublima en alguna palabra, una o dos, tres o cuatro, no mucho más porque cambia el escenario o el minuterero y desaparece; se le superpone tanto la vida que se traga esos versos para siempre. A menos que alcancemos a fijarlos en un sitio privilegiado del celular o del cerebro y lleguen a lugar seguro. Entonces, ¿de qué escribimos y cómo? De lo que vemos y de aquello que nos astilla la ilusión de ser escritores de poesía. De la imposibilidad escribimos, en la imposibilidad de ser poetas *full time* escribimos, de ser poetas que existen como poetas sin más, si eso no fuera más que una ficción o que un mandato a destiempo. Escribimos de nuestras ganas de dejar de hacer y de nuestras afrentas a la injusticia. Escribimos sobre la falda y la mesa sucia, sobre el respaldo y la nada. Escribimos dejando la mirada suspendida por la sorpresa cuando tardamos en contestar. Cuando ponemos a cargar el celular. Cuando en la casa ya nadie queda despierto y estamos nosotres también a punto de enterrarnos en el sueño.

[Última llamada a Pamela, última llamada a Pamela me grita algo que me apura, pero no sé cómo hacer. Es una lucha esto, quiero escribir y todo sucede mientras tanto y ya no podré escribir, ¿o sí? ¿Qué hago escapando en un posteo de Instagram? Escribo. ¿Qué hago en los chats mientras voy al baño? Escribo. ¿Qué hago cuando escribo? A veces, intuyo, poesía. O siempre, esperá, quizás esas sean las pesas que levantan mi mirada para no perderme en la pasada de pulgar sobre una pantalla sin observar nada en detalle. Quizás esos cachos de texto que armo en diálogo digital con otros sean mi poesía también, ¿serán nuestra otra poesía? ¿Serán algo parecido a la poesía?]
(Texto de audio reproducido durante la ponencia)

Reitero: escribimos sobre la superficie que tengamos a mano, afirmaba recién, antes de que se nos olvide ese verso; escribimos en lo etéreo de la mente mientras proyectamos las actividades del día y nos duchamos y nos acordamos de que no había nada para este desayuno; escribimos en las charlas con nuestros amigos a través de un teléfono que ambiguamente parece anclarnos y desanclarnos de nuestra fuerza creativa. Escribimos poesía no sabemos cómo... Escribimos poesía para sostenernos en un pie y que no nos ignore nuestro propio cuerpo.

En esta ponencia, yo no vengo a decir nada piola, nada nuevo. Me descargo para sentir que hago algo con las palabras y mi tiempo. Para inventarme un tiempo libre para la poesía, parece una broma.

[Decir eso es cualquiera. Pero es lo que hay, ¿o no es lo que hay? ¿Por qué no lograba sentarme a escribir? Es que sé que no hay que gastar tanta potencia en pelear contra la idea del ser poeta que aprendimos, la idea del poeta que sabe lo que hace y se entrega a su divagar y le brotan las palabras de los poros. Y sabe todo lo que leyó]

con nombre propio y año de publicación. Las pibas y yo escribimos sin escribir; sinceridad y poder. Escribimos en contra de la alienación incluso cuando estamos hablando del almuerzo y del sexo y de los tabúes y de las miserias. Aprendimos otras vías de escape y construcción, ¿eso creemos? ¿Eso creamos? A veces, no sé qué estoy diciendo. A veces, no entiendo. A veces, me salvan las palabras.] (Texto de audio reproducido durante la ponencia)

Nos pregunto: ¿existen estrategias espontáneas o premeditadas para fisurar el rostro utilitario de la superposición de tareas de supervivencia y de sostenimiento del capitalismo, que atentan contra nuestras subjetividades y nuestras miradas poéticas?

¿Estamos construyendo una estética sin nombre, sin ancla? ¿Con quiénes escribimos poesía en este contexto inclasificable? Crisis y poesía. Falta de guita y poesía. Unas ganas tremendas de besar y poesía. Hijes que cuidar y poesía. Viejes, recetas de PAMI y poesía. Proyectos que se montan a los hombros y se caen por falta de tiempo y poesía. Las verduras, el laburo, la familia, todo tirado en casa y poesía. La maternidad y no querer ser madres y poesía. Una vida social activa y poesía. Una vida sexual activa y poesía. Qué más y poesía. Repito: ¿existen estrategias espontáneas o premeditadas para fisurar el rostro utilitario de la superposición de tareas de supervivencia y de sostenimiento de la productividad capitalista, que atentan contra nuestras subjetividades y nuestras miradas poéticas? ¿Existen en nuestra realidad cascoteada estrategias espontáneas o premeditadas para hacer poesía? La respuesta es NO. Mi respuesta es NO. La respuesta es que el patriarcado y su tontito consumismo nos hace pelotas, la precarización de la vida ranchea en la mirada también y se burla de la poesía. Sin embargo, yo creo que a veces no los dejamos pasar. Ahora mientras escribo no los dejo pasar a mi cuarto, que es una metáfora de qué hago con las grietas de mi tiempo, pero tampoco los dejé pasar cuando intenté escribir y me chiflaron para que atienda el teléfono para que el banco me ofrezca algo o vaya a buscar a la hija pronto que si no, seré una mala madre, o que deje de comer porque los pliegues de la panza. Yo creo que las palabras que salen del fondo del océano de una charla con mis amigas van a traerme tesoros y así sucede; me quedo con un dije de palabras que me harán pensar y decir más en otro momento. O que repetiré en la cena y en el trabajo hasta que se vuelvan más de algún modo. Quizás otro día, se transformen en versos en un papel o en un block de notas Samsung o un posteo que dirá algo de esto que no quiero que se escape de nuestras manos. O que necesito que se calme y se vaya a pasear por un rato.

Además de llenar archivos y juntarlos, editarlos y publicar libros, sobrevivimos escribiendo en la palma de la mano con birome sobre el dolor que nos causa el mundo capitalista. Pero también escribimos en el doblés de nuestro pensamiento sobre cómo queremos burlar a este mundo enajenante. Y ahí, en esos gestos mínimos, de una cotidianeidad abrumante, estamos haciendo poesía de un modo incorrecto para la moral del arte burgués en que nos educaron. Ahí, entre los emergentes coyunturales que son los días en toda su plenitud, estamos trazando un surco de pulsiones y rebeldías, como decía al inicio, para escribir poesía incluso cuando no escribimos o cuando no escribimos como se supone, donde se supone, cuando hacemos poesía urgente entre los cascotes de las propias contradicciones; para hacer poesía, quiero decir, en la superposición y a propósito y a pesar de la

superposición de tareas, de roles, de coerciones.

¿Es una realidad pretendida y tranquilizadora? En lo absoluto. Yo no sé si quiero escribir así, en estas condiciones de producción, pero hago poesía así, en este caos y en esta venganza al sistema porque es lo que puedo, realmente, es lo que tengo, lo que estoy siendo. Qué más. ¿La mudez y el subyugamiento permanente o la poesía como quiebre, trampa, rotura, respiración? La poesía, che, la poesía. Y digo la poesía y pienso en mucho y en nada; se me viene los ojos espantados y los ojos derretidos de sorpresa, como llenos de agüita por ver la circularidad o haber captado esa magia de lo que sucede cuando está sucediendo o acaba de existir ante nosotros. Cómo nombrarlo para que deje su huella en este ratito del día. Cómo hacer que la palabra nos traiga una verdad provisoria o una epifanía.

[Esto es un caos. Yo no sé si alguien habrá entendido algo. ¿Pensarán que debía citar autores una vez por párrafo? ¿Qué es un congreso y yo estoy ocupando esta silla? Ay, pero es un congreso de vanguardia poética. Qué más. Bueno, es lo que me sale de los dedos veloces en el teclado. Es lo que corregiré y tiraré a la papelera de reciclaje y lloraré y reescribiré o no. Un papelón o la otra forma de la poesía en estas urgencias, en estas cabezas quemadas, pero en resistencia.] (Texto de audio reproducido durante la ponencia)

El registro poético desbordando marcos espacio temporales, cuando el orden dominante atenta contra él; la escritura de la superposición. Las charlas que nos traen una palabra y con ella armamos una casa; la poesía de la superposición. La poesía de la superposición como un mantra del conformismo que se manda a florecer para dejar de serlo. La poesía de la superposición de les poetxs latinoamericanxs con identidades que aún somos miradas de reojo y a las que ganar lugar para que las horas sean fáciles, livianas, nos parece una fantasía inalcanzable. La poesía que, en nosotros, podría no ser, está todo dado para que no sea. Pero, de todos modos, empecinadamente, porque le estamos buscando la vuelta a que nuestra mirada poética lo ensucie todo, lo invada todo, es. Hacemos poesía para que sea. Que cuando parezcamos emudecidos y vencidos, se prevengan los que se creen que dejamos de hacer poesía para cumplir con las demandas y ser funcionales al sistema 100%, porque estamos escribiendo sin mover siquiera el cuerpo, poniendo jabón en el lavarropas, trepades al tren colapsado. Estamos escribiendo de otras maneras, sobre otros desgarros. Estamos haciendo eso que no sabemos si llegará a un puerto, ni cómo, ni cuándo. Pero no por no saber, dejamos de hacer poesía.

Cuando no hay tiempo para escribir poesía, escribimos poesía. Quizás sea nuestro robo al tiempo neoliberal. Quizás seamos una bomba de tiempo.

Unas últimas palabras tomadas a Sylvia Plath quiero decir, extraídas de su texto “*Nada de hijos hasta que lo haya conseguido*” de sus *Diarios completos*, que yo tomé del libro *Maternidad y creación*,

editado por Moyra Davey. Unas palabras que surgen de un texto ruidoso respecto de lo que se convulsiona en esta ponencia, pero que contiene una esencia afín y está bellamente expresado: *creamos para combatir la ruina, el olvido de todo, volvemos a crearlo todo y lo creamos plantando cara al fluir: hacer que el instante adquiera permanencia. Esa es la tarea de una vida.*

“EL OLVIDO ES UN FRUTO QUE REQUIERE TRABAJO” TAREAS HEROICAS, CANSANCIO Y TIEMPO DE BELLEZA QUIETA EN LEJANAS BENGALAS ESTALLAN DE CARINA SEDEVICH

Por **Paula Irupé Salmoiraghi**

Mi lectura de hoy de la poesía de Carina Sedevich se centra en su libro *Lejanas bengalas estallan* pero toma su título y algunos argumentos de otros libros de la misma poeta. Les leo, por ejemplo, de su libro *Gibraltar*, de 2015, el que me dio título:

*El olvido es un fruto que requiere trabajo.
Casi siempre tardío, pero rara vez dulce.
No es uva ni es la parra donde pende el racimo.
No es como la sombra que daría la parra
ni como sus raíces contraídas y bruscas.
Se parece a la piedra del cantero y la fuente
que apisona la parra, que la ordena y la ciñe.*

*

*Hay que hacer saltar el olvido de un golpe
como a una piedra caliza en la cantera.
Que se entibie en la mano que quiera tallarla.
Sea opaca a los ojos. Sea venérea y ajena.*

*Una piedra tan blanca es casi como un niño.
Casi un sacramento para mí.
Inclino mis huesos como panes ácimos
sobre cunas que guardan el amor ajeno.
Qué fue de la ternura que pude sentir.
La siento en la garganta bajar como una hostia.*

Veo en este y en otros poemas de esta autora santafecina, residente en Villa María, Córdoba, rasgos de un modelo heroico femenino que vengo rastreando hace años desde que empecé a odiar a los Teseos, Perseos, Ulises, Míocides y otros valientes guerreros con estatuas en los parques y relatos machacantes que formatean todo nuestro modo clásico de narrar historias y admirar gente.

Lo heroico, como arquetipo, como representación mítica de lo que la cultura occidental europea nos heredó, estudiado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, se caracteriza por el recorrido lineal, potente, individual y siempre exitoso de un sujeto guerrero que abandona su hogar para partir hacia el universo de la aventura y retornar para ser premiado y reconocido. Este camino del héroe,

aunque incluya dudas, obstáculos, equivocaciones y reparaciones, deja afuera toda tarea “menor”, paralela, subalternizada, artesanal, comunitaria, anónima, múltiple, de cuidado, es decir, femenina. El espacio de la heroína (encarnada en cualquier cuerpo) no es lineal, no abandona un lugar para ir a otro, no lucha contra monstruos ni seres antagónicos calificados como “el malo”, no otorga premios para sí misma.

La heroína no es fuerte ni invencible (si lo es, no es una heroína sino un héroe), no combate en guerras fratricidas (que todas lo son), no mata, no triunfa sobre otros. Sus poderes son la paciencia, la ternura, la suma y la multiplicidad, el deslumbramiento ante la belleza y la felicidad, la ronda, el canto, la memoria, la narración, la reproducción y la creación en todas sus formas circulares, adiposas, rebrotantes, tentaculares.

Ser poeta es ser heroína. Ser escritor, narrador, docente, estudioso, mapadre, sembrador, músico, artista, es ser heroína porque el trabajo amplio y realizado siempre en grupo consiste en reconocer, valorar, teorizar y transmitir la felicidad de lo heroico, de lo hecho, lo que hacemos, lo que estamos y seguimos haciendo, para bien y gusto de la comunidad de los comunes, sin pasar por encima de nada ni nadie.

Como cuerpos humanos leídas y criadas como “mujeres” conocemos los muchos mandatos y deseos, “apenas una ruta señalada” en el primer poema de *Lejanas bengalas estallan*, que nuestra cuerpo anida o acuna y nuestras poemas denuncian o transforman en canto. Somos, todavía, esa suma de ataduras y libertades que nos moldean y nos embarran aunque queramos sacudirnos, aunque racionalicemos y ordenemos por prioridades las luchas y los objetivos, aunque lleguemos a tantas victorias y planeemos, juntas y por propia voluntad y decisión, más metas y más círculos de poder amoroso a los que acceder y compartir.

Le hablamos a la hija y a la madre como si fuéramos una sola, por necesidad, por reparación, no porque nuestros padres o nuestros hijos varones no sean dignos de ser nuestros iguales o nuestros interlocutores sino porque “la hija” y “la madre”, como figuras, como modos de vivir, necesitan que las alimentemos y les demos entidad de heroínas. Así sucede en el primer poema del libro que nos ocupa: la voz que dice yo en el poema y aquella a la que nombra “hija” son “*como dos pájaros domésticos unidos por un hilo y un anillo/ (...) del mismo tamaño/ cuando miramos las flores de los árboles*”. Tratando de hilar ese continuum lésbico que nombró Adrienne Rich, soterrado y silenciado por siglos, sabemos que “*Tu corazón cabe en mi puño,/ pero también cabe el mío.*” (p. 11)

En el tercer poema de *Lejanas bengalas*, conocemos el universo que conoce la heroína: vegetal, florido, doméstico, barrial y, a la vez abarcador de mar, puerto, extranjería y cuerpo de hija no parida pero creada y necesaria:

Margaritas, crisantemos, astromelias. Conozco el mundo cruzando la vereda hasta la florería de la esquina con la hija que no tuve de la mano.

*-Sobre el mar, en Finlandia, llega al puerto una gran barca que se llama Eira.
Hubiera sido un buen nombre para ella. Y ese azul mustio, que lo lame todo hubiera sido el jugo de sus ojos.
Hubiera sido blanda y alunada.
Hubiera peinado
su melena con agua.*

Es este mismo modo de unir lo diverso, encontrar puntos de comunión y ampliar en círculos concéntricos el territorio del amor el que vemos en versos como: *“El pasado/vive amablemente/ entre las cosas”* o *“Muy lejos del mar/percibo en mis manos/ el olor de la sal.”*

Los objetos mágicos de la heroína, sus ayudantes, son el agua que *“se aclara mansamente/ cuando decanta la tierra”*, *“la música de las cigarras y del viento piadoso, la hojarasca que “se deshace/ y se unce con la tierra/ bajo el árbol”*, una luna, una gata.. Por ejemplo, en un poema de otro libro de Sedevich titulado *Escribió Dickinson* (Alción Editora, Córdoba, 2014):

*Dispongo una manta a los pies de la cama.
El fulgor de la luna en la ventana
se disipa cuando cierro los postigos.
Escucho a mi gata mientras bebe
de una taza olvidada en la cocina.
La noche entre las dos es agua dulce.
El corazón no se recoge ni desborda.
Comprendo que la soledad, como el amor,
transcurre mejor para un espíritu austero.*

La heroína se identifica e intercambia sonrisas con los *“pobres seres de barro que se parte”* como el pájaro bermejo, el benteveo que calla sobre un cable o el hombre cuya tarea infinita es limpiar el excremento de los tordos y los viejos chicles pegados en la vereda de la escuela.

En este poemario, la maternidad no es un camino de éxitos y reconocimiento ni de sacrificios y penurias, sino una verdad monstruosa e imposible de abarcar. Como todo lo heroico femenino, no

tiene culminación ni posibilidad de renuncia, ni tablero donde anotar los puntos, los porotos, la seguridad de haber hecho todo bien:

*El niño que crié
-y que recuerdo
desde la intimidad de los aromas- en esta noche es un extraño.*

Olvidaré esa verdad monstruosa. Me engañaré mil veces abrazándolo.

*Él cabía en mis brazos.
Y en sus ojos, cuando me miraba, cabía todo el universo.*

La heroína que poemamos no es un héroe todopoderoso, con una meta única e indiscutible, normalizada, naturalizada, cuyos logros serán premiados por agentes externos y autorizados a dar corona, oro o doncella. La heroína se cansa, se aburre, pierde el norte, engorda, registra detalles epifánicos, narra la historia del mundo pequeño que es enorme, hace música con los gritos de todes, abarca tanto que ya no tiene ganas de apretar, se amucha con tantos seres de luz o de les otros que ya ni se acuerda dónde tiene que mear o dormir la siesta: *“Dice el poema: demasiada verdad me desconcierta”*.

El trabajo de la heroína es una actividad múltiple y rizomática, lo que vale decir que su día tiene 72 horas bígamas o tripartitas, su energía se alimenta de tomacorriente de heladera o lavarropas, su decisión se renueva a fuerza de abrazos, mensajitos pedorros o patadas voladoras al reflejo en los ventanales. Veamos como muestra un poema titulado *“Mi vecina ha lavado ropa oscura”*:

Mi vecina ha lavado ropa oscura

y la ha extendido en una cuerda al sol. Admiro la coherencia del conjunto.

Me regocija

la pulcritud de mi vecina:

*la economía con que ordenó el tendido y dispuso los broches de madera
sin encimar las prendas ni estirarlas.*

Solía tender cuando tenía un patio, un hijo pequeño, un compañero.

Fui dulce y cuidadosa con sus ropas.

La tarea es mínima y desmesurada, a la vez. Hay derecho a estar cansada, a fallar, a no reiniciar tan pronto, a dar media vuelta, a quedarse quieta en el centro de la casa y/o el multiverso, a dejar que el culo pese y enraíce. Después, a lo mejor, volemós y cantemos porque este poemario, con epígrafe de Pasolini, desea que *“vivamos como los pájaros del cielo y los libros del campo”* (p.31) y la heroína desea, contradictoriamente, con intensidad y con miedo, con los ojos abiertos como los peces muertos de este otro poema, desea y sostiene su deseo:

*Los chinos saben matar un pez con varas de bambú
en la garganta.
El pez no cierra los ojos
ni se aquieta
mientras desprenden
sus escamas.
Los chinos saben
de las emociones
que estanca la muerte
en cada víscera.*

*Deseo a veces
la suerte de los peces.
Algún destino útil,
de alimento.
Ya lo he comprendido,
sin embargo:
hay veneno también
en mi deseo.*

Para Sedevich, estos poemas son un tiempo en que el “*corazón está en calma: todo acaba*” y se puede dejar ir al hijo varón mientras “*lejanas bengala estallan (...) y quién sabe si volveré a verlo*”. El momento recortado por las palabras ocupa un lugar de belleza quieta, de epifanía animal, vegetal y mineral. El conjunto de versos es “la hija” con la que nos quedamos, esa yo que a la vez es nuestra madre y toda la línea de heroínas que nos precedieron y que nos esperan. Nos hemos parido y acunado a nosotras mismas, nos felicitamos por eso, nos sentimos orgullosas de ser fruto de nuestros esfuerzos contra corriente, pero necesitamos paz, mecedora y canción, perdón y autocomplacencia, musitar que es música y musgo silencioso, conjuro que es sabio y sagrado y nos recuerda que, aunque nuestras madres y abuelas fuesen sumisas al orden patriarcal y nos dijese yeguas malparidas y zorras atorrantas, están con nosotras en la línea no solo teórica sino umbilical del linaje materno recobrado y resignificado postfeminismos, postpandemia y postmorten de todas ellas, tan jóvenes, tan artríticas, tan cáncer de útero. En *Sal de mar* escribe Sedevich:

*La madre mece al bebé pero musita
un conjuro ancestral para sí misma.*

LA ESCRITURA QUE HILVANA LA PÉRDIDA ENTRE LOS QUEHACERES COTIDIANOS: LA POESÍA COMO DIARIO Y BORRADOR DEL CONSTRUCTO CAÓTICO Y SUS INTERMITENCIAS

Por **Charlie Di Palma**

*Hervir las ilusiones al lavar las fantasías
de no rosquear lo suficiente
escribir mensajes instantáneos sin referente preciso
plantear las prioridades
en esquemas solubles después de mil mates amargos
tender las paritarias de tu afecto
mientras creer pinta lejano
y crear se traduce
en organizar los pétalos
que me quedaron
después
de habitarnos⁹.*

La primera vez que escribí un poema - o que fui consciente de ello - fue una tarde de septiembre a mis 10 años, mientras tomaba la merienda después de la escuela. Estaba sola: mi mamá había vuelto a trabajar al hospital como enfermera después de casi 20 años de dedicarse a estar en casa con sus hijos. Recuerdo estar muy triste por no tener a mi mamá conmigo a culo y calzón como solía ser hasta ese momento. Pero el menemismo hizo estragos y ella tuvo el coraje suficiente para dedicarse a lo que había estudiado en su juventud, ejercer su profesión y ser un sostén económico más de la casa. Esa semana habían fallecido dos celebridades, que, vaya una a saber por qué - aunque intuyo que encarnaban en sí, de algún modo, esa madre que yo extrañaba en mi cotidiano -. Su muerte me dolió, la de ambas. Una, por causas naturales, la otra, una muerte dudosa, de la que hoy se sigue especulando. Sentí el fuego del dolor y la injusticia calando hondo, y me puse a escribir. Todo con rima y métrica, claro, que era lo que sabía o pensaba que era la poesía en ese momento. Entre el silencio de fondo, el ruido de mi lapicera gel púrpura y los sorbos a la chocolatada, hice varios borradores, que enseguida, más rápido de lo previsto, se transformaron en un poema dedicado a ellas. La ausencia de mi madre se notó enseguida, ya que no tenía a quién mostrárselo. Y sólo quería que lo viera ella.

Dí con la idea de la escritura y la docencia en enseñar a escribir como bien describe Cortázar

9 Poema escrito en el 2020, en una clase de la materia Prácticas no formales, con un ejercicio de escritura dado por Débora Hadges donde la idea era escribir con verbos que denoten las actividades cotidianas en nuestra casa.

en Rayuela: *Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos* mientras coordinaba un taller de escritura y arte en los ratos libres que me permitía la maternidad en ese entonces. Es un pasado no tan lejano: aún no había finalizado la secundaria a pesar de mis 26 años. No lo veía posible, los miedos me habían paralizado, pero, a través del arte, mis principios políticos y las herramientas de formación en espacios independientes, sentí en la necesidad de comunicar algo a la comunidad. En cuanto arranqué con la tarea de ser yo misma y de valorar mis ideas, escribir y percibir que salían al mundo, sentí una profunda convicción en el ida y vuelta tan rico con lxs oyentes y también les “estudiantes” de mis talleres, al punto que me animó a terminar el colegio y visualizar otros horizontes. Cómo dice César Aira:

Gracias al miedo le damos forma a lo desconocido que nos acecha, y lo que tiene forma ya no es tan terrible. Con el miedo le ponemos límites a la proliferación de los posibles, y si elegimos los peores es para exorcizarlos. Esas ficciones exigen un trabajo de imaginación y verosímil que nos vuelve artistas, artistas del miedo, artistas a secas. Ya estamos haciendo literatura. Y la creación literaria a su vez se contamina de las ambigüedades deseantes del miedo.

Acá estoy, finalizando una carrera que me interiorizó a fondo, aunque siempre me encuentro al principio del desafío cuando debo organizarme (o no dormir) para escribir lo que está fuera del rendimiento académico.

Escribir implica un gran desafío, muchos miedos que en este tránsito descubrí: la gran herramienta que implica desarrollar la escritura. Siempre escribí; pero en ese momento clave, -digamos bisagra - a mis diez años en 5to grado de la primaria, cuando el maestro nos enseñó la métrica en la poesía. Hasta ese entonces, no tenía idea de ciertas estructuras, pero sin querer me encontré escribiendo y expresándome mucho mejor que antes, poniendo en práctica lo aprendido. Afectada por la muerte de dos figuras femeninas internacionales, le di rienda suelta a mi imaginación, en un proceso guiado por los aprendizajes obtenidos, corrigiendo, reescribiendo, probando mientras las tardes solitarias que me regalaban silencios necesarios para inspirarme acerca de lo que me dolía y aplicar todo en mi cuaderno, sin objetivo alguno más que expresarme, mientras esperaba qué mi mamá y mi familia llegara del trabajo. Al terminar mi sutil poema, lo guardé en mi mochila y me animé con mis manos temblorosas de espanto, a sacarlo al mundo. El maestro lloró y se fue del aula. Temí lo peor. No entendí en ese entonces, pero luego, cuando me pusieron a escribir con mis compañerxs y todxs estaban entusiasmadx en aprender de mi experiencia, sentí un estímulo muy gratificante. Siento lo mismo en este momento, acá, con ustedes, aprendiendo de sus experiencias. No concibo un mundo sin poesía a pesar de que escribo poco por el poco tiempo que tengo. Creo que ese rizoma que nos convoca, en especial hoy, es lo que más me da nafta para volver a escribir. Porque una deja de escribir todo el tiempo, renuncia, se frustra. Nos alienamos, perdemos puntería, pero, vuelvo, en estos encuentros, porque quiero escribir. Para qué. Para nosotres, para compartir y equivocarme, para trascender el miedo a no ser escuchada, ni querida, ni entendida, ni aplaudida. El miedo mundano de transformar el lenguaje en acción, en línea con Audre Lorde. Porque es difícil hacerse cargo de lo que una escribe en cada verso, en cada oración, hay una responsabilidad... El ego concierne, la mirada se pierde a veces. Y si nos responsabilizamos de lo que hacemos con la escritura, con la poesía, vemos al otre. Narrar poética-

mente lo cotidiano puede ser un acto revolucionario, donde la lucha se comparte. Audre expresa:

Pero con cada palabra dicha, con cada intento hecho alguna vez por decir esas verdades que todavía estoy buscando, he hecho contacto con otras mujeres, examinando las palabras para que encajen en un mundo en el que todas creamos, salvando nuestras diferencias. (...) porque la transformación del silencio en lenguaje y acción es un acto de auto-revelación y eso siempre parece cargado de peligro.

(...) Cada una de nosotras está aquí ahora porque de alguna manera compartimos un compromiso con el lenguaje y el poder que tiene, con recuperar el lenguaje que ha sido usado en nuestra contra. Para la transformación del silencio en lenguaje y acción es vitalmente necesario que cada una de nosotras defina o evalúe su función en esa transformación y reconozca su rol como vital dentro del proceso.

Para aquellas de nosotras que escribimos, es necesario examinar no sólo la verdad de lo que decimos, sino la verdad del lenguaje que usamos para decirlo. Para otras, el compromiso es compartir y difundir también esas palabras que nos son significativas. (...) porque no es la indiferencia lo que nos inmoviliza, sino el silencio. Y hay tantos silencios por romper

En plena pandemia, me quedé sin trabajo, como muchxs de nosotrxs. Sólo tenía un curso de secundaria a mi cargo, que me alcanzaba - o no - apenas para cubrir algunas necesidades. Tuve que aprender a sobrevivir entre el alquiler, los bolsones de la escuela, la ayuda de mis xadres y amigas, el movimiento del trueque, el mirar los precios por kg en el Día a ver qué me convenía más al comprar, y muchas, muchísimas crisis de ansiedad. Cuando ya nada de eso me bastó, una amiga, que materna a su hijito como yo, me sugirió que vendiera los budines de banana que hacía a veces. No sé cocinar. Sé algunos platos de pe a pa y me salen bien, cuando tengo tiempo. Pero ganas, nunca, o poco. Siempre me entusiasma hacer feliz a lxs que amo, entonces, ahí le pongo onda. Los budines empezaron a salir. Hacíamos comprar comunitarias con mis amigas en una cerealera y compraba más barato y de buena calidad. Harina integral, semillas, chocolate en barra, etc. Mi nene, al estar todo el día encerradxs, se sumó a mi tarea diaria de hacer de 6 a 8 budines diarios que publicaba en las redes y varixs me pedían. Para salir a venderlos, lo dejaba en videollamada al pibe con alguien. Salía en mi bici: trocaba, ofrecía, vendía. Me parecía que no tenía nada ligado a mí sólo cocinar, que no era genuino. Quería transmitirle a la gente algo más, me había perdido del mundo artístico al haberse cerrado todo. Por lo menos, antes de que todo fuese virus y barbijos y permisos para circular, mitigaba mis amarguras rutinarias con salidas a recitales de poesía, de música. Salía al escenario, decía mis verdades, mis mentiras, escuchaba a otros, me emocionaba, me vinculaba. Ahora sólo veía en las redes miles de poemas infinitos, pero a mí, no me salía nada. Me consumía la desesperación, el miedo, el encierro, extrañar a mis viejxs, a mis amigas, a mi amante, a lxs pibxs de la escuela, que jamás prendían la cámara y apenas participaban. Por lo tanto, se me ocurrió entregar esos budines con poemas. Casi intuitivamente, elegía un libro al azar, cortaba papelitos, y les escribía algún poema, o frases de poemas. Al mismo tiempo, cursaba 4 materias. En ese interín, entre que el nene colaboraba con la cocinada, un día escribió un poema. Me dijo “mamá, anotá esto” y me dictó de una un recitado de versos que, como toda madre cursi y poeta, provocó que me tiemblen las manos. Era un poema para “vender” los budines. Una oda a los budines que él y yo cocinábamos en esas tardes de calles

ausentes y silenciosas en el ojo de la pandemia.

Primer poema de Ulises, a sus 8 años:

*En todo el mundo Pasa un carretillo
Para la merienda, Para exquisitar.
Siempre te hará feliz,
Te sacará el hambre:
La comida es especial,*

Y te ayudará a vivir.

Inmediatamente se puso a escribir, como todo ariano, una lista de los budines encargados, a quién, con qué ingredientes y qué día serían entregados. Ulises tenía 8 años. No hubo acontecimiento más poético en mi vida, ligado a la crisis cotidiana y la austeridad, que ese. Atrás quedaron los poemas adolescentes de furia, rabia y punk rock, encerrada en mi habitación, pintando con aerosol las paredes, pegando páginas de fanzines comprados a 10 ctvs., fumando a escondidas, que narraban las llagas de andar en la calle, pateando recitales y amores mal predispuestos, ni las canciones de mi primer banda, donde escribí (o escupí) mi primer poema porno, que elípticamente narraba, sin saberlo, el hecho de sentirme abusada, ni tampoco los poemas que escribía mientras trabajaba como vendedora de sabanas en hojitas sueltas, entre clienta y clienta o escondida en el baño, que guardaba en los bolsillos de la mochila y cuadernos (y sigo guardando), o los poemas urgentes escritos en tantos subtepass antes de entrar a cursar teatro, o saliendo del oftalmólogo con un fondo de ojos que no me dejaba ver nada pero no era un impedimento para escribir. Perdón por ser tan obvia, pero, nada, nada se comparó ni fue tan punk como ese momento. Durante la pandemia, apenas escribí. Aproveché los parciales de la universidad para volcar algunas prosas poéticas que surgían allí mismo; por suerte los profesores avalaban eso y me permitieron expresar lo académico en sintagmas volados, voladísimos, escritos a último momento, como siempre. Me envolvía la crudeza del momento y estudiar hasta me parecía superficial, en algún punto, aunque como mi carrera se trata de leer un montón, esos textos literarios obligatorios me proporcionaron cierto alivio mental. La crisis global mundial se volvió interna al punto de saturarme y me dediqué casi exclusivamente de manera neurótica a mover muebles, pintar, trocar ropa y cosas, deshacerme de todo lo que podía. Ya casi al final del 2020, escribí lo siguiente:

Desde que empezó la pandemia moví los muebles de lugar en la casa, de habitación en habitación, dentro de la habitación misma, una inmensa cantidad de veces. Uli me copió e hizo lo mismo en su habitación, tres veces ya. Descolgué cuadros, mismo dentro de los marcos cambié las ilustraciones, los colgué en distintos lados, fui probando, las paredes mutaron. Transformé mesas de la cocina en escritorios, mesas plegables que usaba para la tv en mesas de escritorio, luego mesa provisoria de cocina, para después volver a ser mesas plegables de tv. Esa mesa plegable se me partió, la arreglé dos veces, se volvió a partir. Pero cuando logré arreglarla, me sentí útil. Colgamos macetas colgantes artesanales que nos regaló alguien que queremos mucho, en el patio. Me afina el alma regar sus plantas cada día (o cuando me acuerdo; aún me falta aprender de mis errores se ve)

Se me partieron platos, tazas y me quedé sin vasos. Gracias al trueque, tenemos algunos de vuelta. Pinté muebles, menos de los que quise. El estudiar se tornó comandante de la vida, como nunca.

Se murieron bastantes suculentas y cactus, aunque logré revivir una vasta cantidad. Ver renacer esos ¿Brotos? del tamaño de una pulga en medio de tallos endurecidos por el descuido, me dio mucha emoción. Era como mi adentro. Renaciendo de a pulguitas después de morir varias veces. Otras plantas que no entendía porqué se secaban, las moví y reverdecieron. Otras no. Muchas las eché al compost.

Cambié los libros de lugar en la biblioteca; la miro, y sigo planeando cambiarlos, encontrarles un espacio temporal, porque sé que luego los cambiaré de vuelta. Un laberinto de historias que no alcanzarían ni siglos para contarse los ratos que tejimos juntas. Otros libros aún ni sé de qué se tratan. O sí sé, por lenguas expertas que me han recomendado tenerlos, pero que jamás tuve tiempo o ganas de explorarlos.

Puse cortinas. Tuve una gata pelirroja de mi ex pareja que me acariciaba auditivamente en un tono muy especial con su lengua felina- La amé mucho, su mirada era particularmente profunda, pero se tuvo que ir. Uli lloró la otra noche por ella, diciéndome que lo ayudaba con su insomnio, que era su lucecita, aunque igual sabía que era lo mejor que viviera en otro espacio.

Cambié los platos, frascos y alimentos de lugar en la alacena. Partí un celular que quería mucho contra el piso sin querer, sacando fotos de la tarea a las 2 am. Lo lamenté mucho. Recuperé cosas, me regalaron muchas que aprecio. Otras nunca volvieron.

Tuve un pool mediano unos días por trueque, tuve que hacer lugar. Disfrutamos mucho eso. Para Uli fui una campeona esos días.

Colgué afiches que hace años sueño tenerlos en las paredes y tenía guardados, por si se rompían. Como buena capricorniana, estoy casi esperando que eso suceda, así me digo "yo sabía".

Me amenazaron varias veces. Fue un varón violento.

Se cayó un espejito que se hizo trizas en la bañera, sigue ahí tirado, reflejando desde sus pedazos rotos, me sigue faltando. Le dí una mesa que tenía en el lavadero a mi vecina, después de dos meses le pregunté si la usaba -ya que la mía se convirtió en escritorio- y la puse finalmente en la cocina. Queda linda. Volví a reconectar vínculos, me alejé de otros. Quizá para siempre.

Amé y perdí, pero también me perdí y me dejé amar.

Hice listas, muchas listas de cosas. Me alivia ir tachando lo que hago, pero lo que no, me doblega el peso aliviado. Miré fotos viejas, las compartí, me exilié en instantes. Los callos de la escritura se me disolvieron casi por completo, como los del trapecio. Pero las palabras y las ganas de volar siguen dando vueltas con la misma intensidad de siempre, en este caos intermitente que insiste en envolverme desde que nació. O desde que sé de mi imaginación.

Todos los días pienso que me gustaría colgar el trapecio en el patio, así como esgrimir en textos todo lo que construyo mentalmente y no me animo a contar más que oralmente en desbordes de estrés y autoexigencia en medio de la incertidumbre que hoy nos convoca.

¿Cómo se recuperan los desplazamientos perdidos de las palabras y los muebles? Quizá sólo sean movimientos del presente.

Este escrito, es puramente cotidiano, repetitivo, quizás hasta aburrido, pero me alivió de sobremodera manera escribirlo y corregirlo día tras día. Fue mi primer acercamiento después de mucho tiempo.

Audre Lorde escribe su libro narrando sufrimientos terribles en cuanto a la mastectomía que le hicieron, pero advierte al principio del libro: *Parte de lo que experimenté durante ese tiempo me ayudó a entender mucho de lo que siento respecto de la transformación del silencio en lenguaje y acción*

Cuando pienso en mis primeras escrituras vuelto acción, recuerdo que siempre tuve un diario. Desearía encontrar el primero, pero, en las oleadas de mudanzas, se perdió. Ahí escribía sin parar. Hace poco encontré mis poemas posteriores al gran poema de esa tarde de merienda solitaria. Había un montón, tenía 11 años, denunciaba la crisis ambiental, mi amor por los animales y quería editarlos. Recuerdo el deseo enorme que tenía por llevarlo a cabo. Mi mamá me aseguraba que algún día los llevaría a editar. Nunca tuvo tiempo de acompañarme en ese proyecto; la cotidianidad, el lavar la ropa, planchar, cocinar, lavar, lavar y tender y lavar interminablemente se llevó mis poemas sólo conmigo. Sin embargo, mamá celebraba cada poema nacido, se enorgullecía, le mostraba a nuestros familiares, pero el cansancio de cada día, hacía que a duras penas solo los leyera y me felicitara. Eso sí, ella siempre estaba (y está) leyendo. Lo más loco es que a ella no le gusta la poesía (me enteré de grande) sino que, se la pasaba leyendo novelas y cuentos de un tirón. Nunca conocí a alguien que leyera tan rápido como ella. Pero el peso del cansancio, por primera vez, me decía “ahora, no se puede”. Recién de adulta lo entendí, cuando lo pasé por el cuerpo.

Desde que fui madre hace 10 años la avalancha de tareas cotidianas que siempre pospuse me cayó encima como nunca, pero también, el período de amamantamiento y el puerperio en el que me vi envuelta (período en el cual no me encontraba activa laboralmente) fue un espacio y proceso muy genuino en lo que respecta a mi creatividad. Pasaba mis días, mientras el nene tomaba la teta o dormía, leyendo, más que nunca, y escribiendo, y, más que escribir encaraba con muchas ganas otra tarea que a los poetas nos cuesta mucho: ordenar, darle forma y organizar los contenidos de las poesías. Llegué a tal punto, que cuando Ulises cumplió un año, me decidí a publicar mi primer poemario. Fue por esos días que también me animé a recitar en vivo por primera vez. También, recuerdo que toqué sola, acústico: nunca me había animado. Había algo en mi interior que gritaba fuerte para que lo hiciera. Ya

no podía depender de otros, el tiempo era menor, necesitaba mi espacio, ser madre es estar siempre apurada; alguien te necesita constantemente. Escribí una obra de teatro y la ensayé con 2 actrices y un actor. Todos mis planes, hasta que me separé, fueron descartados y suspendidos, a pesar que fue una de las épocas más activas en lo creativo, por un ser violento que no me apoyaba, incluso me decía que no me dedicaba a la casa lo suficiente, o hacia unos poemas no tan buenos, o que mi obra de teatro era demasiado “política” y que yo de eso no sabía nada. Argumentaba que mi tarea era mantener el orden y limpieza del hogar y el cuidado del bebé. Hacer solamente eso me retorcía la mente, sólo eso. No. Hacía lo que podía, porque el resto del tiempo me la pasaba viendo pelis, documentales, leyendo, escribiendo, charlando y juntándome con poetas, viendo desde facebook la cantidad de eventos que me perdía por vivir sumida en las cotidianidades sin que mi pareja me acompañara o cuidara al nene para habitar los espacios que yo quería, ahora, de forma sana. Ya no consumía nada, sólo quería poesía, teatro y música. La primera vez que recité, vi en la mirada de mis espectadores un fuego: eso hizo que mi voz se potenciara, que la musicalidad en cada trayecto tomara colores, formas, texturas. Que las locuras que escribía en viajes internos (sin estimulantes) refractan más allá de la palabra, llegaban a otros pilares. Y eso que escribía desde la experiencia más rutinaria de mi vida. Me entendí como comunicadora y poeta. El poemario, que pensé en esa época, nunca vio la luz porque cuando terminé de juntar la plata perdí las llaves de la casa, y mi pareja de ese momento me pidió, me exigió, la plata que había juntado para cambiar la cerradura. Las busqué por toda la casa, jardín, rincones, cajones, baúl de juguetes del bebé: no aparecieron. Una desesperación me invadió. Esa noche lloré y escribí mucho, en silencio. Mientras se me caían las lágrimas mirando al cerrajero cambiar la cerradura, me puse la bata que usaba siempre. Metí la mano en el bolsillo y sentí ahí mismo las llaves perdidas. Mi interior gritó. Fui al jardín pequeñísimo de esa casa y las enterré. Nunca sentí tanta injusticia poética. Me separé. Pasaron 5 años hasta que logré editar mi primer poemario, autogestivamente. Y lo logré gracias a las redes de personas, sobre todo mujeres y disidencias, que había tejido desde la separación, en donde mis palabras tomaron camino y se multiplicaron.

Paul Preciado, en *Un apartamento en Urano*, dispara:

Cada palabra de nuestro lenguaje contiene, como enrollada sobre sí misma, una bobina de tiempo hecha con los hilos de miles de operaciones históricas. Mientras el profeta y el político se esfuerzan por santificar las palabras ocultando su historicidad, pertenece a la filosofía y a la poesía, como sugiere Giorgio Agamben, la tarea de profanar las palabras sagradas para devolverlas al uso cotidiano. Esto supone deshacer los nudos del tiempo, arrancar las palabras a los ganadores para ponerlas de nuevo en la plaza pública, donde pueden ser objeto de un proceso de resignificación colectiva. (Preciado, 2019:112)

Me hago la pregunta a diario, cómo ustedes seguramente, de cuándo tendré tiempo de escribir poesía o las ideas que se me vienen justo en el intersticio previo al dormir, o apenas me despierto, que jamás o casi nunca desarrollo porque una noche sin dormir pesa mucho en los tiempos que corren, sobre todo luego (y durante) de la pandemia que nos atravesó impiamente. Esa poesía que promete liberarnos de las ataduras del estar y no ser, la que se deshace justo en el momento que posponemos la alarma de levantarnos, justo cuando parece la puerta a otro limbo superior. Esas ideas tan claras y

tan nítidas que en menos de un segundo se nos escurren, se disipan, se internan en un universo que ya no es el nuestro, que ya no podremos atrapar. ¿Adónde va la poesía que no fue materializada? El cansancio del estar en este mundo material, consumista y patriarcal una vez más nos arrebató un verso, una línea, un fragmento de lucidez. Esa es la poesía a la que más le temo y la injusticia artística más grande que nos puede tocar como escribientes. Alguna vez hablé de esto con Rosarió Bléfari. Cuando falleció, se me estrujo el cuerpo. Hace rato venía amagando con volver a contactarla, pero las corridas desde que empecé a estudiar me lo habían pospuesto varias veces. Había compartido momentos con ella, muy importantes en mi recorrido artístico. Uno de los más importantes es cuando la vi, por primera vez, en el 2001 cantando con Suárez, muy embarazada en el escenario. La ví y no podía creerlo. Mi hermano me pasó sus temas, la escuché, su poesía musical me parecía extraña, confusa pero increíble. Realicé un taller 10 años después, justo después de probarme para tocar en su banda (y no haber quedado) y, en el living de su casa, escribimos juntas una canción que aún no me animo a cantar. La hicimos con fragmentos reversionados de *Las Olas*, de Virginia Woolf “*Qué raro es sentir como el hilo que surge entre nosotras, se afina y avanza, cruzando nebulosos espacios del mundo que nos separan*”. Pienso en ese hilo que nos une, en algún punto, en ese hilvanar constante entre poetas y artistas. Trato de constatar la primera puntada del hilván de la poesía en mi vida, ¿fue esa tarde escribiendo sola a los 10 años? No, porque la poesía ya estaba antes, por lo menos influyendo... Elsa Bornemann, María Elena, ¿se dedicarían a las tareas de cuidado y cotidianas como nosotres? Entonces no encuentro un punto exacto, es el hilo conductor y a la vez rizoma de lo que nos convoca, nos interpela, nos comunica. Escribimos desde donde podemos. Al tiempo de fallecer Rosario me compré el libro *Diario del Dinero*, al mismo tiempo que venía leyendo, de a poco pues full obligaciones, *Diarios del Cáncer* de Audre Lorde. Me pasó que sentí profundamente cada renglón de la escritura de Rosario, en un diario que, desordenado cronológicamente, combinaba cuestiones de gastos, sueldos, corridas, poesía, narraba acontecimientos o el lado B de muchas situaciones artísticas. Es decir, era desacralizar a la ídola, algo que nos viene muy bien en los tiempos que corren. Era entender que ella era yo y muchas de nosotres, en su cotidianeidad, en el intento de registrar sus gastos, pero que a su manera, no dejaba de escribir generando así el sumun de una obra increíble. Mi escritura ya no era tan desordenada, ni paradigmática, ni restaba valor el hecho de que casi siempre fusiono todo lo que hago, tampoco mis entradas quejosas de diario eran tan subvaloradas. Estas dos mujeres vienen a certificar lo que muchas veces pensé: el vínculo con el otre es el que hace posible que la poesía nazca y se enriquezca. Cuando sentimos la honda injusticia de la ignorancia en términos de sentirnos oprimidos, es dónde radica la potencia de esta escritura en acción. Porque la acción de la poesía no es solo leerla, escribirla: es sentirla, hacerla carne, performatizarla, que quien la recibe la interprete para su propio devenir.

Audre señala: “*He llegado a creer una y otra vez que lo que es más importante para mí debe ser dicho, verbalizado y compartido, incluso a riesgo de que lo magullen y lo malinterpreten*” Un poco, entonces, escribir en tiempos donde les poetas trabajamos de otras cosas, nos agotamos de realizar tareas de cuidado y del hogar no remuneradas, es permitir que ese hilo se convierta en nuestro cable a la denuncia, desde la alcantarilla de Pizarnik, o desde quebrar con el rebaño como proponía Storni. Nos hilvanamos en la pérdida, en la frescura del dolor que nos convoca, nos apaga y no nos renueva el contrato por un tiempo. Es entonces que creo que en esos momentos de desasosiego,

En un viento joven y brillante
En una cuestión de fe
En una coraza invisible
En una tarde de cansancio

como cantaba una y otra vez Bléfari en ese tema del álbum *Excursiones*, mientras el seco sonido de un cepillo aleccionado por nuestra mano agotada intentando quitar una mancha, allí reside la posibilidad de un verso que permita nuestra continuidad en el mundo. Aquel verso que posiblemente quede anotado en un post it permanente, o que resulte un poema esbelto, o escondido en un cajón por años. La escritura nace entonces como un movimiento entre lo cotidiano, entre la angustia, entre el tiempo muerto que no podemos organizar para escribir. Nace la idea, pero las urgencias acarrearán ese borrador eterno de pensamientos encarrilados en un chat de Whatsapp que tenemos con nosotros mismos, donde se mezclan documentos para imprimir, salidas educativas, notas de estudiantes, lista del super, rasgos de posibles poemas, recordatorios, pendientes y todo tipo de collage de la rutina que deviene en una vanguardia poética interesantísima y bizarra. Rosario recopila entradas de cuadernos, diarios, y experiencias diversas desde los 80 hasta acá. Audre narra su experiencia a través de un diario del dolor, en su tratamiento contra el cáncer de mama. Ambas están visibilizando sus contradicciones, porque por momentos leemos la desilusión, el desinterés y la sensación de que nada tenga sentido, pero, en el transcurso, también vemos como la escritura las salva, o para no sonar tan new age, como les permite desangrar cuestiones que a todes nos pesan: cómo trazan ese acto cotidiano y sufriente volviéndolo poesía. Las reflexiones que suscitan entre las entradas de diario. Rosario, al respecto, escribió:

“(…)¿Por qué lloras? lo que dice la letra es solo una forma de decir. “Morir por vos” no es morir de verdad, es una expresión que quiere decir algo así como olvidarse de todo de tanto amor, hasta de una misma (eso sería morir). Las canciones de amor muchas veces son así, exageran porque no alcanza lo medido, lo sensato, incluso la verdad no alcanza, para decir lo que se siente. Entonces, se usan palabras que sirven para otra cosa. Decir la verdad a veces no expresa lo que se siente. Por eso se recurre a la exageración. Un sentimiento que es tan fuerte que hasta puede ser pasajero. De esas cosas se ocupan las canciones de amor. (...)”

Siempre es la última chance: nunca tengo tiempo para escribir, menos para planear esa escritura. Solamente planeo la del trabajo, la de lo académico, la de la tarea investigadora o de la de un parcial: es una escritura que necesita ser para permitirme seguir en la rueda. Pero siempre que me encuentro ese cajón, ese post it, está la posibilidad de encararla de algún modo, de releer, de afinar la forma, de acicalarse. O no. O tengo que corregir mil exámenes, llenar planillas completamente alienantes (que antes de la pandemia no eran tantas), planificar actividades, clases, con quien dejar a mi nene esta semana, la bici pinchada, el caño que no deja de perder en el bidet, la pertenencia a les amigas, a comprar algo para comer, conseguir agua potable, la cartulina para el nene, preparar esa poesía vieja que te pidieron que recites para mañana, ir a comprar tabaco, urgente, o café, o yerba porque si no escribir se torna insoportable. Es decir, saber atrapar un pequeño reflejo para luego darle cuerda, encontrar los minutos justos para darle forma. Una escritura de la urgencia, de lo insurgente, como momento del proceso, de no perder el instante. De poder llevarlo al mundo, para compartirlo, con uste-

des, con quien quiera, conscientes de que es un trabajo no remunerado, es la historia del mundo que vivimos supeditado a lo cotidiano para sobrevivir. Porque la escritura no queda, según quien lo elija, claro, solo en un cuaderno. Nosotres, poetas latines, queremos compartirla. Y llevar eso a cabo exige otro movimiento más: la difusión, comunicación, redes sociales, ir a espacios a leer, a editoriales a editar. ¿cómo hacemos todo eso sin caer en el peso de capitalizar nuestro arte? La poesía es un arte, un juego de palabras. Y el instante en el que la escribimos, en que pregonamos ese pedacito de interior, sentimos que nada puede detenernos. Defendamos ese intersticio, aceptemos las reglas para luego romperlas, escribamos a pesar de no escribir nada. Lxs escribientes ejercemos la poesía como nuestra lucha cotidiana por sobrevivir, por habitarlos, por leernos y escucharnos con empatía o desdén, pero desde ya, algo estaremos provocando. Algo que no tiene precio ni medida, y ese, es nuestro mejor combate en esta sociedad capitalista y patriarcal que nos oprime. Es nuestra posibilidad de cuestionarlo todo, de trazar ese hilván que nos desenreda la frustración, encontrar la calma en la palabra del otro, hacer red para sostenernos. Dejar de lado la idea de sacrificar y empezar a organizarnos para habitar y habilitar las prácticas de escritura en donde gocemos sin la sobrecarga de responsabilidades que muchas veces, son injustas o sobreexigidas. No puedo, tampoco, no asumir que la escritura la mayoría de las veces surge cuando nos encontramos con los otros. Compartir tiempo y poesías con mis amigas, me inspira de sobremanera a querer escribir, incluso, a veces escupo poemas de un tirón, que luego me entusiasma trabajar. La poesía fresca y colectiva, esa que brota de un espejo, de un dolor o amor compartido, o del acercamiento de mis estudiantes con sus poemas. Ese instante que sentimos el fuego arder, el remordimiento se esfuma, las posibilidades se afinan, aún habitando oscuridades y cansancios. Creo que los hechos más creativos y productivos en algún sentido, fueron aquellos en los que me han convocado amigos o artistas para compartirnos haciendo arte, pidiéndome una escritura, un poema, unos versos para acompañar sus creaciones. Esas cosas inspiran. Trabajar en conjunto, derrumbando el esquema de que tanto el leer como la escritura es una actividad obligatoriamente solitaria. Desarmar el andamiaje del autor, repensar el proceso del arte como una actividad en conjunto, colectiva, como un manifiesto potente. En relación a ello, y a la ilustración de Lara Silisque, comparto para cerrar, el primer borrador de este poema que ella me pidió escribir y que luego reescribí en tres instancias más a pedido de varies artistas amigos que querían compartir escenario con mi poética. Ensamble de escrituras de papelitos, cuadernos, whatsapp y audios mientras manejaba la bici en algún recorrido cotidiano, conjugado con la experiencia del momento que me proponían: hablar del rol y mandato de las feminidades en este mundo. Escritura, entonces, hilvanada para las pibas, de recuperar pérdidas en lo caótico: devolver la paz de que no estamos solas, sino comunicadas poéticamente. Porque como reza Rosario en la contratapa de su libro/diario que lo define como: “un registro para que los chismosos revisen o para quien pueda llegar a preguntarse de qué modo sobrevive en el mundo alguien como yo”

*Abrir la puerta con las venas abiertas
salgamos de ningún lugar*

*aunque todo nos parta
que ya no quepa estar
encadenadas en lo que no encaja*

*viendo la sombra del fuego sin quemarse
sin edad, ni enjambre
sembremos ilusiones y palabras añejas
demos muerte y enterremos la resistencia*

*y tejernos un telar pa' existir en la verdadera otredad
de estos efectos que nos mantienen en la expectativa del afecto.*

*Dame llama de ritual
que la fuerza nos acompañe en tremendo tránsito
intactas, insumisas
con el acento bien adentro
y dejar de sostener afuera al que le falta coraje
dar en la larga noche una mordedura con aquello que de verdad nos*

merezca. (...)

*Late la tierra. Empapada.
El cristal resquebrajado no es defecto, es potencia.
El barro del resultado de la opresión, solidificado, se vino materia.
Deviene el axioma del sufrir.*

Puños amontonados.

El circuito

se viene cumpliendo inefable

Caras al horizonte lapidan la luna negra, intensidades que se trasmutan peleando al caos inconcluso de hiel. La piel celebra y el pellejo discursivamente plantea posición.

La luna está negra

La sutil destrucción de una misma

La férrea sangre que late en cada molécula sacudida al afuera, somos lo que soltamos, soltamos lo que ya no percibimos. Preciso es el efecto de tan solemne precipicio.

Convicción y luna negra, líquida y lúdica

A dónde nos indicas. Adentro, a solazos oscuros, proyectando la herida

Caras al sinfín, de pompa las bocas besan el suelo. Manos que sostienen invencibles la trenza que emerge. El cambio de colores continuo

(Fragmento de "Luna negra", Charlie Di Palma, en colaboración con Lara Silisque, autora de la ilustración de fondo.)

L
A
R
A
23
JUN
17



DISERTACIÓN SOBRE “SERIE DE CIRCUNSTANCIAS POSIBLES EN TORNO A UNA MUJER MEXICANA DE CLASE TRABAJADORA” DE YOLANDA SEGURA. (Fragmento)

Por **Inés Kreplak y Melina Varnavoglou**

Hablar de trabajo y de plata no es un tema que las feminidades se tenían permitido hasta hace algún tiempo. En el caso de la literatura “de varones” los temas sí podían ser el trabajo o el dinero. Ya en autores como Roberto Arlt -por nombrar solo uno- estas temáticas están presentes y validadas. Sin embargo, este no era un tópico para la literatura hecha por las feminidades.

El tema de esta mesa nos invita a pensar alrededor del trabajo, el dinero, las tareas de cuidado y el tiempo en la poesía latinoamericana escrita y protagonizada por mujeres.

En 1929, Virginia Woolf planteó en la serie de conferencias que forman *Un cuarto propio* la necesidad de las mujeres de tener un espacio de trabajo propio, una habitación privada, y 500 libras al año para poder escribir. Pero, claro, ¿qué sucede con quienes no cuentan con una casa gigante, niñas o plata heredada? ¿Es una condición excluyente? ¿Qué pasa con la mujer de clase trabajadora?

Si bien existen representaciones del trabajo de feminidades en la literatura, los ejemplos son pocos. *Agnes Grey*, de Anne Brontë, cuenta la historia de una institutriz que tiene que cuidar de unos niños mimados. Los cuentos de Lucía Berlín representan la historia de una empleada doméstica y madre que tiene que salir a trabajar para su sustento, aún a la distancia. Pero luego, la mayoría de los textos sobre trabajo en escrituras feminizadas son en torno a la escritura como práctica supra terrenal y no a lo que implica escribir después de hora o al trabajo en la literatura. La pregunta vuelve una y otra vez: ¿qué sucede con las mujeres trabajadoras que no tienen un cuarto propio y 500 libras al año?

Sigamos pensando en la representación de la mujer trabajadora, de la mujer en la escritura, de la mujer en la poesía y pensemos también ¿de qué trabajan las poetas? ¿Quiénes pueden llegar a vivir de la escritura? ¿Qué se deja de lado, qué se gana, qué se pierde? ¿Una puede pensar en vivir para leer y tener trabajos freelance si tiene casa, familia por detrás e independencia? ¿Podemos largarnos sin red a la vida informal para dedicarnos a escribir? ¿Quiénes llegan a publicar en las grandes cadenas, quiénes llegan a ser un éxito comercial?

Sucede eso que Tillie Olsen desarrolla en su ensayo *Silencios* publicado por primera vez en 1965, recientemente traducido, que sigue siendo muy actual. Olsen, nacida en EEUU en 1912, tuvo que dejar de estudiar para empezar a trabajar y ayudar a sus padres migrantes rusos. Empezó a escribir una novela sobre las privaciones de una familia obrera durante la Gran Depresión y tuvo que interrumpirla para ocuparse de sus cuatro hijas mientras tenía numerosos trabajos mal pagos para sobrevivir. En este ensayo, publicado en Argentina recientemente, se interesa específicamente en la invisibilización a la que se vieron obligados autores y autoras por su clase social, ideas o género.

En este marco de análisis nos gustaría pensar el libro *Serie de circunstancias posibles en torno a una mujer mexicana de clase trabajadora* de la poeta mexicana Yolanda Segura. Es un libro que recorre la trayectoria de vida de su abuela Eloísa, pero para hablar de ella no en términos filial-biográficos sino de una generalidad: *ella / es decir Eloísa / es decir la mujer de clase trabajadora*.

Esa trayectoria vital es la de Eloísa como podría ser la de cualquier mujer de clase trabajadora que atraviesa la segunda mitad del siglo XX, en México, cuyas condiciones también podríamos extrapolar en general a toda Latinoamérica. Vale la simplemente para ser respetuosas con el lugar de habla, una discusión que en Brasil¹ se viene dando con mucha mayor dedicación que acá, pero que podríamos empezar a ponerla en cuestión. ¿Desde dónde hablamos y qué voces estamos intentando representar cuando lo hacemos?

Yolanda Segura sitúa la acción poética alrededor de 1942 y avanza en el tiempo hasta la muerte en 1993, atravesando diferentes momentos económicos de la política mexicana.

En este poemario se habla de clase y de género, se habla de interseccionalidad, de plata, trabajo, capital, tiempo. Se mencionan categorías que estaban destinadas a ser pensadas por varones y para sujetos políticos como “el obrero”, “el proletario”, “el dueño de los medios de producción”. Sin embargo, acá aparece en primer plano ella: la proletaria, la esposa, la madre.

El yo poético indaga y punza sobre las desigualdades sociales, las estructuras de poder de clase y también sus estrategias de borrado, como sucede con la instrumentación del término “clase media”:

*su clase se llamaba proletariado pero le empezaron a decir
clase media
de cariño
y por las dudas
de cariño y porque así
la mantendrían/contenta (...)*

la clase media es un mecanismo de control

[...]

y una clasificación que les dice que no

son pobres porque si lo fueran

no tendrían lo que tienen:

tendrían hambre.

Pero también sobre las desigualdades de género:

Los primeros deseos de Eloísa son: *“Ahorrar para: / comprar un auto / viajar a Acapulco (sola) / ir a un restaurante de vez en cuando (sola) / entrar al cine (sola).”*

Así la independencia, la autonomía son solo un ideal, un deseo que no se concreta porque el destino de la mujer trabajadora es: *“Crecer en ese entonces implicaba casarse, tener hijos y olvidar la independencia que la mayoría desea en su juventud”.*

Como ya se anticipa desde su portada (el puño de una mujer con un reloj de pulsera), el tiempo es una categoría fundamental en este poemario. El tiempo pasa, los sueños se van aplastando desde la juventud hasta la madurez, pero también el tiempo es el reloj que atormenta a la clase trabajadora. Analizamos completo el último poema del libro:

*Los relojes se repartieron equitativamente entre hijxs y nietos. el tiempo pasa
y no te puedo olvidar. Reloj no marques las horas. Horas hombre. Horas laborales,
cada cosa que se compra se compra con horas que no son dinero sino tiempo.
Los gringos dicen time = money*

Y abajo (el poemario hace un uso muy específico de la espacialidad) en el últimoverso del poema:

*pero money ≠ time
mujer de clase trabajadora = eloísa = madre = abuela*

Porque tiempo para ellas nunca es igual a dinero y así es como también esa equivalencia del tiempo en términos capitalistas (“gringos”), se tuerce en cambio a pensar los tiempos no remunerados de las tareas de reproducción y cuidado.

Y sobre el final, contrapone de nuevo:

#retrato#imagen#poema#texto relevante

Simbolizando también que ese es el lugar en donde queda a su vez la representación (“el retrato”) de las historias de estas mujeres, que acaso el poema, ese “texto no relevante” tiene la capacidad de contar.

Celebramos que existan poemarios que reflejen el trabajo y seguimos pensando por qué están tan sub-representados.

¿Será porque aquellas mujeres trabajadoras no tienen tiempo ni dinero ni un cuarto propio?

BUSCANDO CIERTA ESTABILIDAD Y POEMAS

Por **Ámbar Vega**

Buscando cierta estabilidad

Trabajaba en una remisería que heredamos de mi padre, atendía el teléfono y realizaba tareas administrativas. Escribía en mi casa y en bares. En el 2015 cambié de género, motivo por el cual mi hermana me dejó en situación de calle. Busqué trabajo, no me tomaban por ser trans. Pedí comida, hice changas de limpieza. Entre a vivir en Frida, recuperé mis poemas desde mi mail, escribí nuevos en un cuarto y living compartido.

Trabajé de Drag Queen, performer y actriz. Publiqué mi libro de poemas Los Electrons. Trabajé en un centro cultural como encargada de sala, cajera, y actriz en Una estructura diversificada. Luego empecé a trabajar en Puntos verdes, logré egresar de Frida y vivir en una casa compartida. Hice micro-obras. Trabajé en el cortometraje Transqueenbutterfly como actriz y coguionista. Alquilé un departamento sola. En la obra Diosa, escribí el texto y trabajé como actriz. Participé en un bolo para la serie de Fito Paez, hoy sigo trabajando en Puntos verdes.

Ponencia

Cuando estuve en situación de calle, priorizaba reintegrarme a la sociedad, no podía escribir así, y justo cuando buscaba la forma de dejar de existir, conseguí mi cama en Frida. Ir al taller de escritura de Daniela Camozzi, que dictaba en Frida, fue un gran estímulo para mí, me ayudó a reencontrarme con mis poemas previos a la calle y a producir nuevos. En Frida estuve casi 3 años hasta que pude egresar. Teníamos una compu, muchas no respetaban el turno de media hora y eso me complicaba escribir, además los celos a los que podía acceder eran muy precarios como para que se bancaran la descarga de un word.

Como casi no dormía, pude escribir en la compu a través de encargadas que se copaban en la madrugada y también con la ayuda de Natalia Romero del Ministerio de trabajo, ella me prestaba su compu fuera del horario laboral. Así concreté Los Electrons. Vivía con chicas con problemáticas de consumo por lo que era común que robaran nuestras pertenencias para poder consumir, y entre estas

mi celular, así que se me complicaba conseguir trabajo, ya que si dejaba el número de teléfono de Frida, era común que me negaran el trabajo por estigma social. Nicolas Lodigiani y Ornella Bodratto me convocaron para armar un Fanzine junto a otros artistas, para eso no necesite compu, lo hicimos a mano y quedó re lindo. A Nico le gusto mi laburo en el Fanzine y mi libro de poemas, así que me presentó a Paula Baro, que me convocó para formar parte de una obra de teatro, y así entro a Martees-cenicas, mi grupo actual de teatro. Egresé de Frida, conseguí laburo en Puntos Verdes. Les comunico a Nico y Orne mi deseo de contar mi bio y ahí nace la semilla de lo que hoy es Diosa. Orne y Nico me regalaron una netbook, así escribí Eléctrica Ecléctica Fragmentada, una micro-obra. Parte de Diosa la escribí con la compu que me regalaron Nico y Orne, después se me rompió, era muy caro el arreglo así que continué escribiendo con otra netbook que me prestó Pau Baro. Me despidieron del trabajo que realizaba en una marca de ropa, en paralelo a Puntos Verdes, y con la indemnización, pude comprar mi primera notebook. La marca es muy conocida y despidió, en primera instancias, a todas las disidencias sexuales. ¿Qué raro, no? Con mi notebook terminé de escribir Diosa. Para la comunidad trans, es muy difícil acceder a un trabajo, hoy en día el cupo laboral se aplica solo al 10 % a nivel nacional, también se nos complica a la hora de alquilar incluso teniendo un recibo de sueldo, una de mis peores épocas fue en pandemia dónde había un lugar que me quiso cobrar de más el alquiler por ser trans. Otros directamente me decían que no.

Hay que tener muchas ganas y deseos de escribir, cuando el contexto es bastante desfavorable no solo en lo laboral, lo habitacional sino en la sociedad misma. En mi caso la escritura y la actuación me salvaron y me salvan la vida, me llenan el alma, el placer que me produce reduce todo lo malo.

Ahora estoy escribiendo este texto en un McDonald's cerca de casa, ya que en el edificio donde vivo cada dos o tres fines de semanas, se queda sin electricidad, y como todo lo que tengo es eléctrico, no solo no puedo cocinar, sino que me quedo sin agua porque la bomba de agua deja de funcionar. Estoy mucho mejor ahora, pero el universo de alguna manera quiere recordarme mi pasado, para que valore bien mi presente y para que entienda que la lucha por la búsqueda de cierta estabilidad es constante.

Poemas

Ya no

No quiero novie virtual
que nunca concrete

No quiero novie de un mes
que desaparezca en el primer polvo

No quiero un polvo que sepa cosas de mí
Quiero solo coger, en un espacio neutral,
en el que con suerte
solo sepas mi nombre.

Sociedad evolucionada

No alquila habitación a una persona trans, pero tiene a una persona trans conduciendo un programa de tv.

Podés casarte con una persona de tu mismo género pero si van bailar, puede que a la salida les caquen a trompadas, o les maten.

Estar depilada y maquillada queda bien, te reafirma como mujer, si estas un poco más sexy, puede que no se te tome en serio, y si estas a cara lavada, sos torta

Algunes salen del closet en un contexto mmmmm más amigable, otros dicen esto:

Norberto;-A mí los putos me hacen petes, eso no me hace, ni puto, ni bi, soy macho, hétero-.

Nadia: -Yo cojo a veces con amigas, pero estoy casada con Jorge, tengo hijes, coger con minas, no me hace ni lesbiana, ni bi, .soy hetero-.

La posición en la que orino me define

Si estoy en un lugar paki, meo sentada, ponele de la forma más parecida, no quiero contagiarme de algo, y aún menos, si ni siquiera garche.

Si estoy en un lugar lgbt meo parada, que placeer, eso si levanto la tapa, apunto bien, y al terminar paso un papel higiénico por el borde del inodoro para asegurarme de que no queden partículas de pis, tendría que dar un taller de como mear parade a algunes.

Tengo una amiga que se compró un dispositivo urinario, un día tenemos que ir juntas a mear muy montadas, en los mingitorios del baño de varones, espero, que me salga el chorro.

Tutorial de como caminar

Me rompe soberanamente los ovarios que la gente no sepa calcular sus proporciones corporales, ¿Por qué soberanamente los ovarios si tengo huevos?, ah perdón estamos en un lugar heterosexual, rectifico los ovarios, esto de llamar de forma opuesta a mis órganos sexuales me quema.

En el tutorial voy a mostrar cómo en la vereda deben caminar humanos en una dirección y dejar libre el paso, para que otros puedan circular en sentido opuesto. Muchos varones, incluso chicas caminan como en la serie Sex and the city, de a 4, o 5, o más personas juntas en un solo sentido, pero chicas la serie es ficción.

Muchas veces me quedo parada marcando que si continuara mi caminata común establecida, chocaría, con le pelutede que tengo en frente, le pelotude lo registra pero ni disculpas pide.

En fin imaginen a esos pelotudes en auto, alto peligro, creo que una forma de verles menos peligrosa es que manejen un changuito de supermercado, como manejan el changuito del supermercado manejan sus vidas, sus autos, todo.

Cambios

No uso mas trucadoras
me queman todo lo que tengo
entre mis piernas

Me divorcié de los corpiños
dije basta a los aros que se me clavaban
en el pecho

Deje de impostar mi voz

Ahora camino con mi ancho de espalda

real, en vez de achicarla

Renuncié a rasurarme, 3 veces por día

Ya no camino 24hs penduleando el orto

Destruí mi personaje social
para encontrar mi esencia

Ahora voy mas liviana

Una vez por semana voy al laburo
sin rasurarme

No busco mas encajar en el estereotipo del ser
sino que el estereotipo del ser se adapte a mi

y sino
que se vaya a cagar
pero que tire lysoform
o
al menos algo

Volver al Indice

MESA 3

POESÍA E INFANCIA: CORRALES O JARDINES.

Coordinadoras: **Valeria Cervero** y **Larisa Cumin** (Colectivo de poesía para las infancias Poeplas + Mágicas Naranjas)

Pensar en el vínculo entre poesía e infancia nos lleva a proponer un territorio común, hasta incluso un origen de la primera en la segunda. Tener en cuenta esto permite diferenciar distintos caminos de lo editable para las primeras edades, sus puntos de partida y orientaciones; qué y cómo circula; si aún reclama cercos, se propone saltarlos, busca abolirlos –al estilo de las ovejitas del poema-canción de Roberta Iannamico– o bien traspasarlos con la fuerza de un jardín desobediente. Según Laura Escudero Tobler, la supuesta carencia o limitación de lenguaje en la infancia que a los poderes les interesa subsanar, “para la poesía puede ser la condición revolucionaria que permita una práctica cultural marginal dentro de un sistema cultural hegemónico” (Un jardín primitivo. Subjetividades, lectura y escritura, 2021). Es quizás allí, donde la dimensión política de la poesía y de la infancia se cruzan, que podemos hallar el borde, el desvío capaz de iniciar otra forma de leer, de escribir y de habitar el mundo.

LOS TERRATENIENTES DEL PARAÍSO PERDIDO. REPRESENTACIONES DE INFANCIA VINCULADAS CON LA FIGURA DEL POETA.

Por **Lucía Belén Couso** (CONICET – CELEHIS - Universidad Nacional de Mar del Plata)

“Los niños pueden ser grandes inventores; la relación con las palabras, con los juguetes, con la naturaleza, con los otros, es una relación de descubrimiento y creación. De allí que niño y artista construyan una relación de estrecha hermandad. (...) ¿No es acaso esa relación del artista con el mundo comparable a la relación del niño con el juego? ¿No son el juego y el arte las formas básicas –en cuanto fundantes– de la experiencia de la infancia?”

María Emilia López, *Un mundo abierto* (p. 10)

El niño poeta de Dora Pastoriza de Etchebarne

Durante mucho tiempo, se ha pensado la relación infancia/poesía desde una representación romántica o romantizada. La infancia, en intensa relación con el lenguaje poético, era definida como cándida, “cristal puro”, “rosa inmaculada armónica” (Montes, 2001), sin tensiones internas, que había que cuidar de las ideas “truculentas” del mundo adulto.

Un ejemplo de este modo de pensar, que sabemos se imprimió en muchas de las prácticas escolares en torno a la literatura para niños y niñas, lo encontramos en un texto muy leído por quienes se han formado entre los años 60 y los 90 como docentes, me refiero a *El cuento en la literatura infantil*, de Dora Pastoriza de Etchebarne. Aunque su pensamiento hoy nos resulte anticuado, es bueno retomar este libro de 1964 para profundizar sobre esta relación niño/poeta que queremos explorar. La producción crítica de esta autora tensiona diferentes perspectivas sobre la infancia y el niño: la representación positivista de la infancia comparada con los pueblos primitivos y del niño espiritualizado, las ideas rousseauianas que vinculan la infancia con la naturaleza y la postulación del niño como sujeto activo y autónomo, asociadas a la escuela nueva. En esta tensión se inserta la comparación del niño con el poeta.

En la obra crítica de Pastoriza de Etchebarne prevalece una representación de la infancia en tanto “paraíso perdido”, recuperable por los adultos a partir de su evocación mediante la contemplación de esta “con ojos pueriles...” (Pastoriza de Etchebarne, 1954, p.16). Además, entiende el par fantasía-realidad como una oposición en la que se sintetiza el encuentro entre el mundo infantil, el de

la imaginación, y el mundo adulto, el de la razón; entre una infancia idealizada y una intencionalidad adulta formadora y racional. Esta distinción se expande en la comparación entre el niño y el poeta: “... el niño o el poeta combinan la realidad y obtienen un nuevo tipo de realidad conforme a las necesidades de su alma” (Pastoriza de Etchebarne, 1954, p. 10, subrayado en el original). Para reafirmar esta idea, la autora cita al neurólogo Édouard Claparède.¹⁰ Específicamente, retoma su comparación del niño con el sabio por su curiosidad por los fenómenos, su necesidad de experimentación (juego), la construcción de hipótesis (fantasía) y la ausencia de rutina (visión ingenua), que resultan en un “temperamento hiperpoético” (Claparède citado en Pastoriza de Etchebarne, 1954, p. 11). Así se introduce en el discurso crítico y se sostiene la idea de que el niño posee una visión ingenua de la realidad (asociada al mundo nuevo que el adulto le presenta). Esa visión ingenua atribuida al niño se traslada discursivamente al poeta, a la que se sobreimprime una idea romántica de escritor.

En el hipotexto de este libro, su tesis doctoral, Pastoriza de Etchebarne lleva esta idea hacia la literatura a través de la escritura de un cuento que quiero comentar brevemente, porque es ilustrativo de las derivas de esta representación de infancia.¹¹ El cuento en cuestión se llama “Bonifacio. El gato que quería ser paloma”, el relato vincula la figura del poeta con una visión ingenua de la realidad y valores como la bondad y la piedad. En esta ocasión, me referiré brevemente al argumento y analizaré el final del cuento.

El protagonista es un gato que no caza ratones y que desea tocar el cielo como las palomas, misión que emprende a lo largo del relato. Desde el comienzo, el narrador advierte que el gato Bonifacio tiene “corazón de poeta” y, al mismo tiempo, se lo describe como un “inútil de gato que no servía para nada” (Pastoriza de Etchebarne, 1954, p. 267) por su actitud evasiva y soñadora. Así, el personaje parece encarnar de algún modo una representación del poeta modernista, metáfora que se amplificará a lo largo del cuento. Vale aclarar que este personaje es descripto con los mismos adjetivos que la autora utiliza para describir al niño en su trabajo crítico, y que hemos comentado. A través de una serie de eventos, Bonifacio pide ayuda a unos cisnes, comandados por el sugerentemente llamado “Rubén”, para cumplir su deseo. Los cisnes ponen a Bonifacio a prueba para concederle su deseo de tocar las nubes: tiene que meterse al estanque durante tres noches mojando sus patas. Se trata de acostumbrar a Bonifacio, al que no le gusta mojarse, a estar en el agua para que al llover y formarse charcos que reflejen las nubes pueda chapotear y “tocarlas”. La visión ingenua del gato y su predisposición al juego y a la fantasía le permiten experimentar exitosamente la prueba y finalmente cumplir su deseo:

10 El texto de Édouard Claparède, *Psicología del niño y pedagogía experimental*, citado en la tesis de Pastoriza, es incluido también dentro del apartado bibliografía consultada. En este apartado se menciona en breves líneas la temática del texto y se comenta su importancia “para todo el que se interese por problemas vinculados a la infancia” (1954, p. 240). El funcionalismo de Claparède junto con los desarrollos de Dewey, Montessorri y Decroly fueron significativos para el desarrollo de los discursos de la Escuela Nueva en la Argentina. Dentro de esta corriente, la tesis de Pastoriza de Etchebarne referencia la pedagogía de Juan Mantovani. El movimiento de la Escuela Nueva en Argentina promueve una renovación pedagógica para pensar al niño como sujeto autónomo y activo pugnando el lugar hegemónico de la pedagogía normalista y la mirada positivista del niño espiritualizado (Carli, 2012).

11 La tesis doctoral, *El cuento infantil. Sus posibilidades dentro de la literatura nacional: Creación del cuento infantil argentino*, de Pastoriza de Etchebarne, está compuesta por tres grandes partes donde desarrolla su teoría sobre el cuento infantil y un apéndice con tres cuentos escritos por la autora a modo de comprobación de las ideas desarrolladas a partir de su trabajo investigativo.

“... y fue tan grande la dicha de Bonifacio, que nunca llegó a darse cuenta que había estado caminando sobre los múltiples charcos que la lluvia de la noche formara en el jardín, y en los cuales, como si fueran temblorosos espejos, se reflejaban nítidamente el cielo azul, la nube blanca! (...)”

Nunca llegó a darse cuenta, porque su dicha era muy grande, y también, porque era un gato que tenía corazón de poeta” (p. 299).

En el párrafo final, entonces, el narrador desarticula la metáfora, la elipsis. La cancela con una explicación, la actitud soñadora del gatito, su comportamiento hiper-poético justificado con la frase repetida a lo largo del cuento y con la que finaliza. El cuento extiende la comparación niño/poeta que comentamos y nos hace pensar en el presunto niño lector de este cuento, al que siendo un poeta, se le está negando la polisemia del texto, la duda, ya que si la explicación no existiera, quedarían preguntas abiertas que permitirían la hipótesis, el estado de pregunta propio del discurso literario. Pastoriza de Etchebarne, como muchos otros autores de esa época, reniega de la metáfora como forma literaria para la infancia. Por otra parte, la comparación del niño y el poeta queda trunca, puesto que las libertades de uno y de otro para inventar mediante el lenguaje no son las mismas. Se resquebraja al limitar la libertad de lo legible, de lo que puede imaginar, interpretar, aprender y desear el posible niño lector, como nos muestra el final de este cuento.

El poeta modernista de María Negroni

Cuando comencé a imaginar qué comparaciones entre niño y poeta iba a retomar para esta presentación, había pensado en trabajar con el conocido estudio sobre poesía infantil escrito por Elsa Bornemann en 1976. Sin embargo, al releer el cuento de Pastoriza de Etchebarne, y reponer en mi memoria estas referencias a la poesía modernista, recordé una de las entradas del libro *Pequeño mundo ilustrado* (2021) de María Negroni, titulada “Juguetes” (pp. 139-141). Allí, la autora recupera la galería de niños propuesta por Walter Benjamin en *Dirección única*. Especialmente, se detiene en la descripción que el filósofo alemán propone para el “niño desordenado”, un pequeño iniciador de colecciones, un cazador que “atrapa a los espíritus cuyo rastro husmea en las cosas” (Benjamin citado en Negroni, p. 140). En la lectura que establece Negroni de la concepción benjaminiana del niño se observa una representación de este como aquel que puede “renovar lo viejo haciéndolo propio” (p. 140) y permutar el sentido de los objetos que encuentra.

A partir de estas ideas, Negroni establece una comparación entre la experiencia del poeta y la del niño. El niño guarda en cajones sus tesoros; el poeta, específicamente se refiere al poeta modernista – de allí el trabajo que hizo mi memoria uniendo estas dos lecturas tan distantes en ideas, épocas y representaciones –, guarda “reservas de imágenes y retazos del lenguaje”. Se aleja, así, de una imagen de la niñez como la edad de la candidez y la ingenuidad, e imagina a los poetas como aquellos que guardan ciertos retazos de infancia y que, alquímicamente, los transmutan en poesía. Skliar, en su artículo “Niñez, infancia y literatura”, propone una idea similar; se refiere a estos retazos, a estas

“reservas”, por tomar las palabras de Negroni, como fragmentos de los “juegos, la gestualidad, las rebeldías del lenguaje, figuras extrañas de movimientos, las acciones sin ninguna utilidad productiva, los ritmos...” (p. 20). La lengua equivocada, errada y errante propia de la infancia, dirá más adelante, que el poeta tiene que reaprender.

Finalmente, María Negroni concluye:

En ambos casos, se trata de un objetivo muy simple y muy complejo habitar un “tiempo perdido”. Como los niños, los poetas intuyen el vínculo exacto entre curiosidad y memoria, melancolía y resistencia, aventura y tolerancia. Y lo que buscan es nada menos que liberar las cosas de su destino utilitario y al lenguaje de sus taras más odiosas: quedarse en su coto de caza donde es posible seguir siendo su propio príncipe. La poesía es la continuación de la infancia por otros medios.

(Negroni, 2021, pp.140-141)

De este modo, en la lectura que establece Negroni podemos observar una representación de la infancia y también del poeta centrada en su capacidad de transmutación de aquello que *caza*, en un sentido cotidiano del término, pero también, en su sentido etimológico: cazar viene del latín *captare*, recoger y percibir. Y el que suma Negroni, a través de Benjamin, cazar como transmutar en ese “tiempo perdido” habitado por niños y poetas, un tiempo muy parecido al “tiempo no apurado” del que habla Walsh en su canción “La marcha de Osías”, el del juego. Una actitud activa ante la cosas, en detrimento de una actitud contemplativa, ojos errantes en lugar de ojos pueriles.

En esa frase final, “La poesía es la continuación de la infancia por otros medios”, tan pregnante, la autora también caza, caza al poeta y lo convierte en la poesía, caza al niño y lo convierte en la infancia, intuye “el vínculo exacto” entre estos términos.

Conclusión: La tierra indómita de la infancia

El concepto de representación (Chartier, 1996) tiene una cualidad reflexiva que hace que a la vez que representa algo, se presente a sí mismo. Las representaciones de infancia que calan los textos comentados echan luz sobre los lugares que se atribuyen estas autoras a sí mismas. Pastoriza de Etchebarne, a la vez que imagina a un niño que habita la fantasía, también busca normalizarlo. Por otro lado, la comparación del niño con el poeta propuesta por Negroni desplaza esta idea del sujeto a su lenguaje, nos habla de una posible disponibilidad de la infancia y de la poesía para anidar juntas el juego, la pura invención, el estado de pregunta que suspende nuestras “certezas o gestos aprendidos” (López, p. 6). Comprender la infancia como lo hace Negroni implica desandar las asimetrías históricas que han relacionado a los niños con los adultos, en estas comparaciones que parecen derivar en lu-

gares muy diversos, muchas veces mezquinos con los niños. La infancia así pensada se vuelve, más que paraíso perdido, una tierra indómita, territorio de posibles y furtivas cacerías.

*Se trata de hacer una cadena
resistente. Una red.
No son historias. Son frutos que atrapas
en medio de la música. Zorros sembrando cerezos.
Si digo: "Tu pez ha saltado de la pecera",
tu pez morirá. Si un poema dice lo mismo
el pez saldrá a la calle caminando.
Después no sé qué pase. Pero
escucha. Eso es todo. Toma un par de brillos.
No busques entenderlos. No busques un mensaje
porque no lo encontrarás.*

Luis Eduardo García, "Naturaleza IV", *Una extraña seta en el jardín*, FCE, 2017.

Referencias bibliográficas

Pastoriza de Etchebarne, D.:

- *El cuento infantil. Sus posibilidades dentro de la literatura nacional: Creación del cuento infantil argentino* (tesis de doctorado). Universidad Nacional de Buenos Aires. (1954). Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1461>
- *El cuento literario infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.(1962)

Carli, S.:

Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina 1880-1955. Buenos Aires: Miño y Dávila. (2012)

Negrón, M.:

Pequeño mundo ilustrado. Buenos Aires: Caja negra. (2021)

López, M. E.:

Un mundo abierto. Cultura y primera infancia. Buenos Aires: Lugar. (2016)

Skliar, C.:

"Niñez, infancia y literatura". En *Crítica. Revista de psicología*, I (I), pp. 19-28. (agosto 2016) Recuperado de: <https://criticapsicologia.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/Ninez-infancia-y-literatura-Carlos-Skilar.pdf>

Bornemann, E.:

Poesía. Estudio y antología. Buenos Aires: Editorial Latina. (1976)

Chartier, R.:

El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVII.
Barcelona: Gedisa. (1996)

Benjamin, W.:

Dirección única. Madrid: Alfaguara. (1988)

Montes, G.:

El corral de la infancia. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. (2001[1990]).

Negróni, M.:

“Seis fragmentos a favor de lo indócil: el discurso de María Negróni en Filba” en *Eterna Cadencia*. (septiembre 2022) Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/seis-fragmentos-a-favor-de-lo-indocil-el-discurso-de-maria-negróni-en-filba.html>

HUMOR, TERNURA Y CRÍTICA SOCIAL EN LA POESÍA DE GIANNI RODARI

Por **Laura Martín Osorio** (escritora, editora, docente en UNCuyo, especialista en lengua y cultura italianas)

Gianni Rodari (1920-1980), el prolífico autor italiano ganador del Premio Hans Christian Andersen en 1970, nos ofrece una vasta obra cuyo interés primordial es la infancia. Sus poesías, cuentos, novelas, artículos periodísticos y ensayos pedagógico-poéticos nos muestran infinitas posibilidades de juegos, viajes y aventuras a partir de la palabra.

En este trabajo indagaremos en su estilo y formas haciendo foco en su poesía. Proponemos un recorrido desde sus inicios como columnista dominical en *L'Unità*, pasando por *Il libro delle filastrocche* (1950), *Il treno delle filastrocche* (1952), *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) e *Il libro degli errori* (1964), deteniéndonos en algunos poemas en los que las problemáticas de su tiempo y ciertos aspectos de la condición humana son abordados con delicadeza, de forma crítica y lúdica, a través de versos que abrevan en la tradición popular italiana y hacen florecer otros de tono universal.

En 1945, después de la liberación de Italia del *nazifascismo*, Rodari comienza a trabajar como periodista por encargo del PCI —partido en el que militaba desde mayo de 1944—; primero, en el diario *Cinque punte*; luego en la dirección de *L'ordine nuovo*, periódico de la Federación Comunista de Varese. En 1947, es enviado a *L'Unità* de Milán, donde dos años después, el 13 de marzo de 1949, inicia la columna “La Domenica dei Piccoli”.

Un poco por casualidad, otro poco por conocimiento —recordemos que él había desarrollado su actividad docente en contacto con niños, entre 1938 y 1943—, llega al universo de la literatura para las infancias. En la columna dominical, donde firma con el seudónimo Lino Picco, escribe sus primeros textos poéticos en verso con rima contruidos desde una propuesta lúdica, que divierten a lectores de diferentes edades, quienes, semana a semana, le plantean temas o personajes sobre los que componer sus próximas poesías.

Esos primeros escritos tienen forma de *filastrocca* y, en varias ocasiones, llevan ese nombre en el título. Dice Rodari, refiriéndose a su labor poética en “Los niños y la poesía” (1972), que forma parte del libro *La escuela de la fantasía*:

Realmente no tengo dudas del hecho de que sea legítimo dirigirse en verso a los niños, para interesarlos, divertirlos, decirles cosas que dichas de otro modo no las escucharían, darles imágenes estimulantes y nutrirles y formarles la imaginación. Yo mismo (...) he escrito muchos versos para niños. La mayoría de las veces cómicos, raramente gnómicos, didascálicos. Nunca los he llamado poesías, sino filastrocche. Cuando más, “poesías para reír” o “poesías por equivocación”. (...) declarándome un fabricante de juguetes, de juegos con las palabras y con las imágenes, de comunicaciones y provocaciones en versos. (198)

Esta composición poética tiene sus orígenes en la tradición oral y suele adaptarse para ser cantada en el ámbito familiar como canción de cuna o en los juegos de la infancia; es de métrica breve, con rima consonante o asonante, de tema simple y tono alegre. Así, por ejemplo, podemos mencionar “Filastrocca corta e matta”, de 1949:

*Filastrocca corta corta:
il porto vuole sposare la porta;
la viola studia il violino;
il mulo dice: —“Mio figlio è il mulino”;
la mela dice: —“Mio nonno è il melone”;
il matto vuole essere un mattone,
e il più matto della terra
sapete che vuole? Vuol fare la guerra! (Rodari, 1981, 52)*

Esta poesía, construida a partir del juego con palabras que tienen la misma raíz: *porto/porta*, *viola/violino*, *mulo/mulino*, *mela/melone*, *matto/mattone*, propone un sin sentido, que contribuye a dar ritmo a la composición — por la repetición de los comienzos de los términos — y provoca risa. Palabras como juguetes, que son movidas aquí por el simple placer de combinar sonidos, cuya derivación se aleja del orden semántico, puesto que no estamos ante familias de palabras sino más bien ante *falsi alterati*. Asimismo, tanto la anadiplosis del comienzo: *corta corta*, como la presencia de la rima consonante por pares de versos: *corta/porta*, *violino/mulino*, *melone/mattone*, dan al poema una musicalidad lúdica y liviana capaz de entretener a personas de todas las edades, en especial a las infancias. Los versos finales ofrecen dos palabras asociadas por la rima, que conectan con la realidad social más reciente: *terra/guerra*, y que invitan a reflexionar sobre los sucesos acontecidos en los años precedentes.

La labor periodística de Rodari y su militancia en el PCI —actividades que desarrolla desde entonces hasta el fin de sus días— lo mantendrán siempre en contacto con la actualidad. Entre las veinticuatro retahílas que publica en la columna del diario —de las cuales dieciocho encontrarán lugar, con ciertas variantes, en *Il libro delle filastrocche*, de 1950, con ilustraciones de Giulia Mafai, prólogo de Davide Lajolo, publicado por Edizioni del Pioniere— se hallan algunas que abordan problemáticas que atañen a gran parte de la población italiana, que se está recuperando de los horrores bélicos y que busca reinsertarse en esa nueva nación, que vive una etapa de eclosión económica favorecida por el Plan Marshal y que parece dejar afuera a los sectores más desfavorecidos de la población. En esta misma línea, van las que conforman *Il treno delle filastrocche*, de 1952, publicado por Edizioni di

Cultura Sociale de Roma con ilustraciones de Flora Capponi —que Einaudi reedita en 1960 bajo el título *Filastrocche in cielo e in terra*, con ilustraciones de Bruno Munari—, del cual tomamos “La sala d’aspetto”:

*Chi non ha casa e non ha letto
si rifugia in sala d’aspetto.*

*Di una panca si contenta,
tra due fagotti s’addormenta.*

*Il controllore pensa: “Chissà
quel viaggiatore dove andrà?”*

*Ma lui viaggia solo di giorno,
sempre a piedi se ne va attorno:*

*cammina, cammina, eh, sono guai,
la sua stazione non la trova mai!*

*Non trova lavoro, non ha tetto,
di sera torna in sala d’aspetto:*

*e aspetta, aspetta, ma sono guai,
il suo treno non parte mai.*

*Se un fischio echeggia di prima mattina,
lui sogna d’essere all’officina.*

*Controllore non lo svegliare:
un poco ancora lascialo sognare. (Rodari, 1960, 112)*

En esta poesía, a diferencia de la anterior, el tema asoma desde los primeros versos. Aquí, la situación que se pone de manifiesto es dura: la realidad de las personas sin hogar, que no consiguen trabajo y duermen en las estaciones de trenes. No ahonda en detalles, que son conocidos por remitir a su contexto de producción: el movimiento migratorio que se produce dentro de la misma Italia y que revela las condiciones de desamparo en las que viven quienes van de un sur agrícola a un norte industrializado en busca de mejores perspectivas y no logran obtener lo que desean y se pierden en el frío y la neblina de ciudades que los abandonan.

La *filastrocca* está construida en dísticos de rima consonante, cuyo ritmo melodioso da la sensación de una acogedora canción de cuna compuesta para el desdichado viajero. La estrofa final expresa gran ternura, característica peculiar de la obra rodariana: el yo poético hace un pedido al funcionario e

la estación, “*Señor vigilante, déjelo dormir. / Que sueñe otro rato. No es mucho pedir...*”¹². La realidad es hostil, el país en el que vive no le brinda las posibilidades que necesita, al menos que tenga un momento de tranquilidad, que el soñar le dé consuelo, pareciera decir.

En 1964, publica *Il libro degli errori*, compuesto por poesías y relatos breves. Ese libro —construido a partir de una de sus técnicas de escritura: “el error creativo”— está dividido en tres partes: “Errores para un lápiz rojo”, “Errores de pensar poco” y “A buscar el error”. En la primera, propone un abordaje lúdico de la ortografía a través de la figura del Profesor Grammaticus. Así, por ejemplo, la poesía “El profesor y la bomba” nos invita a reflexionar sobre hechos históricos relativamente cercanos en el tiempo a partir de la palabra “hidrógeno”, escrita con jota en el titular de un periódico. En la estrofa final, Grammaticus aconseja a quien cometió el error de ortografía borrar con la misma goma la j y “todas las bombas del mundo”¹³. También se hace referencia a la bomba atómica en el poema “La torta en el cielo” —de la segunda parte—, aquí el yo lírico es un soñador que imagina el usual hongo, que provoca una explosión, convertido en una torta de chocolate para repartir entre todas las personas. El poeta Rodari invita a transformar los errores más graves de la humanidad a través de la fantasía y desde la dulzura.

Entre los “Errores de pensar poco” se halla la poesía “Niños y muñecas”, que presenta una imagen habitual en la vida de un padre o una madre; es una voz que narra ante la observación de los juguetes de su hija y que reflexiona acerca de las injusticias.

*La mia bambina ha una bambola,
e la sua bambola ha tutto:
il letto, la carrozzina,
i mobili da cucina,
e chicchere, e posate, e scodelle,
e un armadio con i vestiti
sulle stampelle, in folla,
e un'automobile a molla
con la quale
passeggia per il corridoio
quando le scarpe le fanno male.*

*La mia bambina ha una bambola,
e la sua bambola ha tutto,
perfino altre bamboline
più piccoline,
anche loro con le loro scodelline,
chiccherine, posatine eccetera.
E questa è una storiella divertente
ma solo un poco, perché
ci sono bambole che hanno tutto*

12 Traducción de Miguel Azaola para la publicación del libro *Retahílas de cielo y tierra* de Gianni Rodari, Madrid, Ediciones SM, 2020.

13 Traducción de Carlos Mayor para la publicación de *El libro de los errores* de Gianni Rodari, Barcelona, Juventud Editorial, 2020.

e bambini che non hanno niente.
(Rodari, *Bambine e bambole*, 2019)

Esta poesía está conformada por dos estrofas cuya composición se aleja de las tradicionales *filastrocche* de los primeros años y nos ofrece una forma en la que se aprecia cierta libertad de construcción. El ritmo aquí está dado por la repetición de algunas palabras: *bambola/bambola*; la rima, al final y al interior de los versos: *carrozzina/cucina*, *scodelle/stampelle*, *folla/molla*, *quale/male*, *bamboline/piccoline/scodelline/chicherine/posatine*, *divertente/niente*; la anáfora, al inicio de cada estrofa, que — a manera de estribillo — refuerza la idea sobre la que está cavilando la voz poética: “*La mia bambina ha una bambola, / e la sua bambola ha tutto*”; la enumeración, por polisíndeton: “*e chicchere, e posate, e scodelle, / e un armadio con i vestiti*” y por asíndeton: “*il letto, la carrozzina, / i mobili da cucina*”, que explicitan lo dicho en los dos primeros versos y contribuyen a demostrarlo con un tono que se torna cada vez más incómodo hasta encontrar en los versos finales una especie de alivio. Es decir, esta historia que parece divertida y simple porque en ella se habla de una niña y sus muñecas y todos los juguetes de sus muñecas revela la marcada diferencia de clases sociales. En ese contexto, de los años del *boom* económico italiano, hay quienes pueden acceder a todos los bienes materiales que precisen y quienes, dolorosamente, no tienen nada.

A la tercera parte, pertenece “El cielo es de todo el mundo”:

*Qualcuno che la sa lunga
mi spieghi questo mistero:
il cielo è di tutti gli occhi
di ogni occhio è il cielo intero.*

*È mio, quando lo guardo.
È del vecchio, del bambino,
del re, dell'ortolano,
del poeta, dello spazzino.*

*Non c'è povero tanto povero
che non ne sia il padrone.
Il coniglio spaurito
ne ha quanto il leone.*

*Il cielo è di tutti gli occhi,
ed ogni occhio, se vuole,
si prende la luna intera,
le stelle comete, il sole.*

*Ogni occhio si prende ogni cosa
e non manca mai niente:
chi guarda il cielo per ultimo
non lo trova meno splendente.*

*Spiegate mi voi dunque,
in prosa od in versetti,*

*perché il cielo è uno solo
e la terra è tutta a pezzetti.*
(Rodari, 2011, 182)

Como en todos los textos de esta parte, en este hay una invitación a buscar el error a través de la reflexión. El yo lírico se dirige a alguna persona sabia, que pueda revelar el misterio que lo ocupa: ¿cómo es posible que el cielo sea solo uno y para todos los ojos y la tierra esté dividida en pedacitos? Está compuesto por estrofas de cuatro versos con rima consonante encadenada, que enumeran por contrastes las virtudes de la esfera celeste. Es decir, al cielo cualquiera puede acceder en el momento que lo desee: el viejo y el niño, el rey y el hortelano, el conejo y el león; quienquiera puede obtener todo sin perjudicar a nadie porque el cielo nunca se queda vacío. El cielo es generoso, plural, inagotable; la tierra, en cambio — pareciera decirnos —, comparte su belleza solo con unos pocos; esa división no es equitativa, es desigual y deja afuera a los sectores más desfavorecidos de la población.

Tal como dijo Gianni Rodari en “Los niños y la poesía” (1972), escuchar poesía durante la infancia de manera espontánea se convierte en una experiencia vital, puesto que, a través de los variados estímulos que proporcionan — lingüísticos, lógicos y fantásticos —, mueve a la risa y convida a la reflexión (197). Es necesario, entonces, dirigirse en verso a las niñas para captar su interés, divertir las, ofrecerles imágenes inspiradoras y nutritivas para su imaginación (198).

El recorrido aquí propuesto muestra de qué manera el autor italiano, a través de sus *filastrocche* —juguetes poéticos—, acerca la realidad más cruda de su tiempo con palabras simples y mirada tierna a personas de diferentes edades. Con sus poemas, contribuye a ampliar el universo de la fantasía en los primeros años de vida observando los hechos contemporáneos desde una óptica crítica, no carente de humor y de plena vigencia en la actualidad.

Bibliografía

BOERO, Pino e FOCESATO, Walter:

L'alfabeto di Gianni. Belvedere Marittimo: Coccole Books, 2019.

COMES, Annalisa:

La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia. Tesi di dottorato. Verona: Université de Lorraine/Università degli studi di Verona, 2019.

RODARI, Gianni:

- *Agente X.99. Cuentos y versos del espacio.* Ilustraciones de Federico Delicado. Traducción de Isabel Soto. Pontevedra: Kalandraka, 2021.
- *Bambine e bambole.* Illustrazioni di Gaia Stella. Milano: Emme Edizioni, 2019.
- *De la A a la Z.* Ilustraciones de Chiara Armellini. Traducción de Eleonora González Capria. Buenos Aires: Santillana, 2017.
- *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias.* Buenos Aires: Colihue, 2017.
- *El libro de los errores.* Traducción de Carlos Mayor. Ilustraciones de Chiara Armellini. Barcelona: Juventud Editorial, 2020.
- *El viaje de Juanito Pierdedías.* Ilustraciones de Valeria Petrone. Adaptación de María Villa Largacha a partir de la traducción de Angelina Gatell. Buenos Aires: Norma, 2019.
- *Esperanza.* Ilustraciones de Francesca Ballarini. Buenos Aires: Limonero, 2022.
- *Filastrocche in cielo e in terra.* Torino: Einaudi, 1960.
- *Filastrocche lunghe e corte.* A cura di Marco Argilli. Roma: Editori Riuniti, 1981.
- *Il libro degli errori.* Disegni di Bruno Munari. San Dorligo della Valle: Einaudi Ragazzi, 2011.
- *Inventando números.* Ilustraciones de Alessandro Sanna. Traducción de José Ballesteros. Pontevedra: Kalandraka, 2018.
- *La escuela de la fantasía.* Introducción de Mario Lodi. Madrid: Editorial Popular, 2010.
- *La luna con correa.* Ilustraciones de Andrea Antinori. Traducción de Laura Wittner. Chile: Niño Editor, 2021.
- *Los enanos de Mantua.* Ilustraciones de Antonio Lancho. Traducción de Manuel Barbadillo. Madrid: Ediciones SM, 1991.
- *Retahílas de cielo y tierra.* Traducción de Miguel Azola. Ilustraciones de Tomás Hijo. Madrid: Ediciones SM, 2020.
- *¿Qué hace falta?* Ilustraciones de Silvia Bonanni. Pontevedra: Kalandraka, 2020.

VOCES POÉTICAS ENTRE GENERACIONES. POESÍA EN EL PROYECTO DE MAYOR A MENOR

Por **Daniela Azulay e Ivana Sosnik**

*El idioma secreto me lo enseñó mi abuela.
Y es un idioma que nombra las plantas de tomate, la harina, los botones.
Un día me llamó.
Me dijo que antes de que la muerte se la llevara quería entregarme algo.
Mi herencia era una caja de galletas con ovillos de lana y boletas de ferretería.
Ahí adentro estaban las palabras.*

*Y con ellas
hice mi habitación en el mundo.*
María José Ferrada, *El idioma secreto*.

De mayor a menor en poesía

El proyecto De Mayor a Menor¹⁴ tiene como objetivos promover la lectura de textos literarios entre personas adultas mayores y niñxs de escuelas públicas de la Ciudad de Buenos Aires a partir de la formación de grupos de lectorxs adultxs mayores voluntarios y comprometidos con la tarea, poniendo en juego el intercambio entre pares y entre generaciones, buscando de esta manera promover el envejecimiento activo.

Los grupos de lectores leen una vez cada 15 días en escuelas de gestión pública de la Ciudad de Buenos Aires, desde el año 2008. Cada grupo tiene un nombre de fantasía, que es en general su modo de presentarse antes de leer. A lo largo de los años, han pasado por el proyecto más de 150 lectores. En este momento son treinta y tres grupos.

Se trata de un proyecto vivo que crece, se transforma, se sostiene y camina por las escuelas públicas de la Ciudad, proponiendo la formación de lectorxs adultxs mayores que, en forma voluntaria, suman sus voces a las de la escuela: leen para alumnxs, docentes, bibliotecarixs y también en algunos casos para las familias.

14 El proyecto De Mayor a Menor es un proyecto bi-ministerial que se gestiona entre el Ministerio de Educación, Subsecretaría de Planeamiento e Innovación Educativa, Programa Escuelas Lectoras, y el Ministerio de Salud, Secretaría de Bienestar Integral, Gerencia Operativa de Formación Integral.

Desde sus inicios, el proyecto promueve la lectura (y muchas veces también la escritura) de poesía en los encuentros de formación de lectorxs y en los talleres con bibliotecarixs, que suelen ser referentes del proyecto en cada escuela.

En relación a la poesía y a todo nuestro trabajo, para nosotras es clave la palabra de Laura Devetach.

Coincidimos con ella en *“lo poético como forma de estar en el mundo, como forma de conocimiento*. Que sería un estar abiertos, el *ampliar las propias disponibilidades* hacia los aspectos artísticos que la realidad nos brinda y hacia el arte en general, con menos prejuicios y encasillamientos” (*La construcción del camino lector*, 2009). Es en esa dirección que se van entramando, compaginando y enredando los espacios poéticos que el proyecto habita: con lxs lectorxs, con lxs chicxs en las escuelas, con lxs bibliotecarixs y también dentro del equipo. De esta manera se genera un vaivén de lecturas intergeneracionales.

De cómo leemos y nos acercamos a la poesía

Trabajar con poesía es un desafío, siempre con la idea de abrir caminos, de que circulen poemas de todo tipo, más allá de los publicados especialmente para niñxs. En el devenir del proyecto fuimos sorteando algunos lugares comunes que suelen rodear a la poesía: *“Los poemas para niñxs tienen que tener rima”, “A los varones no les gusta leer poesía, es más para las nenas”, “Los poemas son siempre de amor”, “Si leemos poemas no los van a entender”* fueron algunos de los comentarios y sentires que fuimos desenredando para darle lugar a la lectura poética. Esto se combinaba con otras experiencias en las cuales lxs lectores se animaban y armaban verdaderos recitales poéticos. Ese lugar fue transformándose y cada vez la poesía tiene más espacio dentro del proyecto, incluso se cuela por los intersticios y nos toma por sorpresa.

Mirta Colángelo (2007), educadora por el arte, narradora, lectora y editora de libros escritos por niñxs, se preguntaba: *“¿Por qué la poesía?”*. *“Por tantas razones... Aproximo algunas. Inasible, indefinible, la poesía es sin dudas un modo de conocimiento que elige o permite una manera de aproximación oblicua hacia lo que convenimos en llamar mundo. Se opone a las demostraciones, desconfía del razonamiento; las explicaciones que se dan no la manifiestan, sorprende, trastoca, provoca, seduce, enamora. La poesía busca el revés de las cosas, lo oculto, la ambivalencia. Está emparentada con lo abierto, con la posibilidad. En la poesía las palabras se iluminan, destellan, llamean. Leer poesía es poder leer lo invisible”*. Y su respuesta nos invita a seguir apostando a leer poesía para las infancias en todos los espacios posibles. Para adentro, para afuera, para lxs más grandes, para lxs chicxs, para todxs la poesía tiene un lugar clave en el proyecto.

*Aprendí el arte de hacer planetas de lana.
Los hago de todos los tamaños y colores.
Armo una galaxia de abrigo y luego la desarmo.
De mis ovillos salen hebras
que cruzan las paredes de mi casa de una esquina a otra.
Hebras que cuelgan de las lámparas
y florecen desde los armarios como enredaderas.
María José Ferrada, *El idioma secreto*.*

Poesía como catarata

A lo largo de los años, hemos ido desplegando una variedad de estrategias y propuestas de lectura de poesía que fueron generando una permeabilidad de la palabra poética hacia la escuela siempre en retroalimentación con el trabajo con lxs lectores. Desde el inicio del proyecto los encuentros de poesía son esenciales. Trabajamos con mesas de poesía sin adjetivos: libros especialmente publicados para las infancias como así también libros de poesía para adultxs y ediciones ilustradas de poesía publicadas originalmente en ediciones destinadas al público adulto, libros de canciones, juegos de palabras, coplas, rimas y trabalenguas. Vamos acercando este material a lxs lectores y ellxs, a su vez, lo llevan a las escuelas.

Durante los encuentros (presenciales o virtuales) la voz tiene un lugar fundamental, leemos en voz alta, grabamos poemas, hacemos rondas de lectura, leemos a varias voces. Tal como dice Chambers, la lectura en voz alta vincula socialmente, aquellos que leen juntxs sienten que pertenecen a una comunidad. Eso es exactamente lo que se va generando en el grupo de De Mayor a Menor, una comunidad de lectores, en la que leemos y compartimos las experiencias de lectura de cada grupo en cada escuela, nos vamos pasando selecciones, tonos, ideas que como cascada vuelven a las escuelas de manera renovada, con los aportes de la práctica compartida.

La poesía está presente en los encuentros de formación, la leemos, la compartimos, pensamos modos de leerla con lxs chicxs y también experimentamos con la escritura poética. Al final de cada año les invitamos a completar una entrevista autoadministrada, y muchas veces apareció el pedido de explorar la poesía en nuevos talleres, con el argumento de que propiciaba la escucha, la participación y el vínculo con lxs chicxs. En este punto, algunos pedidos y relatos nos resultaron muy ricos ya que surgían luego del intercambio entre ellxs a partir de distintas experiencias con lectura de poesía en las escuelas.

En palabras de lxs lectores:

1. *“Me interesan los diálogos y las poesías. Si se pudiera con intervención de alumnos”.*
2. *“Traer poesía y dividir por tópicos los módulos (de formación). Ej. Leyendas, brujas.”*
3. *“Lo que más disfruté es la lectura de poesía, que trajo la lectura de un poema creado por una niña de 2° grado que luego derivó en el juego de las adivinanzas, juego que a los niños les encanta, y en nuevas jornadas de lectura de poemas”.*
4. *“A mí me gusta leerles las poesías que me sé de memoria: Lorca, Pizarnik, Orozco”.*

De cómo va creciendo la enredadera poética

A lo largo de los años, son variadas las estrategias y rituales que compartimos con lxs lectores. Enumeramos algunas:

Ping Pong poético: En muchas ocasiones elegimos este tipo de lectura, a dos o más voces, un poema cada unx, enlazados por algún criterio de selección previo, armando un diálogo poético. Vamos leyendo, pasando de un poema a otro y al final decimos lxs autorxs y los libros de los que provenían esos poemas. Aquí también se pone de manifiesto lo vincular, de qué maneras juegan las elecciones de personas diferentes y cómo compartimos con otrxs ese trabajo que es entre varios, cooperativo.

Mesas de poesía: La mesa de libros es una constante en los talleres con lectores y bibliotecarixs de De Mayor a Menor. ¿Por qué la mesa de libros? Se trata de una biblioteca especialmente armada para el taller y lo que proponemos es que se acerquen, que la den vuelta, y que luego elijan libros, poemas, versos para leer y tal vez compartir. La mesa de libros nos permite pensar y reflexionar sobre cómo elegimos lo que leemos para nosotrxs y para los otrxs. Una de las características de estas mesas es que se van conformando, y propician la lectura individual pero también empieza a ser una suerte de espacio que genera conversación con los otrxs. Al mismo tiempo, se va armando vínculo con la mesa misma, aparece la confianza que posibilita entregarle tiempo a la lectura. En las mesas además de libros incluimos poesías impresas, palitos de helados con versos escritos, poesías dentro de cajas, sobres, cofres, colgadas en tendal, susurradores de poemas, etc.

Rondas de lectura: A través de esta propuesta de lectura colectiva nos damos la posibilidad de un espacio para la escucha de distintas voces y cadencias, algo de lo que proponemos que luego suceda en las escuelas en esta idea de leer para otrxs en grupo. Las rondas se dan de diferentes maneras, puede ser a partir de una mesa de libros en la que hacia el final del momento de lectura pe-

dimos que elijan una poesía para compartir con todxs, puede ser del libro que tenemos en las manos o alguna que nos haya impactado y así vamos leyendo por turnos armando una especie de antología del momento. Puede ser también una ronda de versos en la que se construye un poema colectivo en unión azarosa.

Una experiencia concreta sucedió en el primer encuentro presencial después de la pandemia, ese volver a encontrarnos nos invitaba a armar una ronda donde sonaran todas las voces. En ese caso nos sumergimos en una mesa de libros de María Teresa Andruetto y luego de un rato de lectura y para seguir entrando en la poética de la autora, hicimos girar un mazo de *Poesía a la carta*¹⁵ y propusimos que cada cual eligiera al azar y leyera para todxs. Para iniciar la ronda reproducimos un audio de *Poesía al instante*, también de Andruetto. Así, embebidos, partimos hacia el recorrido de la muestra *La escribiente. María Teresa Andruetto interpretada por un grupo de artistas*, en el Espacio Cultural de la BCN.

Escritura poética: Otro modo de acercamiento viene de la mano de darnos un lugar para experimentar con la escritura de poesía a través de diversas propuestas: versos desentrañados, preguntas, oráculos, palitos y otras, para arrimarse al género desde la lectura, el disfrute y la creación. Como dice Laura Devetach, lo poético como invitación a expresar “nuestras cosas”:

“Me gusta referirme a uno de los aspectos de lo poético como el ejercicio de la libertad de lenguaje para expresar nuestras cosas: las que sabemos, las que sentimos, las que no sabemos, las que sentimos y no tienen palabras para ser explicadas...” (Laura Devetach, *La construcción del camino lector*).

Las cosas. Inspiradas en varios poemas donde los objetos son protagonistas, les propusimos que trajeran un objeto propio para un taller del año 2019. Desde la presentación, luego de la lectura de una serie de poemas: Borges, Juarroz, María José Ferrada, Joaquín Giannuzzi, Iannamico, William Carlos Williams y Neruda, entre otros autorxs, les propusimos que contaran primero las sensaciones que les produjo elegir el objeto, para luego invitarlos a observar y escribir un texto en verso o en prosa sobre ese objeto. Acercamos para quienes lo necesitaran algunas preguntas inspiradoras: *¿Cómo es esta cosa?, ¿Qué me genera tocarla?, ¿Me invita a explorarla?, ¿De dónde viene?, ¿Cuál es su historia?, ¿Cómo llegó a mí?, ¿La regalaría? ¿A quién?* En esta misma línea, en el año 2022 volvimos a trabajar escritura, a partir de objetos escolares de cada unx. Noe, lectora del grupo “Los adivinacuentos” escribió:

15 Poesía a la carta: María Teresa Andruetto (libro-juego publicado por Tinkuy, Buenos Aires, 2019).



*Mi bolsita de tela, hecha por mamá con los restos de una sábana,
tiene mi nombre bordado en punto yerba por sus hábiles e incansables manos.
Me acompañó en los desayunos escolares de la primaria, rondando los años setenta.
Guardaba la taza que esperaba diariamente el mate cocido dulce y caliente junto con un pancito que para mí
sabía a gloria.
¡Y ni hablar de los esperados viernes que traían una factura cubierta de membrillo!
Mi bolsita y yo recorrimos un tramo escolar juntas,
hoy guarda un juego de lotería que disfrutamos con mis nietos.
Mañana... ¿qué nuevos caminos le tocará transitar?*

Los palitos: A fin de año solemos hacer un encuentro taller de cierre. En 2017 el encuentro fue dedicado a la lectura y a la escritura de poemas. Recibimos a lxs lectorxs con mesas llenas de versos desconstruidos escritos en palitos de helado. La montaña de palitos poéticos generó una suerte de pasión loca: se leían algunos versos entre ellxs, acaparaban, elegían, buscaban versos específicos, trataban de reconocer los poemas originales. En los versos escritos en los palitos incluimos muchos poemas que habían estado presentes en los talleres del año. En ese encuentro, lxs lectorxs crearon sus propios poemas, los compartimos y luego amamos un libro en formato digital al que puede accederse aquí:

https://issuu.com/proyectodemayoramenor/docs/poemario_de_mayor_a_menor_2017

(Poemario de Mayor a Menor 2017)



Si bien la propuesta del proyecto no es llevar consignas de escritura a la escuela, creemos que estas instancias de escritura con lxs lectores, y a veces con lxs bibliotecarixs del proyecto, brindan elementos que le dan más textura y profundidad a la conversación con lxs chicxs. Abonamos así la idea de que escritura y lectura van de la mano.

Arrimos: Trabajamos con diferentes arrimos al término poesía, recurriendo a diversos autores que esbozan qué es poesía. Esta lectura nos invita a crear nuestro propio arrimo al término.

Los mails: Con frecuencia quincenal antes de la pandemia y semanalmente desde 2020, lxs lectorxs reciben material literario y teórico por mail generando un vaivén que retroalimenta y va abriendo caminos. Sumamos el diálogo con otros lenguajes: plástica, música, movimiento. Lxs bibliotecarixs escolares también reciben material y así vamos enlazando voces. En estos mails incluimos regalos poéticos, ya sea a modo de saludo inicial o de despedida. La poesía también arma un clima de lectura, una disponibilidad. En este gesto de compartir poemas se construye un ritual, algo esperado y a la vez diferente cada vez, al igual que en las lecturas en las escuelas. Creemos que también ese gesto se va contagiando, como el ovillo del que salen hebras que cruzan las paredes y van de una esquina a otra, de unx lectorx a otrx, de mayor a menor y de menor a mayor.

Poesía y origami: También se pone en juego la materialidad cuando llegando a fin de año nos ponemos a pensar un regalo posible y casi invariablemente aparece algún poema que concentra algo de lo que queremos decir, regalar. Y con el poema impreso, un origami que lo contenga o lo acompañe. Resulta poético ver todos los origamis juntos, a modo de "instalación", en algún rincón y cómo, a medida que nos vamos despidiendo, y despidiendo el año de trabajo juntxs, cada cual se lleva consigo ese poema, palabras que van hacia las casas de cada unx, hacia las puertas de las heladeras o los marcos de las ventanas y a su vez nos mantienen reunidxs.



*No hay silencio profundo
en el fondo del mar
las criaturas marinas
parlotean sin cesar.*

*Imagina una selva
con su ruido animal,
imagínate el caos...
de una inmensa ciudad.*

*Las ballenas ensayan
sus canciones de amor,
sus lamentos profundos
van volando hasta el sol.
Y los peces pequeños
y el feroz tiburón
y los pulpos gigantes,
todos tienen su voz.*

Yolanda Reyes, Balada del fondo del mar, fragmento.

Poesía en la escuela

De Mayor a Menor, sus lectores y lectoras, llegan a la escuela una vez cada quince días durante todo el ciclo escolar. Las escuelas, en su mayoría, son las mismas año tras año, lo que va construyendo un vínculo especial de cada grupo con su escuela. En esos encuentros la poesía tiene un lugar. La idea de que la palabra poética circule, que haya un espacio para la escucha y también para otros juegos de y con palabras. A lo largo de los años, fuimos encontrando distintas formas para su lectura, ya que nos fuimos dando cuenta de que la poesía nos brindaba los espacios para hacerlo. Todxs tenemos un vínculo con la poesía, y esta afirmación arma un espacio en el que las generaciones se encuentran en la misma ronda. La poesía habilita el espacio de la palabra en juego, el ritmo, la música, y se aleja más fácilmente de las preguntas que desde el proyecto sugerimos evitar en relación a la comprobación de lectura, ya que uno de los objetivos es generar un momento de lectura y conversación literaria sin trabajos o cuestionarios posteriores. Hay una lectora (Delia, del grupo “Colorín colorado”) que siempre dice “con este proyecto ustedes me abrieron la puerta para ir a jugar”, y en esa frase hay mucho de lo que sucede y queremos que suceda, habilitar esa idea de juego, de animarse a leer, decir, preguntar, escuchar por el hecho mismo de hacerlo, de compartir una experiencia, un momento con esas características lúdicas, desacralizando la lectura, sacando a la poesía de un lugar de solemnidad.

Si bien hay escuelas en las que la poesía está muy presente, en otras no ocurre lo mismo. La alegría de volver a escuchar, el asombro con respecto a la posibilidad de lxs niñxs de poder esperar, de reclamarla antes o después del cuento o de la lectura de una novela por entregas. O, incluso, algunas veces, la poesía como única protagonista de alguna visita.

¡Poesía!, ¡queremos poesía!, ¡queremos poesía!, se escuchaba cantar a lxs niñxs de una escuela donde ese tiempo de escucha era esperado, reclamado. Las lectoras del grupo “Duendes de Recoleta”, Alba y Mirta, llevaban siempre una poesía para leer después de la lectura de algún cuento. Esto es algo que sucede en muchas escuelas donde, al igual que en los mails semanales que enviamos a lxs lectorxs, la poesía se enlaza con un ritual, con una cuota de espera y de sorpresa cada vez.

Nos parece interesante profundizar en esta idea de ritual, creemos que hay allí una posibilidad de armar vínculo y a su vez de proponer una continuidad con ciertas prácticas del nivel inicial con las que la escuela primaria tiende a cortar. Canciones, versos, poemas, que abren un espacio compartido o que cierran un momento para pasar a otro. Pensamos que el proyecto en general tiende puentes y hace un aporte en esa transición del jardín a la primaria. También desde la disposición en el espacio: haciendo una ronda, a veces sentadxs en el piso, sobre una alfombra, o reunidos cerquita de lxs lectorxs, la propuesta es, siempre que se pueda, romper con el esquema áulico invitando a un momento diferenciado de escucha y conversación.

Un capítulo aparte es el de la lectura de adivinanzas, ese juego de palabras también esperado por lxs chicxs. Pueden venir de un libro, de una caja y hasta de la pantalla de un celular. En esta experiencia se plantea un trabajo muy interesante en relación a la escucha y la participación desde la oralidad. Lxs lectorxs trabajan, en muchos casos junto a lxs docentes y lxs bibliotecarixs, distintos modos de escucha, de atención al texto. Esto lo hacen pautando ciertas “reglas” antes de decir la adivinanza (hacer silencio, escuchar el texto completo antes de levantar la mano, entre otras) y también acentuando el tono en algunas partes de la lectura, o repitiendo algunos tramos del texto, para ayudar a ver dónde está la pista que permite encontrar la respuesta.

Vamos trabajando junto a lxs lectorxs en el armado de la selección, buscando en las bibliotecas de las escuelas y también en las propias. Buceando en los libros de las estanterías y también en la memoria, hay lectorxs que recuerdan los poemas que recitaban de niñxs y les gusta compartirllos en las escuelas. Creemos que esto también pone de relieve el intercambio intergeneracional, un encuentro de biografías escolares en el que de manera tácita aparecen esos modos distintos y parecidos de transitar la escolaridad entre generaciones.

Traemos, a modo de ejemplo, una escena en la que la lectora Beatriz del grupo “Recreo” recitó el poema “La tarara” de García Lorca. Luego de recitarlo, les contó a lxs chicxs que este poema lo escuchaba cantado cuando era niña y que a su vez ella se lo cantaba a sus alumnxs en su época de maestra. La conversación y el intercambio fue creciendo hasta que terminaron todxs repitiendo los versos cantados por ella. A partir de esta experiencia apareció la idea de seguir buscando poemas del autor y en paralelo surgió la idea de armar un encuentro de formación en torno al libro *Paisaje de un día*, ilustrado por Isol. No solo compartimos el libro y sus ilustraciones, sino también un video en el que la autora cuenta cómo fue el proceso creativo y de encuentro con la poesía de Lorca, y se convida con la musicalización que realiza el guitarrista Alejo de los Reyes. De esta manera se van dando esos vaivenes entre los espacios de lectura con niñxs en las escuelas y los espacios de formación con lxs voluntarios, donde poesía y lenguajes artísticos se van entretejiendo, enredando.

Otro recurso que han tomado lxs grupos a lo largo del tiempo es el de los susurradores. Arman sus propios repertorios y en algún encuentro de lectura leen poesía susurrada. Son muchas las escenas recolectadas de estos momentos, niñxs en ronda o en fila a la espera de su turno para escuchar, niñxs susurrándose entre ellxs invitadxs por lxs lectorxs, chicxs que susurran a lxs lectorxs un poema, una adivinanza, un colmo, algún secreto... Son encuentros diferentes, muy disfrutados y que, muchas veces, sorprenden a lxs docentes en la posibilidad de espera que generan. También han recurrido a los susurradores en algunos eventos escolares a los que son invitados: patronos, actos, despedida a chicxs de séptimo...



La poesía también tiene un lugar a fin de año, cuando llega el tiempo de despedida y los grupos quieren regalarles algo a lxs niñxs, un recuerdo del año compartido. Muchas veces este presente incluye una poesía o un juego de palabras. Se arma algo parecido a lo que mencionamos en relación a los origamis poéticos que les regalamos desde el proyecto. Incluso, a veces, los regalos incluyen la escritura, como en el caso del origami de despedida enviado por el grupo “Te cuento el mundo”, que creó un acróstico en el que cuentan algunas de las lecturas y lxs autorxs visitados durante ese año.

Mabel, que participa del proyecto desde 2011, cuando le preguntamos sobre la poesía en el proyecto, nos dijo: “En cuanto a las poesías, recogimos también hermosas experiencias. Leímos y cantamos ‘Canción de cuna para despertar a un negrito’, de Nicolás Guillén. En el encuentro siguiente un alumno de tercero nos comentó que la había copiado y se la cantaba todas las noches al hermanito bebé para que se durmiera. Claro que nos agarró un ataque de ternura inmenso. Y nos preguntó sobre el autor, así que le buscamos y facilitamos material de la biblioteca. También nos reímos mucho adaptando en canciones títulos de *Las cosas que odio y otras exageraciones*, de Ana María Shua, poesías como ‘Me encantan los dentistas’, ‘Ordenar los juguetes’, ‘Odio la ropa nueva’, ‘Yo odio bañarme, ¿y usted?’. Una nena de cuarto (grado) nos dijo que esa semana tenía turno con el dentista, al cual temía, y se iba a aprender la poesía de memoria para que la acompañara estando en el temido sillón. Con *El monstruo de la laguna*, de Ruth Hillar, fue una experiencia similar. Y ahí todos a la pista a leer cantando. Un verdadero disparador fue el libro *Cuentos con rima para los que se animan*. Nos comentó luego la seño que practicaban entre ellos todo lo que se decían, rimando. Esto es lo que más recuerdo. Ya todos estos chicos tendrán entre 12 y 16 años y tengo la certeza que en algún lugarcito de su corazón y de su intelecto estos descubrimientos y placeres quedaron inscriptos. Ojalá se sigan acercando a los libros ya sea de poesía, ficción, relatos o ensayos. Sé que hay algo de todo lo sembrado y lo vivido que quedó en ellos y en nosotros. Y me hace bien pensarlo así. Me da empujón hacia adelante”.



La poesía, un encuentro de voces durante la pandemia

Durante los dos años de pandemia desarrollamos una propuesta llamada “De Mayor a Menor abre la ventana”, enlazando un hacer y un sostén para las personas mayores con la continuidad del vínculo con las comunidades educativas de escuelas públicas en las que participa el proyecto: sus maestras, sus bibliotecarixs, y fundamentalmente, sus niñxs. Concretamente se invitó a lxs lectorxs a realizar grabaciones de lecturas en voz alta de textos literarios, cada uno desde su casa. Desde el equipo seleccionamos y compartimos material literario. De esta manera se fue construyendo una audioteca del proyecto a la que acudieron las escuelas y fueron socializando a través de blogs de las bibliotecas escolares, WhatsApp, mails. En muchas ocasiones este material formó parte de las propuestas que realizaban bibliotecarixs y docentes en sus actividades virtuales. Y por otro lado, en pandemia hubo un cambio clave en el proyecto: se rompió el binomio tradicional grupo-escuela. La audioteca también traspasó esa dupla, lo mismo que los padlets de poesía y de trabalenguas y adivinanzas, y llegó a otrxs niñxs cercanos a lxs lectorxs. Además, varios grupos de lectura realizaron encuentros sincrónicos con los grados.

Los encuentros de formación con lectorxs y bibliotecarixs pasaron a ser virtuales. Se estableció un envío semanal de material literario, teórico y con diferentes propuestas para realizar e ir compartiendo desde las casas. A partir de estos envíos y de lo compartido en los encuentros (virtuales y/o presenciales) se va conformando un repertorio poético para llevar a las escuelas y hacer girar las voces.

Sumado a la audioteca se diseñó un padlet de poemas en las voces de lxs lectorxs. En el padlet, además de las grabaciones, se cuenta con la posibilidad de descargar la selección de poemas para poder compartirlos y leerlos con lxs chicxs.

Virginia, que al inicio de la pandemia se fue a vivir a Francia, nos comenta por whatsapp: “Me gusta mucho leer en voz alta poesía y cuando llegó la propuesta del proyecto de grabar poesías para hacer un padlet me encantó. Pasé bastante tiempo leyendo cada una y me pareció interesante cómo fui sintiendo que algunas las podía leer y otras no así en un cassette o para que se escucharan, me

sentía más cómoda o sentía que me pertenecían más algunas que otras por el tema o por cómo estaban escritas. Me gustó grabar algunas y no quería ser invasora, pero hubiera grabado muchas más. Y otra cosa que recuerdo es que en algún momento como yo vivo en Francia y tengo nietas acá que entienden bien el castellano pero no lo quieren hablar por distintas razones y en un momento en que estábamos juntos con sus papás y ellas les leí algunas poesías y estaban todos super contentos, fue un momento de familia compartido muy lindo”.

Otra lectora, del grupo “Artesanas de los cuentos”, nos comentó en un taller que empezó a mandar los audios primero y luego el link al padlet a niños y niñas hijxs de conocidxs. Y que siempre le pedían más.

Un entramado vincular hacia la poesía

Todos estos años de trabajo nos impulsaron a reflexionar sobre algunas pasiones, resistencias, tensiones que se van dando en torno a la palabra poética.

La idea es abrir caminos hacia la poesía, y que a su vez la poesía abra caminos hacia nuevas lecturas, que circulen poemas de todo tipo, más allá de los publicados para niñxs. La poesía como ritual de cierre de las visitas de lectura, como recital tomando toda la jornada, la poesía leída y susurrada de adultxs a niñxs y de niñxs a adultxs, la poesía como interacción.

¿Quién se anima a la poesía?, ¿Con qué obstáculos nos encontramos al proponer lectura de poemas?, La poesía... ¿es para todxs?, ¿Es la poesía un “algo más” cuando hablamos de leer literatura (en voz alta) a niñxs?, ¿Qué sucede con la poesía en el proyecto? son algunas de las preguntas que recorrieron este trabajo.

Nos repercute la idea de trabajo de lectura, relectura, búsqueda con lxs lectorxs como lectura en sí misma, pero también como “catarata” o puente hacia las infancias, como puerta para abrir otros modos de estar en el mundo.

Tenemos la convicción de que la palabra transforma siempre, nunca es neutra, nunca nos deja igual que antes de leerla o escucharla.

Para terminar este trabajo, en este cierre que creemos que abre, queremos traer a María Teresa Andruetto cuando dice: *“La poesía es lenguaje cargado de posibilidades, pero en ¿qué consiste esa carga?, ¿qué le da al poema su fuerza, su durabilidad, su alojamiento en la memoria? Sabemos que reside justamente ahí, en su capacidad de quedarse en nosotros, su triunfo sobre el caos, sobre la banalidad del mundo y de las cosas, su resistencia al paso del tiempo, su pequeña victoria ante lo efímero y lo fugaz”.*

Bibliografía

Andruetto, María Teresa:

- *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba, Comunicarte, 2009.
- *La lectura otra revolución*. Buenos Aires, FCE, 2015.

Azulay, Daniela et al:

“El libro era ladrillo”, en *Entre el detalle y la desmesura. Juego, Arte, Literatura y Derechos. Relatos de la experiencia en La Vereda*. Buenos Aires: Los libros de La Vereda, 2018.

Bordelois, Ivonne:

La palabra amenazada. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

Colángelo, Mirta y otros:

De susurradores y susurros. Córdoba, Comunicarte, 2015

Devetach, Laura:

La construcción del camino lector. Córdoba, Comunicarte, 2009.

Ferrada, María José:

El idioma secreto. Pontevedra, Kalandraka, 2014.

Reyes, Yolanda:

Fuente: <https://www.cuatrogatos.org/detail-poesia.php?id=313>

ENTRE PRESCRIPCIONES E INVENCIONES: POESÍA HACIA LAS INFANCIAS DESDE EL NIVEL INICIAL

Por **Carolina Mathieu**

Todos tenemos un verso en el cual nos quedaríamos a vivir. Un verso destinado a ser nuestro lugar en el mundo. Hay que encontrarlo.

(Liliana Bodoc: 2015)

En el resumen que envié para exponer y compartir en la mesa: “Poesía e infancia: corrales o jardines”, decía:

“Asumir la responsabilidad política de acompañar el crecimiento de niñas, niños, niñas y bebés desde la educación formal debería exigirnos una actitud crítica permanente. Por eso, invito a reflexionar y conversar acerca de hacerle un lugar a la poesía en el Nivel Inicial atendiendo al protagonismo que necesitamos fortalecer como docentes para decidir prácticas propias, labradas a favor de la palabra literaria como ‘alimento simbólico’ y como ‘caricia lingüística’” (Cabrejo Parra, 2020).

Pienso –al releer– y me digo que la responsabilidad política de acompañar crecimientos y hacer lugar a la poesía con protagonismo es poder crear ambientes donde nos escuchemos bien, nos bienescuchemos, que es como decir que nos tomemos el tiempo necesario para que la palabra poética circule y, entonces, podamos encontrar –TODXS– ese verso que nos está destinado, ese lugar en el mundo. Porque en el medio de la poesía y lo que podríamos ir construyendo como “su enseñanza”, están lxs niñxs, sus palabras, sus experiencias, su necesidad de afecto, la tan mencionada “pospandemia”. Y estamos lxs docentes, atravesadxs también por todo lo antedicho.

Pienso y hago hilvanos. Por eso, a través de este texto, comparto algunos recorridos tramados en el deseo de que la poesía esté presente en las aulas. Estas son algunas de las preguntas que los han ido animando: ¿Cómo y por qué caminos hacerle lugar a la poesía para que circule entre lxs niñxs y lxs adultxs desde la educación formal como “alimento simbólico” y como “caricia lingüística”? ¿Cómo nutrirnos del vínculo infancia-poesía a la hora de enseñar? ¿Qué tiempos de bienescuchar(nos) estamos dispuestxs a defender y construir como docentes a la hora de “dar poesía”?

Entre prescripciones

Uno de mis trabajos como profesora de educación superior lo realizo desde hace once años dentro de un Instituto de Formación Docente (ISFD) bonaerense que, entre sus carreras, ofrece la posibilidad de estudiar gratuitamente el Profesorado de Educación Inicial. En 3° año estoy a cargo del Taller de Literatura Infantil, único espacio específico de una hora semanal. Tiempo insuficiente, si los hay, para poder leer literatura (no solo “infantil”) y degustarla, compartirla, conversar en torno y a partir de ella como lenguaje artístico, escuchar y escucharse... Tiempo insuficiente, insisto, para que luego se puedan desplegar intervenciones didácticas para niñxs en el marco de las famosas “prácticas”.

Sabemos que en la formación inicial de docentes “planificar” suele ser una experiencia desestabilizante. Aparecen las inseguridades, el no saber, lo desconocido, los momentos de “exposición” y “prueba”. Se arremolinan los destiempos entre temores, proyecciones, representaciones acrílicas y reproducciones.

Sabemos también que los Diseños Curriculares jurisdiccionales y otros documentos nos dan pistas, pero no nos alcanzan. Porque es en la interacción con sujetos niñxs singulares y contextos institucionales concretos –ahí y no antes– donde se nos abre el desafío de expandir lo prescripto. Tal vez a partir de una escena “de prácticas” donde la profe del área entra a una sala para “observar” y, para presentarse, dice que ha ido a escuchar poesía porque le encanta y entonces un niño de 3 años reacciona diciendo: “y a mí tammién me gusta la POLECÍA... poque te garra con la’esposa y te lleva a la cáaaarcel” (mientras gesticula con los brazos en alto). O por qué no a partir de una primera suplencia (a fin de año y antes de recibir el “título habilitante” porque me anoté en el “Listado In-fine” o “Emergencia”), cuando en un pasillo me cruzo con un niño que me reconoce ajena a la institución y me pregunta: “¿vos violás personas?”.

Reconocer, como reflexionaron dos alumnas al final de sus prácticas, “que las planificaciones que estuvimos tanto tiempo escribiendo toman forma dentro de la sala” implica aceptar que la construcción de la literatura como objeto de enseñanza lleva tiempo. O mejor: constituye una especie de “entretiempo” donde vamos amasando –leyendo, escribiendo, pensando, imaginando– intervenciones posibles.

En ese proceso, y en mi camino también como docente universitaria, capacitadora e investigadora en el campo de la literatura para niñxs, interpelada por la necesidad de diseñar propuestas para la formación docente en el marco de la ley nacional 26.150, de Educación Sexual Integral (para la apropiación significativa de esta ley y como eje transversal desde el área de Lengua y Literatura), me fui preguntando: ¿Cómo tramar el derecho a la Educación Sexual Integral con poesía, con educación artística, con la literatura-poesía como lenguaje artístico?

Entre invenciones: la PoESI y el taller de (no solo) nanas

Por todo lo que vengo comentando, impulsada por tantas escenas de educación inicial y literatura que pude observar como profe de mis estudiantes en sus “prácticas”, ceñida tal vez por algunas restricciones en ese contexto y desde ese rol y, por supuesto, atravesada por la experiencia pandémica de 2020, en el año 2021 presenté un proyecto de taller de lectura/escritura de poesía para las infancias a desarrollarse en el Festival Poesía Ya durante el verano de 2022 en el Centro Cultural Kirchner (CCK).

Mi proyecto, destinado a niños de entre 4 a 11 años, que explicitaba hacerle lugar a la ley de ESI más allá de la educación formal, resultó “seleccionado” pero “suplente”, así que, al no poder concretarlo, decidí darle forma de capacitación y lo adapté para docentes y estudiantes de profesorado. Hacia el final del ciclo lectivo 2022, el taller “Palito-Bombón-PoESla: A la nanita nana con sol”, cobró vida – gracias a la mediación, generosidad y esfuerzo de diversos agentes educativos– en el ISFD N° 96 de La Plata, en el ISFD N° 29 de Merlo, y en la Escuela Primaria N° 1 de Lezama. Diferencias en detalles y decisiones, pero un espíritu común: encontrarse con la palabra poética. Habitar un espacio-tiempo común en torno a la poesía: cantada, escrita, leída, dicha e ilustrada. Inventar un refugio, “levantar una tienda en la intemperie” (Sheines, 1998) para hacer un alto en el cobijo y hacerle lugar a la palabra que acuna, que abraza, que alienta a tener sueños propios.

Porque las estudiantes con quienes me voy cruzando se reconocen, en general, como “no lectoras” de poesía. Porque predomina no reconocer “poesía” en el lenguaje de nanas, arrullos, versos de juegos infantiles o adivinanzas. Porque la experiencia pandémica marcó la necesidad de volver a estar cerca, de confiar en quien tengo al lado, de animarme a cantar, de escuchar el efecto amoroso de las palabras.

Entre rondas, canciones de cuna, libros o tarjetas con poemas, lecturas en voz alta y en silencio, charla entre dos, lectura o escritura de un verso o deseo, abrir paquetitos con palabras-regalo... Entre objetos simbólicos como nidos, muñeco bebé, plumitas, colgantes y manta colorida, el taller ha sido experiencia del compartir humano.

Voy a transcribir algo de lo que he leído en los talleres luego de bienvenir con una canción de cuna que invita a dejarse estar, por un rato, en poesía, en infancia:

El frío del mundo reclama abrigo. Por eso este taller quiere ser calorcito de nido, de poesía hecha letra y canción de acunar, de abrazar cerquita de los corazones. La propuesta es a hacer fogón para que brote y crezca entre los asistentes la palabra amorosa y la necesidad de albergarla en las aulas de Prácticas del Lenguaje y Literatura.

Entre canciones de cuna y poemas, este taller invita a leer, a conversar, a escribir y a desplegar(se) con vuelo propio. La apuesta: compartir y planear horizontes encendidos para tejer clases donde la dimensión afectiva que nos propone la Ley Nacional de Educación Sexual Integral haga su juego y diga presente. Sin dudas, otra “gran ocasión” para encontrarnos, para seguir soñando hasta el sol y darnos el gusto de hacer(nos) reparo.

Me gusta pensar que este taller ha sido uno de los modos de dar sentido a la mediación entre la poesía y las infancias desde el contexto de enseñanza acompañando la búsqueda –nunca definitiva– de ese verso destino que nos está esperando para quedarnos a vivir.

Poesía y enseñanza: entre apuestas y utopías

Lejos de querer estar “a la moda” del mercado editorial o quedar bajo órbitas aplicacionistas del currículum, el taller del que he dado cuenta ha pretendido ser ocasión genuina para encontrarse con la palabra poética y hacerle lugar a “lecturas emergentes” (Bombini, 2022), es decir aquellas que podemos hacer en tanto lectorxs partícipes del mundo que nos va tocando, con nuestras subjetividades y sensibilidades del presente.

Con todo, garantizar el derecho a la Educación Sexual Integral (ESI) en el abordaje de uno de los ejes conceptuales de la ley que es “valorar la afectividad” (CFE, 2008) y conjugarlo con poesía me convence. Y porque me convence que *“Valorar la afectividad se entrelaza con la esperanza comprometida y activa en la lucha por una vida digna para el conjunto de la ciudadanía”* (Kaplan, 2022), propongo no abandonar la insistencia de pensar en torno a *modos de leer y modos de enseñar* con poesía que resulten apetecibles, capaces de con-mover, cobijar, nutrir y trazar huella amorosa.

Por eso vuelvo a convocar a la militancia de la PoESI (Mathieu, 2021:89) como uno de esos modos posibles, porque “vaya a saber qué es la poesía, pero necesitamos su revolución sensible, su resplandor, su humanidad” (Escudero Tobler, 2021:49).



ISFD N° 29, Merlo, Buenos Aires



Escuela Primaria N° 1 "Francisco P. Moreno", Lezama, Buenos Aires



ISFD N° 96, La Plata

Bibliografía

Bodoc, Liliana:

“Hablar a los malvones”. Conferencia en el I Encuentro Internacional de Literatura Infantil y Juvenil y Narración Oral Escénica en Mendoza organizado por Asociación EDELIJ, mayo. (2015)

Cabrejo-Parra, Evelio:

Lengua oral: destino individual y social de las niñas y los niños. México, FCE. (2020)

Consejo Federal de Educación, Ministerio de Educación de la Nación:

Lineamientos curriculares para la Educación Sexual Integral. Programa Nacional de Educación Sexual Integral. Ley Nacional N° 26.150. Resolución N° 45/2008. (2008)

Escudero Tobler, Laura:

Un jardín primitivo: subjetividades, lectura y escritura. Villa María, Eduvim.(2021)

Kaplan, Carina:

La afectividad en la escuela. CABA, Paidós (2022)

Sheines, Graciela:

Juegos inocentes, juegos terribles. CABA, Eudeba.(1998)

Mathieu, Carolina:

“Poesía hacia las infancias desde el Nivel Inicial”. En Blake, C.; Frugoni, S. y Mathieu, C. (2021b). *Más allá del corral: transliterar la enseñanza*, 1a ed., La Plata, Universidad Nacional de La Plata, EDULP. (2021) Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/124255>

Pavón, Héctor:

“Una literatura que juegue con el imaginario, la invención y la fantasía”. Entrevista a Gustavo Bombini. *Revista Ñ*, 4 de marzo. (2022) Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura-juegue-imaginario-invencion-fantasia_0_ND6dk-mUwjw.html

PARTIR DE LA POESÍA DE EDITH VERA: UNA PEDAGOGÍA DE LA INFANCIA

Por **Silvina Mercadal**

En “Panorama del libro infantil” (1926), Walter Benjamin cuenta lo siguiente: “En un cuento de Andersen se menciona un libro de estampas cuyo precio de compra había sido ‘la mitad del reino’. En él todo estaba vivo. ‘Los pájaros cantaban, las personas salían del libro y hablaban’. Pero cuando la princesa daba vuelta la hoja ‘volvían a entrar de un salto para que no hubiera desorden’. En la pequeña fantasía de Andersen hay algo enigmático. ¿Por qué el precio del libro es la mitad del reino? ¿Se trata de un precio muy alto? ¿O esa mitad remite a la entrega de algo valioso? Quizás sea mejor dejar latente el enigma y sostener la potencia metafórica de la mitad del reino: algo partido y a partir de lo que se despliega la imagen. En este trabajo nos proponemos explorar a partir de la obra de Edith Vera una pedagogía de la infancia, es decir, la conexión de la sensibilidad infantil con lo viviente, la percepción espiritualizada del mundo y su relación primaria con la magia.

Y si decimos, *a partir de la poesía* de Edith es porque su escritura es punto de partida del trayecto. A partir de la poesía –escribe José Lezama Lima– es posible el reencuentro con el asombro de ascender a otra región de causalidades metafóricas. En Edith “la mitad del reino” de la imagen está alojada en la naturaleza próxima de un pueblo de llanura, cuya deidad profana e indiscutida es la vaca, pero también la flor de girasol, el pajarito que canta a la mañana, la fijeza móvil del sauce a orillas del río, el aire estremecido de glicinas y de mariposas que rondan el alfalfar. Esta escritura revela el vínculo profundo con fuerzas inhumanas –en una suerte de complicidad inter-reinos– y una visión de la naturaleza que labora desde su latido más íntimo. Así, el libro hace fibra con lo viviente, es índice de una espacialidad que se compone de cualidades, colores, sonidos, fuerzas, micro-acontecimientos, donde todo está vivo y el *sensorium* capta sus vibraciones.

A partir de la poesía, también es posible recomponer ciertos lenguajes que solicitan “modos de atención”, es decir, requieren una disponibilidad no sólo para prestar atención, sino reconocer otros modos de atención (*sensu Despret*). En su escritura Edith recrea la figura de *El herbolario* (1991), concededor de los poderes curativos de la naturaleza, figura que además distingue los lenguajes con los que participamos del mundo: el secreto de los saberes antiguos, el abierto de la vida cotidiana y el profundo que comunica con la naturaleza. En estos lenguajes se cifra el *ars poética* de Edith –la maga del sauzal– y los modos de atención que dirige a lo enigmático, lo próximo y lo viviente.

La escritora –nacida en Villa María– es conocida por su poesía, que circuló sin aparato editorial, hasta que logró ser reunida en la coedición publicada este año por Caballo Negro y Eduvim. En el

prólogo Silvia Giamboni escribe lo siguiente: “Contextualizar su obra o inscribirla en una genealogía se hace difícil, ella escribió desde un rincón de la llanura, a orillas de un río, en una tierra donde mayo esconde los verdes”. Es decir, esta obra parece no tener tradición, o fundar una casi desconocida, donde “el arte dice lo mismo que los niños” (Deleuze, 1996) y restablece modos de una pedagogía que consiste en “madurar hacia la infancia” (Schulz).

A Roma, aroma y anagrama de lo valioso.

En la obra de Edith –decimos– se puede explorar una pedagogía de la infancia. ¿En qué sentido una pedagogía? En el ensayo “Viejos libros infantiles” (1926) Walter Benjamin nos ofrece una pista, escribe: “El niño exige del adulto una representación clara y comprensible, no infantil; y menos aún lo que este suele considerar como tal”. En primer lugar, entonces, se trata de un modo de dirigirse a la infancia que resulta diáfano sin suprimir lo grave –e incluso lo complejo–. De ahí sugiere la pregunta: ¿Cómo llegan estos poemas a la infancia? Es una pregunta difícil de responder porque la obra está expuesta a cierta metamorfosis temporal en la manera en que acerca su contenido. Sin embargo, estos poemas tocan mi propia infancia con la revelación de un mundo próximo, una visión de la naturaleza y el poder evocador de la palabra. Y si hablamos de magia es por la capacidad que tienen las palabras de insinuar su vínculo con el estado naciente de la percepción. Edith las colecciona y reúne provocando una suerte de hechizo, porque las palabras se sueltan para evocar una sensación, escribe:

Hay palabras lindas como: / tilo, / viento, / arena, / amapola, / ardilla, / limón.

Otras suenan feo como: / trueno, / loro, / trompeta, / repollo, / galleta, / carbón.

La naturaleza en su carácter embrionario, con límites difusos, en permanente estado de mutación, se compone con el *sensorium* del infans. En un parafraseo de Juan Salzano, se puede decir que el conocimiento de la naturaleza está en manos de los brujos, y de los niños, pues estos se sitúan en “los lindes de los reinos”, “en el pulso mismo de los devenires”. Si hay una pedagogía de la infancia esta supone el aprendizaje de los sentidos, y además del cambio intensivo que puede experimentar de un momento a otro. En *El libro de las dos versiones* (1998), Edith explora esta idea sencilla y poderosa, la mirada varía de un instante a otro, la manera de percibir también:

Versión primera

Una hoja caída / es refugio en el jardín. / A su sombra, / todo es dormir y soñar.

Versión segunda

Debajo de una hoja / encontré una palabra:/ umbría. / Y se extendió / la quieta paz que dormía.

El cambio de la percepción de manera intensiva o extensiva puede involucrar una distorsión, o bien la posibilidad de captar o adivinar algo que excede a la sensación. El término adivinación – vinculado con prácticas brujas – supone la disposición a captar los acontecimientos imprevisibles de los que está nimbada la naturaleza: magia de la adivinación que reconoce en el cielo las líneas de los vuelos de los pájaros o persigue el rastro que deja en la tierra el paso de un animal. Al niño, como al adivino, le interesan los trayectos en el espacio (Deleuze), las fuerzas poderosas que se mueven entre el cielo y la tierra, su sensibilidad penetra el instante –consume su destello–, sigue lo mutante y muta con aquello que sigue (Salzano).

El profundo secreto de la tierra se despliega en la superficie, no es un contenido oculto, sino transparencia que se revela a plena luz del día. De la misma manera, Edith confiesa: “*Quiero deletrear cada nuevo libro escrito por la tierra / en cantos pagaré la gracia concedida*”. El libro no es un artefacto cultural, hace fibra nerviosa con la naturaleza y sus miniaturas verbales la exhiben. En *Las dos naranjas* (1969), el libro con el que ganó el primer premio del Fondo Nacional de las Artes en la “Campaña para una buena literatura para niños”, refiere los elementos que se observan en los pueblos de llanura: “el dorado tragal”, trébol y alfalfa para la corona de la vaca Eulalia, y creando una zona de verde profuso el sauzal.

“El niño dice continuamente lo que hace o lo que trata de hacer –escribe Deleuze–: explorar unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establecer el mapa correspondiente”. Los medios se componen de cualidades, sustancias, fuerzas, acontecimientos –por ejemplo, la plaza, con senderos y juegos, grupos de árboles, el contacto con otros niños–, los trayectos involucran un recorrido y su expresión subjetiva, mientras en el mapa se reconoce un itinerario. En Edith importan los espacios –a los que atribuye cualidades–, los micro-trayectos y los pasos más allá. En *La casa azul* (2001) comienza por reencantar los espacios domésticos: sala, comedor, cocina, dormitorio, baño, luego el gallinero junto al jardín –propio de una experiencia en la que persisten rasgos de cultura campesina–, la quinta y la invitación a ir “tres pasos más allá”. De manera insólita la quinta se reviste como espacio *feérico* con reminiscencias de cuentos tradicionales:

La quinta cuando ríe, / ríe en el perejil. / Es una risa breve, / de dientecitos finos. / Tal vez Caperucita / debió reír así.

En este poema *perejil* es la palabra abridora del pequeño portal hacia la risa: perejil –ya lo sabemos– guarda en sí la tontería, aunque aquí devuelve algo propio de los niños a la aterrorizada Caperucita: la risa.

Para Deleuze la distinción entre lo imaginario y lo real no parece pertinente, estas dimensiones deben ser más bien superpuestas –como un “espejo móvil”– que intercambia de modo incesante sus caras. En el límite –o en la poesía como lengua que atraviesa los límites– lo imaginario es una imagen

virtual que se pega al objeto real, mientras en el objeto real –el paisaje real– libera su propia imagen virtual. La “visión” se compone de esta duplicación o desdoblamiento. Y si decimos que la poesía de Edith ofrece visiones de la naturaleza es porque también expone su propio espejo móvil: los pájaros son “joyas del aire”; el caracol “una espiral envolviendo la lentitud” (*Pajarito de agua*, 1997).

Los mapas deben entenderse no sólo en extensión, sino en intensidad pues constituyen una constelación de afectos, relaciones con fuerzas animales y vegetales, vínculos que configuran la imagen del cuerpo en sus transformaciones y devenires. Así, el arte a su manera, dice lo mismo que los niños. “Ya nada de personal ni de racional conserva” (Deleuze). En Edith hay una sostenida complicidad inter-reinos: con animales, insectos, con flores, pero también con las plantas de cultivo y las especies de la granja. En la plaqueta *Cuando tres gallinas van al campo* (1997), con gracia introduce como una tentación menor la achicoria:

Hacia las achicorias/ van tres gallinas. / El viento, sensual, las empuja por detrás, / les separa las plumas / y deja a la vista el plumón y un pequeño punto. / Las gallinas, dóciles huríes campesinas, siguen andando / dejan hacer al viento / y saben / que ni en el Kama Sutra, ni en el Decamerón, / ni en Villon, ni en Henry Miller / encontrarían a alguien más erótico que este Dionisio / descolgado de la veleta que marca el Norte.

A partir de la poesía –escribe Lezama Lima– es posible ascender a otra región donde vamos de asombro en asombro, aunque el primer asombro procede de que situada en el mundo prelógico, no sea nunca ilógica. Para el autor la poesía busca una nueva causalidad, y así crea “nudos o metáforas causales”. “La poesía queda como la duración entre la progresión de la causalidad metafórica y el continuo de la imagen”, afirma. Si decimos, por ejemplo, “príncipe es una palabra condecorada por una estrella” –refiere Benjamin, dijo un niño de siete años–, o “el cangrejo usa lazo azul y lo guarda en la maleta” –escribe Lezama–, el asombro se produce en la creación de un pequeño espacio donde se conquista una región y se instaura otra causalidad. Edith celebraría este hallazgo, una rama de sauce es “un dragón con muchas cabezas”.

El poeta inventa tales causalidades y la lengua que las hace posibles. Lo que dicen los niños roza la magia –de la visión, el lenguaje y la percepción– pues transporta visiones de un *sensorium* que aún no ha sido domesticado. La relación con la magia se comprende a partir del estado naciente de la percepción y el animismo con el que restituye espíritu al mundo. Al respecto, escribe Lezama: “ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas”. Y aquí la idea de pobreza se vincula con el estado silvestre de una sensibilidad que se mueve entre lo natural y sobre-natural.

Es momento de retomar la fantasía del libro de estampas de Andersen en el que todo está vivo. Benjamin agrega que no es que las cosas surjan de las páginas, sino que al ser contempladas el niño penetra en ellas. El color torna permeable ese mundo donde “cinco colores cuelgan de las cosas”, mientras las palabras adoptan disfraces, quedan envueltas en acontecimientos. El color es el medio de la fantasía, se carga de tonos afectivos. Así Normand Argarate advierte “la constante referencia a los

colores, la nitidez descriptiva, la iluminación como efecto” en la escritura de nuestra poeta:

*La tinta negra se hace / con brujas y dragones.
La roja, con la cresta / y saludo de los gallos.
La tinta azul, con agua / y sombra de palomas.
(Las dos naranjas, 1969)*

Un libro de estampas cuyo precio de compra es la mitad del reino. Benjamin no se detiene en ese detalle, que no deja de ser inquietante, algo se parte para abrir el mundo de la imagen. Quizás la potencia metafórica de la mitad sea también de la distancia que abre un intersticio entre las cosas. Algo se parte. A partir de la poesía se despliega. Si Edith dedica su atención a lo próximo es porque lo reconoce como origen de todo asombro: en lo efímero está lo eterno, en lo variable lo invariable. A partir de la poesía es posible recomponer “modos de atención” (Despret), no sólo lo que usualmente implica prestar atención, sino intensificar la presencia de lo viviente en el mundo. Si la figura de *El herbolario* (1991) cifra su *ars poética* es porque condensa modos sutiles de atención hacia a lo enigmático, lo próximo y lo cotidiano.

Para terminar, un poema de *Pajarito de agua* que habla de la profunda ética de sus poemas, donde el yo se repliega para que sea posible seguir a la naturaleza, escuchar el murmullo de lo que sólo habla con una lengua verde:

Recostada en las hierbas, / hablo con ellas: / –Quiero llevar conmigo / algo de estos aromas, / algo del rumor del viento / y la cinta celeste de la palabra alfalfa.

Bibliografía

Argarate, Normand.:

El libro de Edith, Apócrifa, Villa María, 2020.

Benjamin, Walter.:

Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

Deleuze, Gilles.:

“Lo que dicen los niños” en *Crítica y clínica*, Anagrama, Barcelona, 1996.

Despret, Vinciane.:

Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios, Cactus, Buenos Aires, 2022.

Lezama Lima, José.:

“A partir de la poesía” en *Sucesivas y coordenadas*, Biblioteca de Literatura Hispanoamericana, colección Austral, 1993.

Salzano, Juan.:

“Deleuze y la brujería” (prólogo), en Mark Fisher y Matt Lee, *Deleuze y la brujería*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.

Vera, Edith.:

El silbido de vientos lejanos. Poesía reunida, Eduvim/Caballo Negro, Villa María/Córdoba, 2022.

DEL POEMA AL PROYECTO POÉTICO. CINCO AÑOS DE LOS LIBROS DEL LAGARTO OBRERO

Por **Adriana Canseco**

Hace cinco años la editorial Maravilla presentaba su colección Los Libros del Lagarto Obrero con *Conversación con el pez* (2017), de Juan Carlos Moisés, y *Un invento* (2017), de María Hortensia Lacau. Luego se sumarían los libros de Valeria Cervero, Carolina Rack, Roberta Iannamico, Diego Carballar, Mariana Robles, Silvina Mercadal, Katherine Mansfield (traducida por Laura Wittner) y Ángeles Durini. Desde el inicio, David Wapner, director de la flamante colección, los definió como “libros de poesía para personas niñas y jóvenes”: toda una declaración de principios sobre la destinación de los libros que, lejos de limitar y circunscribir, traza una posición ética y poética especialmente flexible.

Cinco años y diez libros de poesía ilustrada más tarde, la colección demarca no solamente una línea estética propia sino una manera de disputar el difuso margen de lo que llamaremos provisoriamente “poesía no-adulta”. La pregunta por la infancia, por la poesía y por la lengua no dejan de resonar en este margen inicialmente abierto por el manifiesto editorial del Lagarto Obrero. ¿Cómo atender a la pregunta por la infancia? Si hay una verdad de la infancia que se deja oír en el poema, en la poesía sustraída de toda obligación pedagógica o moral, ¿de qué manera se deja oír esta verdad en los libros de la colección? ¿De qué manera las voces de los poetas reunidos por este sello adhieren a una *poética* de la infancia que trasciende cualquier voluntad programática y construyen en su hacerse una ética del decir *in-fante*?

Un problema de destinación

Comencemos interrogando el manifiesto del editor, que determina con sólida convicción el perfil de toda la colección:

Yo, lagarto obrero, que preexisto a todos en el mundo, y permaneceré cuando aquí no haya nada, me puse a editar libros de poesía para personas niñas y jóvenes: Y digo a viva voz de saurio: el concepto ‘para personas niñas y jóvenes’ no se define por un estilo o forma de utilizar el lenguaje, sino por la voluntad de ofrecer a los chicos los mejores libros de poemas que hayan sido capaces de gestar y empollar los poetas o incubar los editores. Y me deslizo aún más, en busca del huevo perfecto: la poesía es siempre inmadura, los poetas que la escriben también, y un lagarto editor de poesía no es la excepción. ¡Infancia para siempre!

Con este manifiesto, Wapner presenta su colección dirigida y, de alguna manera, todo lo que podamos decir sobre esta ella ya está planteado en esas palabras. Lo que me interesa especialmente de este planteo es el problema de la destinación, que es, como sabemos, un problema de presuposiciones y etiquetas. Esta pregunta me resulta recurrente ¿Por qué poesía infantil? ¿Infantil o para niñas? ¿Qué hay de “infantil” en ella? ¿Por qué debería interesarle a las niñas? ¿Realmente les interesa? ¿Qué me pasa a mí como lectora con esos textos? ¿Debería ser una niña para leerlos? ¿Puedo olvidar que no fueron escritos para mí y abandonarme al placer de leerlos como a cualquier otro libro? Insisto, ¿infantil o para niñas o para las infancias? La pregunta es irrelevante si sigue primando en el fondo un criterio de destinación que no deja de ser nunca, lo pensamos con Soriano, un problema de adaptación, que es el afán pedagógico de hacer “corresponder con”: no solo con un sujeto real y concreto sino con una idea de niña, de adolescente, de adulto. Recuerdo que hace años, cuando comenzaba a vincularme a este mundo, la novedad crítica consistía en la “cancelación” del adjetivo “infantil” asociado al sustantivo literatura. Era por entonces correcto hablar de “literatura para niños” (denominación que hoy motiva otras objeciones). Hoy prima tal vez la denominación “para las infancias”. En definitiva, es siempre una cuestión de nomenclaturas que no hacen variar demasiado el trasfondo, porque como dice Andruetto y tantos otrxs, la idea de “corrección” no es algo que pueda ir de la mano de la literatura.

Lo que en bibliotecas y librerías está separado por un criterio etario de destinación, lo que la industria del libro denomina “literatura infantil” o más actualmente “literatura para las infancias”, no puede dejar de estar determinado en gran parte por lo que llamo el “*a priori* estético-infantil”: esto es una posición complaciente respecto de la presuposición de gusto, intereses y necesidades de sus hipotéticxs lectorxs, que encontrarían allí no solo una literatura “adecuada” (a una época, a una concepción histórico-social determinada) sino también, y sobre todo, impresiones o instrucciones indirectas sobre lo que es o debería ser una niña (qué pensar, cómo actuar, cómo hablar, qué sentir). Podemos pensar superado en parte el dilema que plantea Gianni Rodari respecto de la literatura escrita para el niño-alumno, aunque no podemos ignorar que las formas en las que poder se ejerce consisten justamente en cambiar los antiguos nombres por algunos que resulten más convenientes, pero que eso no necesariamente garantiza que las cosas hayan cambiado.

David Wapner, el lagarto obrero

En 2007, David Wapner publicó un breve y singular artículo en el que ya anticipa su posicionamiento frente al problema de la destinación y las falsas transgresiones que parecen hacer evolucionar el campo pero que en realidad dejan todo igual que antes o peor, porque legitiman mecanismos de transgresión que resultan más bien (no dudo que bienintencionadamente) antirrevolucionarias. El artículo se llama “El tema no es el tema”. En él, Wapner afirma: “*La literatura para niños no progresa, toda vez que se tiene por progreso la incorporación de nuevos temas, ‘no tocados antes’, ‘tabú’. El tabú mayor para la literatura para niños es la literatura*”. Y agregamos ahora nosotras, el mayor tabú de la poesía para niñas es la poesía. El mayor tabú de la poesía a secas es la lengua, la lengua misma.

La poesía no se define, dice Wapner, “*por un estilo o forma de utilizar el lenguaje, sino por la voluntad de ofrecer a los chicos los mejores libros de poemas que hayan sido capaces de gestar y empollar los poetas o incubar los editores*”.

El estilo y la forma, Wapner lo sabe, hacen al poema mismo. Es la conjunción de atributos que Meschonnic define con un solo término: *ritmo*, y que constituye la firma indeleble de una poética, una forma singular de ser en el lenguaje y a través de él. Sin embargo, aquí Wapner deja entrever un supuesto: ese estilo, un estilo y forma propias de lo que comúnmente se identifica como “infantil” en la poesía no serían atributos de la poesía sino de ese *a priori estético infantil* del que hablábamos antes.

Estos libros están pensados para “personas niñas y jóvenes”, dice Wapner, y entiendo que no se refiere, claro, a una edad cronológica (ni siquiera espiritual o mental), sino a una relación con la otredad, en este caso, con la otredad de la lengua antes de que la lengua se vuelva lo mismo, lo domesticado, lo ya conocido. Si puedo imaginar una relación poética con el lenguaje del que surge toda experiencia poética no es sino el espacio de anonadada inquietud frente a lo que permanece desconocido, inasimilable.

Si existe una lengua de la *infancia* (insisto, no como edad), esta es, digo con León Rozitchner, la lengua de ensoñación materna: esto es la primera lengua aprendida apenas como signos deshilachados, sonoridades, resonancias, música. La lengua previa a su articulación discursiva. Si la canción de cuna tiene algún poder en la vida psíquica del niño no lo tiene como sentido, como contenido, sino como materia física, a través de las sonoridades que se templan en la caja de resonancia del cuerpo.

Personas niñas y jóvenes entonces me hace pensar más en un concepto que trae Agamben a uno de sus textos: el de neotenia, que es el proceso de evolución biológica por el cual algunas especies animales conservan en la adultez un estado larvario, permanecen inmaduros (como el axolotl, por ejemplo). Este extraño proceso se da principalmente en especies de reptiles, que casualmente es la tribu a la que se afilia el saurio neoténico con el que se identifica Wapner. “La poesía es siempre inmadura”, sostiene, y no puedo más que afirmar con convicción su idea: no hay experiencia poética auténtica que no nos abisme en la inmadurez de la infancia, en el tembloroso y emocionado no saber de los inicios, de la sorpresa y la maravilla, pero también del horror y del deseo, de la risa y el llanto indiferenciables, de la belleza y del temor de la muerte. Si la poesía no me da algo de eso, no me interesa, ni para mí ni para ofrecer a otrxs. No importa que venga prescripta en prospectos ministeriales.

La poesía es un huevo, dice también el saurio anacrónico y actual, ferozmente contemporáneo de Wapner, y no puedo dejar de pensar en el huevo-cosmos marosiano, el huevo erótico, originario y final, también en el huevo heteróclito que obsesiona la poesía de Martín Rodríguez como potencia viscosa de la vida (im)productiva del poeta. Unos versos suyos de *El poeta Stándad* dicen: “*Lo que importa es poner huevos / no en la eternidad sino en el tiempo: / allí donde los errores, rotas las cáscaras, / deben rendir cuentas a la luz*”. Marosa y Rodríguez y Iannamico y Wapner, entre muchos otrxs poetas

neoténicos, han descubierto o saben si saber que la infancia no es una edad de la poesía sino una forma de relación con el lenguaje que poco tiene que ver con etiquetas y demandas comerciales sino con la “lengua inmadura” del poema. Pienso pues en la poesía (sin adjetivos) no como el poema monumento o magnífica catedral de humeantes cirios sino en su devenir menor: la madriguera oscura, subterránea, áspera y tibia de la infancia.

Los huevos que incubaba este saurio neoténico

Los primeros títulos de la colección fueron *Conversación con el pez*, de Juan Carlos Moisés, y *Un invento*, antología de poemas de María Hortensia Lacau. El primer riesgo tomado por los editores me parece significativo, si bien el manifiesto de Wapner toma la sabia precaución de no pretender tomar partido de antemano: hay que leer los poemas primero, dejarlos hacer y luego sí comprometerse en la tarea de editar “*los mejores libros de poemas que hayan sido capaces de gestar y empollar los poetas o incubar los editores*”. El libro de Moisés, poeta consagrado a esas alturas, es disruptivo y revolucionario, porque sin caer nunca en el gesto de la trasgresión gratuita o inmotivada, está escrito con el sabio humor de los que pueden reírse de sí mismos, de la inmodestia de la poesía y de sus trampas. Escojo un poema al azar: “*Mi antepasado fue un membrillo / germinaciones espontáneas dieron conmigo. / Si me dieran opción / no elegiría un zapallo / como futura herencia. / La exigencia mínima sería un conejo*”. Con respecto a *Un invento*, el propio lagarto confiesa sus prejuicios. Dice: “*durante mucho tiempo consideré ñoños estos poemas (...) les decía y les digo aún poemas piruleros*”, sin embargo una búsqueda por el camino de sus propias afinidades electivas lo llevaron a descubrir en esa “poesía infantil”, es decir, en esa designación que damos a un razonable cúmulo de estereotipos, una voz capaz de reírse y de jugar con el absurdo. Acuerdo con él en poemas como este: “*Es cierto, señorita gaviota, / que usted..., / se llama Carlota? // —¿Carlota? ¡Qué ocurrencia! / ¡Ese es un invento de María Hortensia! // Yo soy una gaviota distinguida, fina... / y me llamo Delicia Marina. / Aquí en Mar del Plata / no hay alguna gaviota / que se llame Carlota*”.

Los libros que les sucedieron parecen sin embargo distanciarse de esta primera propuesta, asociada a nombres consagrados por uno u otro motivo, e inscrita en lo que podríamos llamar apresuradamente “una tradición retórica” de la poesía para las infancias, más ligada a la irreverencia de las vanguardias históricas que opera a través del humor y toma prestamos del limerick o el non sense.

Otras voces, otras ideas de infancia

A estos libros les siguieron *Sibilejo* (2018), de Valeria Cervero, y *Upé y Epú* (2018), de Carolina Rack, que de alguna manera inauguran otra línea dentro de la propuesta abierta por Los

Libros del Lagarto Obrero. Ambos introducen una nueva línea temática gestada por voces jóvenes con recorridos propios en el ámbito de la poesía “no adulta”, que dialogan de diversas formas con cierta tradición folclórica de la poesía proveniente del relato mitológico y la epopeya. Ambos títulos reivindican un antiguo fondo común en el lenguaje según el cual, entre los orígenes del cosmos, las fuerzas de la naturaleza y sus fantásticas criaturas existe un puente natural, ancestral, hacia la infancia de la humanidad. Cito un poema de *Sibilejo*: “*Hojas tiernas y algo de frío / Sibilejo recuerda / cuando no estaba solo. // Algo brota lento en la enramada. // Canción que cuenta / su historia de mil soles*”. En el extenso poema relato de Rack leemos casi al inicio: “*Upé miraba, ni bien salía el sol, la otra punta del arco / Epú miraba, ni bien salía el sol, la otra punta del arco. / —Ahí termina este arco iris decía Upé / —Ahí termina este arco iris decía Epú*”.

En 2019 aparecieron *Diosas y dioses*, de Roberta Iannamico, y *Lírica japonesa de Ciencia Ficción y fantasía*, de Diego Carballar y Martín Legón. *Diosas y dioses* de algún modo continúa y profundiza la vertiente mítica abierta por los libros anteriores, pero esta propuesta se inscribe en la tradición del himno: la parodia, la reinventa aunque siguen sonando allí las voces, el ruego y la fe que matizan su admiración maravillada por estos dioses extraños con humor y una juvenil irreverencia: “*Maro, ya cruzaste el desierto / con el dragón de tus sueños / cruzaste el mar / cruzaste el cielo/viajero / solo sé que si te veo / serás todo lo que quiero // Vení / mi calle es la del teléfono público / tenés que doblar ahí*”.

Lírica japonesa vuelve a alterar los parámetros de la colección con una propuesta diferente.¹⁶ Poemas breves que llevan la lengua a las antípodas del mito para fundar otros, deudores en sus formas de la tradición oriental de poema corto y enigmático, introducen otra forma de la doble lectura que ofrece la imagen con ilustraciones a color y enmarcadas de Martín Legón, que se emparentan con el manga, el cómic, en lo que parece por momentos una sucesión de fotogramas deshilados, no menos inquietantes y seductores que los poemas. El poema 12 dice: “*Comían de tus manos / en la playa donde descansan / los dirigibles, / no hay reinos / más frágiles*”.

A estos títulos les siguen los de las poetas Silvina Mercadal y Mariana Robles en 2020, que abren paso a lo que puedo llamar, aventurada y provisoriamente, una lírica cordobesa. En sus familiares voces, personalmente me siento en la casa siempre abierta de la amistad y la poesía, ambas tienen realizado un vasto recorrido por las tierras de la infancia: con esto quiero decir que hay en la poética de ambas una larga meditación sobre la lengua y sobre la infancia como una dimensión de otredad y extrañamiento, es decir, de experiencia antes que cualquier idea preconcebida sobre el sujeto infantil como objeto de destinación de su poesía. Podría nombrar sus derroteros que conozco bien, pero prefiero detenerme nuevamente en esas afinidades que me permiten conjeturar la posibilidad de una “lírica mediterránea” de la infancia, inscripta sobre la huella indeleble de voces como la de Edith Vera. En *Vano*, de Silvina Mercadal, encontramos nuevamente un universo habitado por criaturas

16 Por una cuestión de extensión no me he detenido en el trabajo con la ilustración que ofrece cada uno de los títulos, que merecería un análisis detallado. Baste mencionar por el momento que *Lírica japonesa* se distingue en el conjunto por ser el único que presenta ilustraciones a color.

fantásticas, húmedos bosques, naturaleza. Su poesía en este libro resulta más cercana a la visión maravillada de un mundo extrañado:

*El mundo tiene una belleza salvaje
que las criaturas circundan, parpadeo
veloz del sueño. Y el bosque
la forma del sueño del ángel
el día después de la creación
abigarrada, vibrante refulgencia*

*Un día el alma de las criaturas
retorna a la comarca sagrada
comarca del árbol y de las flores amatistas
entre las ramas de belleza sombría
persiste como rastro, estela
hálito pulverizado, temblor
incesante de hojas.*

El aburrimiento, de Mariana Robles, comienza así, también bajo la misma línea visionara, casi profética de *Vano*:

*Alrededor todo se apagaba
clamorosas voces, de eléctricas pantallas cesaban,
aburrida descubrí el letargo de la siesta.
El extravagante zumbido de las pequeñas cosas;
el perfume de sorprendentes revelaciones”.*

En 2021 se publicó otra obra que nuevamente no encajaba con el aparente trazado que describe hasta aquí la publicación de poetisas argentinas contemporáneas. Se trata en este caso de una traducción: *Pájaro de invierno*, de la poeta neozelandesa Katherine Mansfield, traducido por la argentina Laura Wittner, experimentada traductora y poeta excelente que también dedica en su obra y en algunas publicaciones especialmente destinadas una mirada sensible hacia la infancia. Y en esta obra, además de la joven y todavía decimonónica voz de Mansfield, escuchamos el diálogo entre lenguas y miradas que propone Wittner para reavivar la vieja polémica en torno a la intraducibilidad de la poesía. La hermosa edición bilingüe juega a dejar ese vacío de tierna inquietud entre un poema y el otro, entre lo que se gana y pierde en cada caso. Leamos el breve poema “*Por qué el amor es ciego*”, para entrar por un instante en el universo de Mansfield que nos convida Wittner: “*del invierno se cansó el niño cupido / extrañaba el cielo azul, hizo rabietas; / niño tonto, llorarás enceguecido / mientras crecen violetas*”.

En 2022 llega *El borde del agua*, de Ángeles Dirini, autora uruguaya conocida por sus reconocidas novelas destinadas a los niños. Nuevamente se produce un cambio en la concepción de la colección como conjunto: el libro introduce el formato apaisado y un estilo coral más cercano quizás al

guion teatral que a las propuestas anteriores. Se trata de una propuesta más experimental que me recuerda a la del artista gráfico francés Blexbolex, con su curioso *Romance* (extraño y voluminoso álbum gráfico publicado en español por Libros del Zorro Rojo). Sobre la misma escena portuaria se sucede un extenso desfile de personajes, de ida y vuelta: “*Surca olas de gente la niña espuma / atisba a lo lejos / sombrero de Amelia / —¡Evelina! Suena en voz de agua / de Madre*”.

Del poema al proyecto poético

Hasta aquí entonces el panorama abierto en el campo de la poesía “no-adulta” por Los Libros del Lagarto Obrero de Ediciones Maravilla. Y creo que después de este derrotero me quedo con esta manera de entender la destinación: poesía “no-adulta”, no tanto porque las formas que discursivizan negatividad sean las menos engañosas que podemos aventurar para asomarnos a un atisbo de verdad, en este caso sobre la infancia, porque de por sí tanto el concepto como el término común infancia es ya una negación, sino porque la idea de adulto también es un preconcepto, también está llena de estereotipos ligados comúnmente a la pérdida de la inocencia, al saber, el gobierno del entorno.

Los Libros del Lagarto Obrero me permiten repensar estos términos y su práctica: ¿cómo editar libros para personas niñas sin tratar de doblegar o de falsear la negación que subyace ya en infancia? ¿Acaso negando doblemente la idea de que el adulto no podrá entrar en esa dimensión más que negándose? ¿Dónde están los niños? ¿Están acaso aun dentro de la infancia? ¿Y a ese regio agreste y desconocido podremos seguir entrando de vez en cuando niños y adultos? Esa es, creo, la idea secreta que el saurio neoténico tiene en mente.

VAIVÉN. RELATO DE UNA PRÁCTICA

Por **Claudia Stella** (narradora oral, mediadora de lecturas, escritora)

*El puente sobre el río
El río entre las piedras
Las piedras en el agua
El agua haciendo estrellas.
(“Vaivén”, Mirta Goldberg)*

Este poema fue el primero que dije frente a una sala de dos años, cuando me contrataron para llevar mi propuesta *Palabrújula* a una escuela, ante un grupo de niñxs que no eran lxs que yo frecuentaba. Cuando terminé, un pequeño de pronunciados mofletes me pidió “Oto”, y con esa palabra abrió una puerta que yo venía empujando con timidez.

Hago un poco de historia: En ese tiempo trabajaba como capacitadora en una escuela infantil de Ciudad de Buenos Aires con niñxs de 0 a 5 años y todas las salas, pero especialmente las de lactario y las de deambuladores (los temibles), eran, para las docentes y para mí, nuestro laboratorio de experimentación y asombro. Teníamos ganas y algunas sospechas, bebés y niñas/os disponibles, libros y también miedo.

Es probable que eso que fuimos haciendo con docentes y algunas mamás: lecturas en voz alta, poemas a viva voz con algún soporte, susurradores, entre otras cosas, me alentaran o provocaran (la palabra provocación se lleva bien con la poesía) para armar la propuesta que luego salí a compartir. La de *Palabrújula*, que continúa hasta el día de hoy, once años después, ofreciendo diversas posibilidades de encuentro con la palabra poética.

Ese día del estreno, a pedido del pequeño de los cachetes tuve “Oto y oto más” y pasamos del río al mar en el que el Federico de Graciela Montes mira desde la orilla, mientras se pregunta “¿será divertido el mar?” y “el agua viene y lo moja, y el agua viene y se va”, y de ahí, mientras apoyaba la oreja en un caracol que durante años fue un adorno de mi casa materna a “*Esta caracola / tiene muy adentro, / donde no se ve, / allí donde nadie la puede robar, / una ola. / ¡Ay, ola! ¡Ay, ola! / ¡Tan bella y tan sola! (...)*”, de Edith Vera.

Y después a las palabras de Jairo Aníbal Niño con “*La ola / es el mar / que dice: ¡Hola!*” y en el mar apareció Carlos Pellicer y “*La espuma / es la risa de la ola / el mar se ríe de todo/ todo el tiempo*”. De las olas pasamos al río y a la rana que cae desde la luna en la orilla y de ahí a las manos y los

secretos que se esconden en dedos y dedales y la despedida con los versos de Yáñez: *“Escribe tu nombre en el aire / Ahora bórralo / Me estás diciendo adiós”*.

Cuando terminé, pasados algunos cuentos y poemas, se acercó la directora del lugar, miró las pezuñas, la caracola, unas cintas celestes, y alguna otra cosita más que había llevado y dijo una de las cosas más importantes que me han dicho de mi trabajo: Con qué pelotudez hiciste algo hermoso.

Y era cierto de algún modo: con cosas sencillas, cotidianas, esas que están ahí, al alcance de la mano en un aparador de la casa y las palabras de todos los días solo que acomodadas distintas, se había logrado algo hermoso.

Las palabras de todos los días, diciendo otras cosas. nosotrxs, lxs de todxs los días en otra estación de nosotrxs mismxs, como dice María Cristina Ramos.

Elisa Boland cita a Benjamín Prado (2008), quien afirma que:

“Un poeta eficaz no es el que nos habla de la luna, ni siquiera el que consigue crear la ilusión de que estamos contemplando la luna; un poeta eficaz es el que nos explica algo que no sabíamos acerca de ella, el que consigue que nunca más podamos mirarla como lo hacíamos antes, sino de un modo más completo, igual que si supiéramos algo que antes ignorábamos sobre el cielo, y tal vez, incluso, sobre nosotros mismos”.

Es que la poesía es lo más sencillo y al mismo tiempo, algo complejo. Y es lo que está más cerca del que recién llega, en los cantos y los arrullos y esos fraseos que ni siquiera son palabras, y también en su forma de mirar el mundo.

Esa reflexión sincera y elogiosa de la directora me hizo reflexionar sobre el camino que había hecho hasta allí y acerca de la poética no tan consciente que estaba proponiendo. Me obligó a pensar a qué estaba invitando con esto nuevo que ofrecía.

Algo simple, de todos los días y distinto.

Sin duda, había habido un cambio en mí: si bien incluía cuentos cortos, la propuesta era claramente poética y otras materialidades se ponían en juego, la del poema y la de los cuerpos *en* poesía. Una materialidad distinta a la que se pone en juego en la narración de cuentos. El cuento, por más poético que sea, corre hacia el final, y con él sufrimos o reímos, y allí vamos. El poema invita a detenernos en el silencio o en la locura bulliciosa que entraña. Es puro presente.

La escucha del poema, por lo tanto, es otra.
Silencio, asombro, locura bulliciosa, algo de esto o todo junto.

Recuerdo a lxs niñxs de las salas de cuatro y cinco años y sus familias en una propuesta de la que yo participaba, cuando les proponía repetir los versos de la Gata ética, pelética, perimplamplética, y llegaba el momento más álgido, más trabalenguas, lxs chicxs no podían repetirlo, entonces muchxs saltaban, era el momento del pogo eticopelético. Es que ahí están las palabras en la primera infancia: todavía en el cuerpo.

Me entregué a esa exploración y de a poco fui confiando, a fuerza de experimentarlo, en los silencios poderosos que se instalan al decir un poema a viva voz, el baile espontáneo, la risa y el juego. Más allá de visitar salas en escuelas, empecé a organizar encuentros con niñxs y familias y ahí pasó algo maravilloso.

La invitación se ampliaba, ver a lxs grandes jugar con la materialidad de las palabras, dejarse hamacar, sentir, probar el poema en el cuerpo propio, en el de su hijx, verlxs entrar en poesía como dice Laura Devetcah, como quien se tira al agua o al sol, fue una de las cosas más lindas que pude experimentar.

Mediación extendida, me gusta llamarlo, vamos por lxs niñxs y encontramos a lxs grandes, la mediación se extiende seguramente mucho más de lo que podamos ver, saber, enterarnos.

En el hacer aparecieron otras cosas sencillas, como cajas y cajitas, excusas para explorar la materialidad de las palabras, para decir “de esto va la cosa” y pasar a un poema.

La “*Nana del por aquí*” que primero dije, luego la cantamos y pronto se convirtió en un cosquilleo, al rato en una ronda, hoy es candombe.

*Había un mar picado
por aquí
por aquí
por aquí
Lo soplo despacito
por aquí
por aquí
por aquí.
El mar se va calmando
así
así*

así
Le digo dos palabras:
jirafas y gorriones
por aquí
por aquí
por aquí. (...).

Y las palabras y los versos empezaban a revolotear entre lxs que estaban ahí provocando ensoñación o juego, se encarnaban en los cuerpos, no cumpliendo una consigna sino contagiados o provocados, es que eso pasa con el poema, no se sabe de dónde viene, a dónde va, quién se lo lleva (*"El poema"*, Hebe Solves).

"¿Quisieras oír lo que dice el viento?/ Yo le creo todo cuando me habla en una oreja/ Le creo todo cuando me habla en la otra/ Me habla de un lado/ Me habla del otro/ Y yo me dejo hamacar" (*"Bienviento"*, Roberto Iannamico).

¿Y las docentes? ¿Las y los mediadorxs?

Mónica, una maestra de sala de tres de la escuela infantil que mencioné antes, a cargo de un grupo muy entusiasta y ruidoso, se la pasaba pidiendo silencio. Un día, llegó a la reunión de capacitación diciendo que había leído unos poemas por primera vez en la sala y que estaba desconcertada, porque se habían quedado callados, mirándola; y ella con eso, no sabía qué hacer.

La lectura en voz alta de poesía había generado algo distinto a lo conocido en esos cuerpos: en el de ella y en el de lxs niñxs.

Con los cuentos es distinto, insistía Mónica, yo sé qué hacer. Al terminar el cuento re-narraban los hechos, volvían a alguna parte que los había entusiasmado, hablaban de los personajes, dibujaban.

Pero con el poema, ¿qué hago?

Lxs niñxs, ya sabemos, rápidamente distinguen entre el lenguaje fáctico y el otro, el del relato y el poético. No se preocupan, cada lectura la viven como una experiencia, y no como una adquisición de objetos de conocimiento, ahí están, transitándola. Ellxs saben qué hacer.

Esta inquietud de Mónica me recordó una ponencia de Cecilia Bajour en la que cuenta que una docente le plantea que no sabe cómo leer un poema porque no tiene cantito. Bajour afirma que:

“La interrogación sobre el cómo manifestada por esta alumna que se debatía entre la incomodidad y el deseo era tremendamente invitadora para pensar sobre la dimensión material y física de la poesía, sobre la relación entre escritura y oralidad, sobre las musicalidades pensadas así, en plural, además de cuestiones que tienen que ver con la relación entre mediación y poesía.”

Una de sus probables inquietudes era cómo podría ser el pasaje de una materialidad a otra: la materia propia de lo dicho en la página (palabras encarnadas en tipografías, imágenes, espacialidades, silencios) hacia las vibraciones de esos signos cuando suenan y se hacen gesto desde el cuerpo hacia el aire exterior. Estaba así poniendo en juego la dimensión sensible muchas veces olvidada en el acto de leer. ‘La lectura no es solamente una operación intelectual abstracta: es una puesta a prueba del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo o con los demás’, dicen Cavallo y Chartier en la introducción a su Historia de la lectura, donde se propusieron prestar especial atención a maneras de leer olvidadas o que quedaron marginadas en el mundo contemporáneo. Al preguntarse sobre cómo ponerle voz decible y audible al poema de Brossa, esta lectora estaba dando relieve sin saberlo (aún) a un viejo gesto anterior a la lectura silenciosa e individual que se volvió protagónica a partir de la expansión de los textos escritos gracias a la imprenta: leer en voz alta o murmurando durante mucho tiempo fue el modo predominante de lectura.

Preguntas y dudas acerca del texto, y de la puesta en voz de ese texto y del después de ese texto, se multiplicaban, sobre todo en las escuelas.

Indagar sobre ello, también acerca de la recepción, de la particular relación con el lenguaje de lxs interlocutorxs pequeñxs, me interesaba desde el hacer como artista, como mediadora y como docente de mediadorxs.

¿Cuál es el imaginario que echa a andar cuando decimos *poesía*, qué representaciones aparecen, qué pasa con los textos que se apartan de ese imaginario, *que suenan distinto*? Indagar qué pasa con los cuerpos, el del poema y lxs nuestros. De qué manera las características de eso que ofrecemos y el modo en que lo hacemos modifican a quienes lo receptionan y a quienes estamos ofreciéndolo.

Este camino nos pone, además, frente al gran tema de la selección, a la necesidad de la formación, de conocer más, de transitar otras costas, de preguntarnos qué nos pasa como mediadorxs.

George Jean (1996) citado por Elisa Boland afirma: *“Nunca se sabe con exactitud por qué un texto es poético, aunque casi siempre es muy fácil discernir cuándo no lo es”*.

Pensando y buscando modos de acompañar, en mi tarea como docente, a otrxs mediadorxs, surgió lo de *Hamacarse con el poema y entrar por la ventana del cuento*. Colgarse de una palabra y pivotear en un verso, entrar a hurtadillas, a medianoche, para ver cómo suena ese cuento. A veces lo hago bajito, con cierta timidez, y otras, en un grito desesperado que busca proponerles mirar y entrar a los textos desde un lugar distinto a ese al que estamos acostumbrados, el que nos señaló la escuela y otras instituciones de formación.

En la escuela las docentes están muy presionadas por tener un producto para mostrar, leer resulta difícil de mensurar, es casi “como no hacer nada”. Entonces, se ven obligadas a pensar una actividad para acompañar la lectura. Esto provoca muchas veces que se vayan pronto del texto y pasen a algo que en general es ajeno al mismo. La propuesta de *hamacarse con el poema* invita a una escucha atenta del mismo, de una misma y de lxs destinatarixs. Me gusta pensar que es como cuando de niña, mientras dos amigas hacían girar la sogá yo tenía que calcular el momento justo para entrar, escuchar, observar, entrar en ritmo. Lo difícil era eso, entrar, pero después era de lo más lindo saltar y saltar, dejarse llevar. Lo mismo con el poema, leerlo cuantas veces me pida él o yo necesite, y luego jugar su juego.

María José Ferrada en su libro *Escondido* escribe:

Dentro de la lamparita
vive una familia de luciérnagas
Dentro de la mesa hay un caballo
Tac tac tac tac
La sala es una pradera
y el reloj de pared es la luna
Tac tac tac tac
El caballo que duerme dentro de la mesa
galopa por la casa
cada noche.
Dentro de las cerezas
vive el guardián del rojo.

Es fácil, después de leerlo, andar con ojos grandes mirándolo todo, raspando con la uña las cosas para descubrir qué tienen adentro, o simplemente acercar la oreja para ver si algo escucho, de lo que ahí adentro, escondido, sucede.

Alicia Genovese habla de la mirada poética como ese zoom sobre las cosas:

Si leo que el rojo es jugoso y que vuela y el azul es pequeño, inmenso y gotea y el verde rebota y pincha, es fácil salir a descubrir de qué son capaces los colores.

Y si leo o me leen que el soldadito de corcho tiene corazón tump tump y la pelota de trapo tiene corazón, estoy a un paso de ponerme a escuchar lo que me rodea.

Y si voy a Tus ojos de Eduardo Abel Giménez, donde escribe que son como comos, como cometas, como comodors, como comodines, y a Lorca y sus arbolitos locos y la Mariposa del aire... Ya estoy saltando, no debería irme así, tan rápido.

Desde hace un tiempo entonces, trabajo con lxs mediadorxs primero, para que puedan explorar sonoridades y formatos menos conocidos, estar atentos a sus expectativas respecto de la recepción, volver a pensar en la relación de lxs niñxs pequeñxs con el lenguaje, en la importancia de la selección y de la recreación o las maneras de ofrecer esos textos.

La lectura de poesía modificó mi relación con los textos narrativos y eso intento proponer cuando digo *entrar por la ventana del cuento*. Por la puerta ya sabemos hacerlo y cuando lo hacemos por ahí, solemos encontrarnos con lo mismo. Pero si entramos por la ventana, a hurtadillas a la medianoche y lo olfateamos, lo escuchamos, miramos cómo camina, como hacen lxs niñxs, seguro vamos a encontrar un espesor que se nos escapaba, tan aferradxs al sentido y al tema, tan olvidadxs del texto.

Lxs niñxs se hamacan con el poema y entran por la ventana del cuento y sin pedir permiso. En todos estos años que pude llevar mi propuesta a salas y ofrecer encuentros para niñxs y sus familias lo pude experimentar.

Me interesa compartir estos descubrimientos, de ninguna manera novedosos ni grandilocuentes, más bien como detallitos nomás de la práctica social de la poesía que me permitieron ver la escucha que se instala apenas empieza a rodar un poema, lo que contagia la palabra al cuerpo, lo que cambia la percepción al leer, lo que provoca en lxs adultxs mediadorxs explorar otros modos de acercarse a los textos poéticos. Compartir algo de ese vaivén que empezó hace once años y en el que me sigo hamacando.

*En mi lengua
poesía se dice:
Aqaktzij
(palabramiel)
Je'ltzij
(bellapalabra)
Pach'umtzij
(trenzapalabra)
En fin,
no sé para qué sirve,
aún así
insisto.*

Humberto Ak'abal, Comunidad Maya K'iché
Guatemala, 2002

Bibliografía

Boland, Elisa:

Poesía para chicos. Teoría, textos, propuestas. Rosario, Homo Sapiens Ediciones. (2011)

Genovese, Alicia:

Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco, FCE, Buenos Aires.(2011)

Montes, Graciela:

Buscar indicios, construir sentidos. Babel Libros, Bogotá. (2017)

Textos literarios citados:

Goldberg, Mirta:

“Vaiven” en *¿Quién le puso el nombre a la luna?*, Cántaro Editores, colección Rincón de lectura, Buenos Aires, 2005.

Devetach, Laura:

“Nana del por aquí”, en *Secretos en un dedal*, Ediciones SM, Buenos Aires, 2009.

Niño, Jairo Aníbal:

“La ola” en *Poesía de América Latina para niños. Poemas con sol y son. Antología*, Aique Grupo Editor, Buenos Aires, 2005.

Pellicer, Carlos:

Sin título en *Colores con brisa*, FCE, México, 2006.

Yañez, Ricardo:

“Juego” en *Un pajarillo canta*, FCE, México, 2006.

Ferrada, María José:

Escondido, Ocholibros, Chile, 2014.

Gros-Eric Gasté, Maria-Helene:

Mis 7 colores preferidos, Océano Travesía, México, 2008.

Gimenez, Eduardo Abel:

Tus ojos, CalibroscoPIO, Buenos Aires, 2014.

Solves, Hebe:

“El poema”

Iannamico, Roberta:

Bienviento, en Ojoreja, Buenos Aires, 2019.

Pico, Elenio:

Tump, tump en Pequeño editor, colección Los duraznos, Buenos Aires, 2016.

García Lorca, Federico:

Dos arbolitos locos en Capital Intelectual, colección Aerolitos, Buenos Aires, 2015.

5-7-5. TALLER DE POESÍA HAIKU

Por **Lía Chara**

Resumen

5-7-5 son las sílabas que distribuidas en tres versos conforman el poema japonés llamado haiku. En este trabajo contaremos la experiencia del abordaje de la poesía en el contexto de la Semana de Borges en Lugano en la Escuela Técnica UBA en interacción con otras escuelas de la zona.

El siguiente trabajo se propone contar una experiencia con la poesía en la Escuela Secundaria Técnica UBA (ET UBA), de Lugano. Se trata de un taller de poesía haiku que se llevó adelante en los dos años del ciclo inicial de la escuela en agosto de 2022 en la materia Lengua y Literatura. El taller se enmarca en el proyecto Semana de Borges en Lugano.

El proyecto

Nace por iniciativa de la Escuela Técnica de la UBA, en el barrio de Lugano, en el año 2018 y se sostiene desde entonces con el trabajo de escuelas e instituciones de la educación no formal de la zona. Se trata de articular propuestas variadas en los distintos niveles: inicial, primario, secundario y superior alrededor del mundo borgeano. La comunidad educativa, con el protagonismo de bibliotecarixs, docentes y estudiantes, participa del proyecto. La Escuela Técnica es sede de las reuniones.

La Escuela Técnica UBA se inauguró en 2015 como escuela territorio, lo que hace que el trabajo con la comunidad sea parte del proyecto educativo. La Semana de Borges responde también a esta articulación.

Propuestas a lo largo de estos años

Las actividades, que se planifican varios meses antes, se van nutriendo del intercambio entre docentes y bibliotecarixs de distintas escuelas y niveles y de la experiencia de ediciones anteriores. Año a año se van sumando nuevas escuelas al proyecto que cuentan de qué manera quieren o pueden

participar: la biblioteca, la radio de la escuela, una pared para un mural, etc. Se acuerdan fechas con reuniones presenciales o virtuales y grupos de WhatsApp. Se encargan micros para pensar en el intercambio: estudiantes que visitan una escuela, otrxs hacen de anfitriones y preparan las aulas para mostrar e intercambiar con pares. Todo es una fiesta en Lugano. La palabra poética sobrevuela la calle.

Algunas de las actividades que se realizaron fueron, por ejemplo, la producción por parte de lxs estudiantes de soportes de relatos –libros pop-ups, kamishibai, videojuegos–; eventos de lectura oral y escritura colaborativa; retratos colectivos de Borges; instalaciones artísticas y talleres en las escuelas vecinas y en el barrio gracias a la impronta del ESEA Lola Mora y espacios de formación docente colaborativa. También se realizaron capacitaciones e intercambios de experiencias docentes. Otra de las actividades tuvo que ver con trabajar la traducción en inglés y la poesía.

Durante los años de pandemia las actividades siguieron adelante de manera acotada. Lugano se transformó en el escenario de un sin fin de avioncitos de papel guiados a través de un video educativo por el profesor de la escuela y escritor Andrés Sobico. Lxs estudiantes eligieron poemas, frases y fragmentos de cuentos de Borges para copiar en sus avioncitos y lanzarlos desde las ventanas de sus casas alentando al personal del área de la salud. Luego, esas acciones fueron compartidas en el Facebook de la escuela para que circularan entre la comunidad.

Poesía en el territorio. El taller de haiku

Entre las propuestas de la Escuela Técnica UBA se encuentra la de talleres de escritura de haiku que desde el 2018 se sostiene ininterrumpidamente junto con lxs profesores Verónica Pena, coordinadora del área de Comunicación, Diego López Chantrero, docente de Lengua, y quien escribe.

En el año 2022 el taller de haiku tuvo como objetivos no sólo acercar los haikus de Borges y su figura a lxs estudiantes, y con él, la poesía, sino también hacerla más tangible después del período de actividades remotas por pandemia.

El taller constó de varias etapas. La primera tuvo que ver con la lectura de haikus de Borges y de algunos poetas japoneses como Basho, ingresar al mundo de las imágenes, de la síntesis, del ritmo, de la musicalidad del haiku. Luego, se trabajó con el cuerpo y los sentidos a través de una caminata. Parte de la actividad consistió en recorrer la escuela que lxs estudiantes habitan día a día, detenerse a mirar a unx compañerx, conectarse con el abrazo, con los sonidos del ambiente, con las texturas, explorar con otros ojos el universo conocido hasta extrañar y volver a nombrar. Sacar fotos, tomar registro. Desde ese lugar lxs estudiantes fueron construyendo/escribiendo sus propios poemas.

La métrica propia del haiku llegó con las reescrituras, con decir el poema en voz alta, con la búsqueda de sinónimos, de palabras “robadas” a Borges.

Los haikus finalizaron con una ilustración, un dibujo, una tipografía, otra manera de contar.

Los haikus en proceso

Segunda etapa

Así como ocurrió con otras actividades en el intercambio, el taller de haiku fue replicado en la biblioteca de una escuela primaria del barrio, la Escuela N°5 DE 21 “Armada Argentina”. En este caso, el taller lo coordinaron estudiantes de segundo año de la Escuela Técnica UBA que habían participado antes del propio.

Lxs estudiantes de la ET UBA coordinan el taller de haiku en la Escuela N° 5 DE 21



Esa misma semana, chicxs de entre 6 y 12 años de la Casa de la Niñez y la Adolescencia de Lugano visitaron la ET UBA. En torno a esa visita se organizaron actividades que funcionaron en tres aulas en paralelo que llevaban los siguientes nombres: **El mundo de los sentidos y la naturaleza**, un aula que proponía la lectura de los haikus, **El mundo de los dragones** y **El mundo infinito**: dos aulas donde lxs chicxs de la Casa ofrecían un espectáculo a partir del trabajo de la lectura de un cuento de Borges y el teatro kamishibai, y un trabajo de escritura de un cadáver exquisito. Los distintos grupos de estudiantes circularon por todas las aulas. Fue clave la mezcla de niveles, es decir que participaron de las distintas actividades chicxs de 6 años con adolescentes de 13, por ejemplo. Al final del día, la jornada finalizó con un té verde, la lectura de algunos haikus y algunas sorpresas.



Lxs chicxs de La Casa de la Niñez y de la Adolescencia comparten el kamishibai

La lectura, las lecturas

Un punto que nos interesa destacar es que la lectura se fue entrelazando a partir de las actividades que se realizaron a lo largo de la semana. Comenzó con la lectura de los haikus, de manera individual y silenciosa, con la búsqueda de imágenes sensoriales, sensaciones, con la aparición de recuerdos, de ritmos, de metáforas. Luego, lxs estudiantes fueron eligiendo entre todxs los poemas más convocantes, debatiendo, pensando en los criterios de selección, argumentando y compartiendo la lectura de dos de ellos en voz alta.

Luego se realizó la lectura de su propia escritura de haikus, un conteo de sílabas, una manera de decir en voz alta el poema para encontrar dónde está el acento, dónde se corta un sentido, donde empieza un nuevo movimiento.

Otro día, con la visita de la Casa de la Niñez y de la Adolescencia, aconteció la otra lectura, entre silenciosa y en voz alta. El aula estaba tapizada con haikus y sobre las mesas también había dispuestos otros que lxs estudiantes podían agarrar. Esta actividad se llevó adelante en el aula llamada El mundo de los sentidos y la naturaleza, donde el intercambio entre chicxs de distintas edades construyó el espacio de la lectura. Chicxs más grande leyendo a algunx más chicx. Otrxs intercambiando haikus como figuritas. Otrxs encontrando un rincón en el aula para leer una y otra vez hasta sorprenderse. En esta actividad recorrer el aula se transformó casi en una danza para los ojos y el cuerpo. El trabajo con la lectura produjo no sólo la reflexión acerca de la experiencia del momento sino que se transformó en un acervo para futuros trabajos que llevan a pensar en la construcción del gusto, en la elección del material que se lee, en la búsqueda de criterios propios, en el acercamiento a la poesía, en la lectura individual y silenciosa y en la lectura colectiva, en voz alta, en comunidad o en red.



Lectura de haikus en el aula. El mundo de los sentidos y la naturaleza

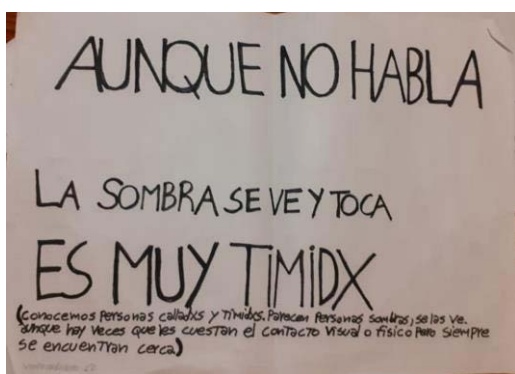


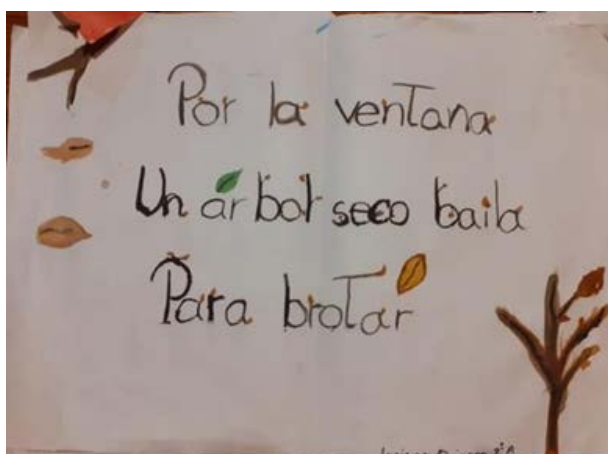
Dos estudiantes de la ET UBA eligiendo sus haikus preferidos

En paralelo

Lxs chicxs de la escuela primaria N° 5 también visitaron la ET UBA, leyeron los haikus y colaboraron en la elección de algunos de ellos para que participaran en el Concurso de Poesía Haiku de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. En esa semana se escribieron en la ET UBA más de 100 haikus.

Dos ejemplos





Dos de los haikus más leídos. El primero cuenta con una aclaración. El segundo estaba colocado en una de las ventanas del aula.

Otras actividades del proyecto

En la Escuela Técnica UBA se realizaron en paralelo otras acciones que tuvieron que ver con la Semana de Borges, en los años de ciclo intermedio y superior. Por ejemplo, la creación de un laberinto que se recorre con los ojos tapados gracias a la ayuda de un bastón con sensores y la creación de tres videojuegos.



Estudiante de la Escuela N° 5 DE 21 "Armada Argentina" recorre en la ET UBA el laberinto borgeano.

Reflexiones finales

El taller de haiku permitió acercarse a Borges a través de la poesía y viceversa dando lugar a la creatividad y a la sensibilidad del imaginario poético, a la escritura propia como una manera de habitar el espacio con voces singulares del territorio.

Construir otras formas de experimentar con la poesía hace al género más tangible.

La lectura de la poesía en la escuela no es una actividad individual sino colectiva, de intercambio, social, en red y muchas veces horizontal.

El taller de Haiku, en el marco de la Semana de Borges en Lugano, se instaura en el proyecto de la escuela que, como fue mencionado más arriba, articula con el territorio.

COSQUILLAS EN TU OÍDO, UN PUENTE HACIA LA POESÍA

Por **Pato Pereyra**

*No sé qué hacer
con estos versos.
Quizás
ponerlos aquí
para que cada cual
se sirva
por su propia mano.*
“A mano”, de Laura Devetach

Me defino como mediadora de lectura y esto es lo que hago.

Dejar algunos versos al descuido para que cada cual se sirva de su propia mano.

En 2020 me uní a un proyecto que nació en pandemia llamado Libros en el Barrio. Una iniciativa que surgió cuando la vida se puso en suspenso como una manera de seguir andando.

En marzo de ese año Mariel Pujol comenzó a repartir libros en el Barrio Mitre, un espacio de seis manzanas ubicado a las espaldas del DOT, en Saavedra, CABA; un barrio habitado por vecinos y vecinas con dificultades socioeconómicas, en dónde las infancias atraviesan diversas carencias.

Los libros, obtenidos por donaciones se repartían casa por casa, semanalmente primero y luego una vez al mes. Un tiempo después nos sumamos junto a Julieta Penedo con la intención de trabajar por las infancias y juventudes del barrio.

Es así que con un carrito que nos prestaba alguno de los vecinos, comenzamos a recorrer el barrio y entregar al menos 300 libros.

Había estado coordinando Picnic de palabras Florida en la plaza de mi barrio durante cinco años (una iniciativa que nació en Bogotá y que llegó a Argentina para promover la lectura en plazas y parques), y tenía la experiencia para colaborar con este proyecto de promoción de la lectura.

Al sumarme lo primero en que pensé fue que no bastaba con los libros. Las escuelas estaban cerradas y el aprendizaje dependía de la conectividad y de las pantallas, algo que las familias del barrio no tenían a su alcance.

Al recorrer las calles y conocer a los niños y niñas, notamos que la mayoría aún no leía alfabéticamente. Los más pequeños apenas hablaban o tropezaban con las palabras.

No bastaba entonces con darles los libros, había que abrirlos para ellos y ellas, acompañar esa lectura, dado que quizás no tuvieran la posibilidad de leer con alguien.

Fue así que, junto con mi mochila de libros, empecé a llevar mi susurrador y algunos poemas impresos en cartoncitos de colores, escondidos en los bolsillos. Pensaba en sembrar poesía allí donde exista una necesidad, dejarla caer como al descuido entre las baldosas rotas y los escombros.

Dice María Cristina Ramos en *Diálogos entre mediadores*:

“La poesía posee la vitalidad de los renuevos, puede recuperar el latido de la vida en zonas que fueron rozadas por la no vida... La frecuentación de la poesía es, además de una experiencia cercana al juego, también una oportunidad para reparar la subjetividad de quienes pueden haber sufrido soledad, olvido, descuido o abandono, soledades de lectura o ausencia de relatos...” (2017, p.72).

En ese momento todavía utilizábamos el barbijo, muchos hogares nos recibían a puertas cerradas. Al grito de *libros, libros* esperábamos que los ladridos de sus perros nos hicieran de timbre. Veíamos asomarse una o varias cabezas infantiles, les ofrecíamos libros y después, susurrador en mano, un poema. Al principio no sabían que era ese “tubo” (¿un catalejo para mirar? ¿un arma para erguirse espadachines?). Por suerte la infancia es un lugar que acoge la sorpresa con naturalidad. Así que se prestaban al juego, aun cuando nos desconocíamos.

Los susurradores: un puente a la magia de la poesía

Todo comenzaba con un sí que habilitaba la entrega, luego las cosquillas en el oído, alguna tímida sonrisa y el poema:

*Si cualquier día vemos una Foca
que junta margaritas con la boca,
que fuma y habla sola
y escribe con la cola,
llamemos al doctor la foca es loca.*
(María Elena Walsh, 2000, p.17)

Después una risa completa o una cara de sorpresa, y la voz que pedía *otra vez...*

Los limericks de María Elena Walsh y su poesía nos acompañaban junto a otros poetas y también rimas de la tradición oral. Llevaba los poemas impresos, y se los quedaban. Parecía que los atesoraban. Escogían algunos más para compartir con sus familias. Soñaba con que los tuvieran para volverlos a oír. A veces se corría la voz y se armaba una fila de oyentes poéticos. Hubo un cumpleaños con cumbia y regatón, en que una larga fila se formó al lado de un pelotero en un día de calor.

“Leemos poesía como quien hace llover, para refrescarnos en su transparencia, para conocernos, para poner en movimiento una actitud de sensibilidad que permita vernos más hondamente” (María Cristina Ramos, 2017, p.73).

Hay que sembrar poemas como silencios, como pausas, como espera. Entre la música de cumbia, los retumbos y gritos, susurros en tu oído.

Compartíamos autores variados: Laura Devetach, Iris Rivera, Cecilia Pisos, Edith Vera, Mar Benegas, Jorge Luján.

Dice Mirta Colángelo, iniciadora en Argentina de esta tradición de susurradores:

“Pienso en los tubos de los susurradores y creo que ellos también propician una trémula metamorfosis: la luz de la voz regalando un poema al oído es generadora de placer y seguro, mitigadora de penas, aventadora de naufragios...” (Colángelo, 2015, p. 24).

Estábamos tratando de sobrevivir a un naufragio, en medio de esa tempestad que nos deparó la pandemia por COVID, y qué mejor que aferrarnos a la poesía para seguir respirando. Los susurradores nos dieron en esos recorridos la distancia necesaria, la voz atravesando el barbijo, el aire del otro lado reconstruyendo unos versos.

Había quienes no querían recibir los libros que ofrecíamos. Por ejemplo S., a quien por más que le mostráramos libros de dinosaurios, de monstruos o para pintar (que eran los más pedidos) no había manera de tentarlo. Pero trepado al muro en el frente de su casa, abandonado el cuerpo, como suspendido en el aire, se aprontó a recibir poemas.

Cuando amainó esa tempestad, cuando las condiciones mejoraron y pudimos empezar a reunirnos, convocamos a las familias a encontrarnos una tarde al mes en la plaza del barrio. La plaza es un espacio enorme con juegos que contrastan en colorido y actualidad con el paisaje de las callecitas del barrio. Extendimos manteles y acomodamos libros (álbum e ilustrados), leímos con ellos y ellas, compartimos libros de poesía, pero los susurradores fueron su objeto favorito. Se los apropiaron.

Porque al principio la poesía era el otro, luego no

Si les compartíamos un poema de *Zoo loco*, de María Elena Walsh:

*Cuando la Rana no se queda quieta
el Sapo enojadísimo la reta
La rana está llorando
porque no sabe cuándo
la dejará pasear en bicicleta.*

Aparecían poemas de sapos, o de ranas, que se inventaban en el momento.

Un poema es palabra, imágenes y ritmo.

“Hablar de poesía en la infancia es hablar del ritmo. Esos sonidos repetitivos que calman y consuelan.... Los ritmos, tan cercanos y conocidos por los niños desde el vientre materno, logran darles contacto cuerpo a cuerpo, risas, muecas y por supuesto afecto: es un abrir el mundo de los sentidos. El niño entiende la palabra en pleno vuelo”, dice María Baranda (2012, p. 58).

Cuando intentaban susurrarnos, conservaban un esqueleto rítmico donde las palabras no importaban tanto. Parecían creer que ellos y ellas también podían. Se sabían poetas.

María Emilia López en su libro *Un pájaro de aire* relata la experiencia poética en contextos desfavorables. Cómo la poesía fue abriéndose espacios en bibliotecas de zonas rurales de Colombia. Como ocurrió allá tan lejos, también nos ocurrió en el que ahora es también nuestro barrio.

Al principio la poesía era una novedad, algo quizás de otro mundo. Pero después se les hizo costumbre. Era una experiencia de mediación diferente a la que ya había tenido con Picnic de Palabras. Acá en la plaza del barrio, los niños andaban por su cuenta. Podíamos ver a una niñita de apenas tres años con su hermana de cinco, que hacían de la plaza su patio de juegos y del barrio, su casa. No había adultos que acompañaran. Estaban por su propia mano. Llegaban corriendo en cuanto nos veían y se instalaban toda una tarde a acompañarnos.

Encontré estas palabras de Mar Benegas, amiga y poeta, en su blog y me las apropio para hablar de la importancia de la poesía: *“Educar en la belleza, en la posibilidad, abrir la puerta a que pueda, en el plano de lo imaginado, suceder lo imposible. Alimentar con hermosura y con el poder simbólico de lo poético el alma de nuestros niños y niñas”* (2018).

En un contexto donde en lo cotidiano se ejerce la violencia de la palabra o la violencia del silencio, donde hay tanto que no y poco que sí, donde a veces el afuera en vez de incluir, excluye, donde la falta duele hasta en el cuerpo, habilitar un espacio poético es darles otras oportunidades a estas infancias. Permitirles explorar el lenguaje poético es también alimentarlos de palabras.

Y me apropio de estas de Michèle Petit:

“Con palabras se nos expulsa, con otras palabras, se nos da acogida. Palabras, pero a veces también imágenes: pinturas, si es que tenemos la suerte de poder contemplarlas, o fotos, o esas ilustraciones que pueden ser tan hermosas en los libros para niños” (1999, p. 82).

Abrir la ventana

*Correr la cortina,
abrir la ventana,
mirar la amarilla
flor de la retama.
Subir la escalera,
cruzar la terraza,
buscar la menuda
luz de la torcaza.
Cazar una nube
de sueño que pasa,
llenarse de cielo,
volverse a la casa.*

(María Cristina Ramos, 2015, p. 30)

Un día mientras estaba guardando los libros llegó E, y me preguntó *¿tenés una poesía?* En la mano vio mi susurrador. Él ya lo conocía. Sabía que en su interior se esconden los poemas. Me pidió no una sino dos, luego tres. Su hermana también me pidió (*decime la que le dijiste a él*) y estuvimos

un rato prolongando el encuentro, siempre una poesía más. Las buenas costumbres también se adquieren rápido. Fue por eso que seguimos llevando poemas, colgando poemas en los juegos de la plaza (porque poesía y juego a veces son uno), repartiendo poesías por las casas además de libros (porque los adultos también necesitaban poemas) y empapelando los árboles con poemas y palabras. Abriendo ventanas, porque creemos en el poder de la poesía.

Esta semana les leí a mis alumnos de la universidad un poema de Luciano Debanne y quisiera terminar leyéndoles un fragmento.

*“¿Sabés que pasa? Es que hay causas que requieren poesía
Quizás no todas, pero algunas causas requieren poesía. A ninguna le viene mal, pero algunas causas requieren poesía.
No necesariamente poemas, con rimas consonantes y adornos rococó, pero sí poesía.
Pasa que algunas causas afrontan el abismo, lo desconocido, lo innombrable. Ahí afuera hay quienes miran a la bestia a los ojos y los salpica su hedor. Y esas causas, necesitan poesía.
....
Hay cosas tan innombrables, tan inasibles, tan inconmensurables, mirá lo que te digo, que a veces ni siquiera alcanza con la poesía que tenemos.
Y entonces hasta hace falta inventar nuevas formas de poetizar, de profetizar. A veces de eso depende la vida.
Hay veces que necesitamos poesía. Para sobrevivir, para existir, para que sea posible.
Aunque, bueno, ya sabemos, casi nunca es eso y nada más” (2018, p 22).*

Claro, sabemos que casi nunca es eso y nada más, pero también sabemos que no por eso lo necesitaremos menos.

Bibliografía

Baranda, M. y Barraza, P.:

Cuadernos de salas de lectura. El vuelo y el pájaro o cómo acercarse a la poesía. Conaculta. (2012)

Benegas, M.:

“El hilo poético”. Revista *Viure* (21 de junio de 2018). <https://www.marbenegas.es/blog/>

Debanne, L. y Bellini, J. P.:

20 p. Ediciones de la Terraza. Córdoba. Argentina. (2018)

Devetach, L. y Lima, J.:

Para que sepan de mí. CalibroscoPIO. (2016)

Domínguez, P.:

Diálogos entre mediadores de lectura. Algunas reflexiones sobre literatura infantil y juvenil. EDUPA. (2017)

Petit, M.:

Nuevos acercamientos a los jóvenes y a la lectura. Fondo de Cultura Económica. (1999)

Ramos, M. C. y Alenda, P.:

La luna lleva un silencio. Anaya. (2015)

Walsh, M. E.:

Zoo Loco. Alfaguara. (2000)

ENSAYO PARA PONERSE A JUGAR

Por Ana Frandzman

Recientemente leí un texto que me gustó muchísimo de Graciela Montes llamado *Cuando la lengua emigró de la boca*, en donde ella toma tres ejes: la palabra, el cuerpo y el tiempo, y los pone a jugar. *Tres, como el juego de piedra, papel o tijera dice.*

Me hizo acordar al nudo borromeo, figura que toma Lacan para aproximarse a la realidad humana, para pensarla algo, no toda. Este nudo está constituido por tres aros que se enlazan de tal forma que, al separar uno, cualquiera de los tres, se liberan los otros dos. Con lo cual, más que un nudo, es un enlace.

Algo interesante es que este modo de enlazar deja, en el medio del encuentro de los tres aros, un cuarto espacio, un espacio vacío, que es de los tres y no es de ninguno.

Como en el juego de piedra, papel o tijera que trae Montes, el espacio vacío podría ser ese momento paradójico e inquietante en el que se agita la mano, donde las tres opciones son posibles y ninguna lo es, aún. Con ese y desde ese espacio vacío se puede pensar. Sostenida en ese absurdo, en el lugar del ente que habilitan las contradicciones, pensé que, además de la palabra, hay otras dos formas que también se relacionan con el vacío: la poesía, el juego. Para decir algo de esto, abro algunas líneas desde el texto de Graciela Montes, y también algunas preguntas:

1) La-le-o, lengua materna, ¿grado cero de la palabra?

Fabio Morábito, traductor italiano, en un texto llamado *Traduttore Trinfatorre* dice:

Según los lingüistas, en los balbuceos anteriores al aprendizaje del idioma materno el niño, [la niña], es capaz de proferir los sonidos de todas las lenguas, suprema capacidad que pierde para siempre tan pronto como empieza a hablar.

¿Será entonces que la condición para entrar al lenguaje de la comunidad es decir no a la lengua materna?, dejar de lado los balbuceos, escatimar los gritos y los sonidos guturales, en otras palabras, eximirse a uno mismo de poder decirlo todo. Elegir hablar (porque se puede elegir no hacerlo, no así, no estar en el lenguaje) no es sin, probar de jugando, una vez, otra y otra más.

Elegir hablar es “*hacerse parte del mundo en intentos musicales*”; alienarse a lo que Miguel Lares llama “*cadencia primordial del lenguaje, cadencia que se transmite y que forma parte de una operatoria: la que atañe a una música que se corporiza y a un cuerpo que se musicaliza*”.

Escuchar de las palabras su música y dejarse tocar por el sonido de lo dicho. Sentir cómo hacen cosquillas, dan calor, caen pesadas, armarse en las iteraciones, o cansarse de ellas, reinventarse o descubrirse en las entonaciones, abrir la boca y que habite el cantar.

Es sabido, *todas las cosas tienen música*, aunque callen. *Toda la vida tiene música*, cuando hasta el silencio puede escucharse.

Y con la música, se puede jugar. El juego de señalar, precursor en el acto de pronunciar los primeros fonemas, tranquiliza, porque permite nombrar. Nombrar y habitar el mundo juegan de la mano en los jardines de la primerísima infancia. Nombrar es entonces hacerse un cuerpo. Nombrar, también, nos aleja del cuerpo.

*no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible
Alejandra Pizarnik*

Dicha por su nombre, la cosa no necesita estar ahí para estar presente, se puede evocar, puede tardar, faltar, pero sobre todo, la palabra, en esa distancia que ella misma inaugura, en esa falsa identidad de sentido, muestra la hilacha porque da cuenta de que falla, que es falible cuando quiere decir todo del cuerpo.

¿Qué ocurre cuando el lenguaje se vuelve tan estrecho, cuando no se estira para nombrar al mundo, o el más allá de él? Wittgenstein se pregunta y se responde: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”.

En ese texto al que me refería antes, Montes propone: *“Todo es lenguaje y todo construye sentido eso no significa que todo pueda convertirse en palabras. Quiere decir, justamente, que lo inexplicable (que siempre es lo más importante) nos incita a construir sentidos”*.

Lo inexplicable, eso que quedó por fuera, opera produciendo efectos de significación, nos incita, nos agita, y nos hace querer decir.

Y tal vez, sostener esos balbuceos sea jugar a *no decir no*, a retener, a seguir morando en un tiempo primigenio donde el mundo aún podría decirse todo, en un tiempo en el que se podría (y lo digo en condicional) no perder.

Es en esos balbuceos donde guarecen los insumos de la poesía que advendrá.

Y es así, jugando, que la poesía hace posible el lenguaje, y a la vez, nacer a la infancia.

2) Escaleras y toboganes: bordes y paradojas

“nos une todo lo que nos separa”

Antonio Porchia

Parece que Mallarmé, en una conversación, le dijo a Degas *“no es con las ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con las palabras”*. El summun cartesiano, ‘pienso luego existo’ podría discurrir entonces en ‘me hablan por eso sé que existo’.

Nuestros cuidadores sancionan nuestro llanto o grito, lo significan, para que devenga *laleo*, y, luego, posible enunciación de la palabra. Simultáneamente al modo en el que nos hablan y nos cuidan, se produce una afectación del cuerpo, serán las primeras coordenadas para que podamos habitarlo. Así es como se va trazando un borde en el que nos distinguimos del otro, en la medida en que estamos unidos estructuralmente a él. De este modo, lo propio y lo im(propio), lejos de ser términos binarios, se inmiscuyen develando del borde su paradoja.

La paradoja es un absurdo porque su movimiento devela la imposibilidad, la hace aparecer. El borde delimita un territorio, por ejemplo, el borde de la piel como territorio del cuerpo. Deleuze dice que cuando se constituye un territorio nace el arte. Para él un territorio se delimita por medio de posturas: besarse, levantarse. Una postura, si no se inmolta en la pose, radicaliza la potencia del *movimiento*, como aquella acción que habilita un cambio de posición.

Si el cuerpo está hecho de palabras, la relación con la palabra dará cuenta de la relación con el cuerpo. Cuando la palabra se vuelve rígida, se enquistada, nos domina, nos volvemos esclavos; si la palabra se mueve podemos establecer una relación subversiva, de poder con nosotros mismos y con nuestro cuerpo como territorio. Estar advertidos del modo de hacer con la palabra es, en términos foucaultianos, ser sujetos de nuestras propias prácticas.

Anne Carson, poeta, ensayista y traductora canadiense, refiere en uno de mis libros favoritos, *Eros dulce y amargo*: *“Un juego de palabras es una figura del lenguaje que depende de la similitud del sonido y la disparidad del significado. Combina dos sonidos que encajan perfectamente bien como formas auditivas pero que difieren de manera insistente y provocadora en cuanto al sentido”*.

Me gusta mucho esa forma de pensar la diferencia como provocación; y esa observación de que la misma solo puede entrar agujereando lo similar. Lo disonante muchas veces debe disfrazarse

de armónico para poder aparecer. ¿Acaso no es eso lo que sucede en los sueños?

Freud pensó con la condensación y el desplazamiento los mecanismos del sueño. La condensación reúne sentidos, como la metáfora, propia de la poesía; el desplazamiento mueve el sentido de casillero, como en los juegos de mesa.

Soñar es un modo poético de hablar.

La poesía, una forma de jugar.

Jugar un modo de bordear las paradojas.

O, como dice Carson, "Las palabras tienen bordes. Uno también".

3) Lugar vacío: una pregunta de amor por la propia poética

Para Lacan, y esto me lo ha dicho numerosas veces el poeta Javier Galarza, *"la poesía es violencia contra el uso cristalizado de la lengua"*.

Lacan agrega: *"la poesía es efecto de sentido, pero también efecto de agujero: ¿Cómo el poeta puede realizar esta hazaña, de hacer que un sentido esté ausente? Reemplazándolo, a este sentido ausente, por la significación. La significación es un término vacío"*. Y relaciona el sentido, eso que taponaba, con el deseo. Y al amor, con la significación, con el vacío.

Me parece interesante subrayar que no es con lo que significa con lo que la poesía arma el agujero, sino con el verbo, transitivo, significar, con la significación como ejercicio de pasar por el otro para *hacer* un lugar vacío.

El lugar vacío entonces se hace por amor.

François Cheng, un poeta con el que a Lacan parece le gustaba mucho conversar, define al vacío como *"el lugar donde las entidades vivientes o los signos se entrecruzan y se intercambian de manera no unívoca, y por ende como el lugar por excelencia donde se multiplica el sentido"*.

El sentido prolifera, toma nuevas formas, eso es lo que produce la significación. Pensar la palabra como territorio de elongación, suspender la certidumbre de estar en una posición, estar haciendo en lugar de ser, es poder transformar ese poseía en poesía.

Solo puede haber movimiento si hay espacio vacío. Como en ese juego de mesa senku, para jugar, uno, solo uno, tiene que faltar.

La poesía, el juego y la palabra hacen un lugar vacío para extrañarse de los propios dichos, para que el yo sea rilkeano, es decir, otro, se pierda. Se equivoque. Al menos por un ratito.

4) Relatarse o extender los límites del lenguaje

Freud nos dice: *“¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada”*.

Todo juego comporta cierta gramática, es decir, cierto lugar de enunciación y también, la formulación de enunciados. ¿Qué dice el juego?, ¿Quién dice en el juego?, ¿Qué está queriendo decir con lo que dice? son algunas de las preguntas que nos hacemos los analistas para poder leer allí cómo singularmente se hace con lo inexplicable, con lo fuera de serie. El ejercicio de jugar bordea lo que llama a la significación, pero no puede significarse y, así, arma un cuerpo.

Jugar, como verbo que nos lleva a la acción, no es lo mismo que juego; Winnicott lo dice así: *“Para dominar lo que está afuera es preciso hacer cosas, no sólo pensar o desear. Hacer cosas lleva tiempo. Jugar es hacer”*. Hacer con eso que se encarna, para que pueda decirse de jugando, que ensaye otras maneras de decirse, ocupe otros lugares. El jugar como lugar transitivo se enlaza de este modo a cierta poética, para ofrecer un espacio vacío donde conmover los sentidos anquilosados, o también al revés, para evitar su parálisis.

En el jugar se elabora algo del origen, se ficcionaliza el origen, se lo hace mítico, permitiendo de este modo puntos de fuga, de creación, de invención.

Cuando jugamos somos otros de nosotros, podemos volvernos mesas, hacernos puertas, ser conejos que atraviesan el espejo. Cuando jugamos el pasado puede reformularse, el futuro agarrarse con las manos, y todo eso puede pasar ahora, en el presente.

Jugar es otra de las formas de escribir lo ausente. Jugar, como la poesía, expande los límites del lenguaje.

5) Hechos de lecturas; ¿hay ocasión para la errancia?

Al igual que el sujeto, que es un efecto de discurso, los términos toman forma en relación a la época en la que se encuentran. Vuelvo al texto de Montes:

“hay una resistencia a exponerse al enigma. Los discursos ocupan todo el espacio, y van dibujando circuitos por donde nos movemos, vivimos. Ya no son en general grandes discursos –teorías políticas, cosmovisiones– como en otros tiempos, sino fragmentos, los pequeños discursos de los medios: anuncios, recomendaciones, interpretaciones, eslóganes, marcas de productos. Discursos donados que se interponen, compactos, entre nosotros y los cuerpos, incluso el propio –amortiguando su contundencia y el asombro que deberían provocarnos– y van ocupando el sitio de nuestro propio lenguaje, nuestra capacidad para construir sentido a partir del sinsentido, y palabra a partir del silencio. La imagen que me vuelve una y otra vez es la de la celda. La lectura enclaustrada. Aislada del trato directo con el enigma”.

La vida en slogans como una advertencia que llega tarde desde los inicios del 2000 es un hecho de discurso al que, por su carácter ético y político, no se puede desestimar. Cuando las ideas se multiplican de este modo, se vuelven inmóviles funcionando como carteles luminosos que opacan a lo que hacen referencia. Cuando la vida está digitada por una serie de eslóganes, que no son otra cosa que imperativos de *how to live*, no se puede pensar, y cualquier diferencia, aliteración, ronroneo, juego de palabras que busque introducir una diferencia, queda excluido, pero no de cualquier modo, sino en el afuera de la cancelación.

Es menester poder pensar en cómo se lee la época, cómo somos leídos, qué leemos, qué maneras de leer, para reparar, en la medida de lo posible, en el modo en el que nos acercamos discursivamente, y, por añadidura, literariamente al otro.

No se trata entonces, como se ha mencionado mucho antes, muchas veces, de hacer poesía infantil, o literatura infantil, sino de experimentarnos infantiles, de acercarnos a los balbuceos, de alejarnos de los eslóganes, de que opere la sorpresa que sólo puede entrar cuando hay ocasión para la errancia.

Vuelvo a Anne Carson: “Aristóteles dice que la metáfora hace que la mente se experimente a sí misma en el acto de cometer un error (...) aquello a lo que nos enfrentamos cuando hacemos poesía es el error, la creación a voluntad del error, la ruptura y complicación deliberada de errores a partir de los cuales puede surgir lo inesperado”.

Habilitar cierta acción de errar *a voluntad* es uno de los lugares posibles de la infancia, o como dice Laura Wittner en este poema que se llama “*Epigrama*”:

*Dijiste algo y entendí mal.
Los dos reímos:
yo de lo que no entendí,
vos de que yo festejara
semejante cosa que habías dicho.
Como en la infancia,
fuimos felices por error.*

Bibliografía:

Carson, A.:

Eros dulce y amargo, Fiordo editorial, 2020

Cheng, F.:

Vacío y plenitud, Siruela, Biblioteca del Ensayo, 2022

Frantzman, A.:

Amor propio o el arte de hacerse poesía, El Gran Otro, 2020

Freud, S.:

El creador literario y el fantaseo, Amorrortu, 1907

Lacan, J.:

Seminario 24, El fracaso del Un-desliz es el amor, 1976-1977

Lares, M. y Gainza, P.:

Conversaciones con Jorge Fukelman, Lumen, 2011

Montes, G.:

Cuando la lengua emigró de la boca. La formación de docentes, Fundalectura, 1999

Morábito, F.:

Traduttore Trufattore, I Encuentro de poesía hispanoamericana, San Pablo, 2012

Pizarnik, A.:

Textos de sombra y últimos poemas, 1971-1972

Spinetta, L. A.:

“A 18’ del sol”, 1977

Winnicott, D. W.:

Realidad y Juego, Gedisa, 1993

Wittgenstein, L.:

Tractatus logico-philosophicus, traducción de J. Muñoz e I. Reguera, 1997

Wittner, L.:

“Epigrama”

LA MAGIA DE LAS PALABRAS

Por **Eugenia De Micheli**

1. Mi hijo el autista

“Y para que encuentres la perpetuidad de tu espíritu: se te entrega tu nombre”.

El abuelo Gregorio, un sabio maya.

Mi hijo se llama Río. Yo no sabía el alcance que tendría nombrar a un hijo. Ahora sí lo sé, ahora sé que mi hijo se llama Río y por qué se llama así.

Mi hijo es importante.

Lo repito como un mantra cuando no encuentro lugar para él. Todos somos importantes.

Los ríos también son importantes. Aunque “no hablen”.

El silencio comunica.

El silencio es el lenguaje del espíritu.

“Los niños, esos seres extraños de los que nada se sabe, esos seres salvajes que no entienden nuestra lengua”

Jorge Larrosa

Yo no sé si Larrosa cuando habla de alteridad contempla a lxs niñxs del espectro autista. Es decir, ya bastante con “tolerar” sus caprichos y sus modas terribles, sus cuestionamientos intensos y su deseo irrefrenable de azúcar: ahora imagínense unx niñx que desvía la mirada, que no imita, que no repite, que no señala, que aletea como un pájaro, que gesticula como un león hambriento y aprende cuando quiere, como quiere y lo que quiere.

Tengo una amiga que me dice que mi hijo es Alf. ¿Vieron la serie? Alf es un extraterrestre de los ‘80 en Estados Unidos. Cae con su nave en la casa de una familia “tipo” que rápidamente lo adapta y lo ama. Eso sí, Alf no puede ser visto, no puede salir. Todos se van a trabajar, vuelven y Alf está ahí, comiendo y pasándola súper bien. Pero también la de Alf es una existencia acotada al espacio hogareño y muy dependiente de toda esa familia que lo ama.

Más allá de la sátira cariñosa de mi amiga, algo de esta trama sirve para entender la experiencia que me atraviesa cada vez que salgo con Río al espacio público y su comportamiento se aleja de cualquier normativa. Mucha gente me mira inquisidora, se enoja conmigo porque no le pongo límites o busca explicaciones condescendientes como que mi hijo es un ángel que vino a darme un mensaje divino. No, gracias.

Es que ser madre de un niño con autismo es verte de cara con la otredad en su máximo esplendor: es las antípodas de todo lo que una espera, es un duelo constante y también un privilegio, porque hay que decirlo: lo especial también está ahí, listo para ser descubierto.

Y si la presencia enigmática de la infancia es la presencia de algo radical e irreductiblemente otro, habrá que pensarla en tanto que siempre nos escapa: en tanto que inquieta lo que sabemos, en tanto que suspende lo que podemos y en tanto que pone en cuestión los lugares que hemos construido para ella. Ahí está el vértigo: en cómo la otredad de la infancia nos lleva a una región en la que no rigen las medidas de nuestro saber y de nuestro poder. (Jorge Larrosa)

Estoy segura que Larrosa cuando se refiere a la otredad no piensa a priori en el espectro autista, aunque sí queda contenido en su filosofía de la infancia. Me siento identificada con cada una de sus palabras, me siento incluida. Quizás sería bueno empezar a pensar a lxs niñxs con autismo como lo que son: niños, niñas, niñez.

2. El nene no me habla

Uno de los principales miedos de una mamá de unx niñx con autismo es saber si su hijx va a hablar, o no, algún día. Creo que hay algo muy instintivo en ese miedo, que va más allá de preguntar si su hijx va a conquistar tal o cual habilidad, porque el lenguaje es lo que nos diferencia de otras especies, es el vehículo de nuestra cultura: es el sendero simbólico del viaje existencial de los humanos. Lenguaje, humanidad y cultura forman un tridente, que, en mi caso, pincha.

Evelio Cabrejo Parra, en su libro *Lengua oral: destino individual y social de las niñas y los niños*, afirma que lxs bebés, aún sin hablar, tienen la facultad del lenguaje. Por eso es que les hablamos, porque sabemos que, eventualmente, podrán entendernos. Esto, que parece un detalle, abrió un nuevo horizonte que me permitió pensar a mi hijo y su relación con el lenguaje: si bien él no tiene la habilidad de hablar, tiene la facultad de hacerlo. Entonces en Río vive la potencia del lenguaje; el lenguaje lo llama, le compete, es parte de él.

Como dicen Lacan y sus discípulos: *“que (las personas con autismo) no hablen, ello no significa que están fuera-del-lenguaje; las personas con autismo son sujetos fuera-de-discurso pero no fuera-del-lenguaje. La dificultad central se situaría entonces en la enunciación, cuyo soporte fundamental es la voz”*.

Hay estudios que muestran que a lxs niñxs con autismo se les habla muy poco, la cantidad de palabras disminuye drásticamente con el diagnóstico. Y en algún punto, lo entiendo. Los primeros dos

años de vida las familias hablamos a nuestrxs hijxs sabiendo que eso tendrá sus frutos, que algún día esa criatura empezará a repetir y luego se apropiará del lenguaje, lo hará suyo. El lenguaje es un territorio, pero cuando lxs niñxs dentro del espectro autista parecen no poder habitarlo, su entorno toma eso como una falta de capacidad, pierde la esperanza o simplemente se cansa, se frustra.

Para estrechar puentes entre el lenguaje y unx niñx autista o no autista, el bagaje cultural de lxs cuidadorxs es el inevitable punto de partida. El deseo de comunicarnos parte de una necesidad de contarles “a lxs nuevxs” el mundo al que han llegado, y de lxs nuevxs, el de conocerlo. Por eso, aún desde la panza y en sus primeros meses, les narramos los cuentos que nos contaron, los dormimos con las canciones que nos durmieron: cuando unx niñx llega al mundo, se activa en su entorno una memoria poética, un viaje alucinante por las esquinas y veredas de nuestros primeros encuentros con la lengua hablada.

Uno de los principales desafíos del entorno de unx niñx con autismo es no dejar de pedirle, de contar con él, de confiar en su camino de aprendizaje único. Ellxs habitan el lenguaje aunque no puedan hablar. Y lo hacen de una manera específica, de acuerdo a su condición.

Esta experiencia que quiero contarles relata una posible forma de vinculación a través de las palabras: un camino de nanas, canciones, cuentos, palabras sueltas, poemas y juegos que construyen día a día un recorrido cultural elegido por mi hijo. Partiendo de la premisa de que habita el lenguaje de una manera diferente a la mía, pero que no por eso está afuera del mismo; es más, quizás está en su núcleo más primario, en su centro más ardiente, quizás mi hijo ama más las palabras que yo, que escribo y trabajo con ellas.

3. Las personas con autismo luchan por comunicarse

Soy raro, soy nuevo. Me pregunto si tú lo eres también. Escucho voces en el aire. Veo que tú no y eso no es justo. No me quiero sentir triste. Soy raro, soy nuevo. Pretendo que tú lo eres también. Me siento como un niño en el espacio. Toco las estrellas y me siento fuera de lugar. Me preocupa lo que los otros puedan pensar. Llora cuando la gente se ríe, me hacen sentir pequeño. Soy raro, soy nuevo. Ahora entiendo que tú también lo eres. Digo: ‘Me siento como un náufrago’. Sueño con el día en el que eso esté bien. Trato de encajar. Espero algún día hacerlo. Soy raro, soy nuevo. (Benjamín, 10 años)

Hay algo que parece obvio, pero es importante decirlo: lxs personas dentro del espectro autista luchan por comunicarse y pertenecer a un mundo que no está pensado para ellxs y sus características. En un mundo que no tiene tiempo para sus tiempos, que no tiene espacios confortables para sus necesidades sensoriales. Y aun así, luchan por comunicarse. Entonces para saber cómo ayudarlx, lo primero es entenderlx, saber qué condiciones necesitan para generar un ambiente propicio para esa comunicación.

Uno de los rasgos característicos es que poseen un perfil sensorial específico que impide filtrar o jerarquizar estímulos sensoriales: todos los estímulos los reciben y todo debe ser procesado. Muchas veces la gran variedad de estímulos del ambiente les impide construir una autopercepción de su cuerpo, y eso limita su capacidad de establecer diálogos con el ambiente (sean otros objetos o personas). Una de las primeras cosas que aprendí es que, para acompañar a Río en su crecimiento, debía ayudarlo a conectar con su cuerpo y sus emociones. Debía tocarlo, hacer contacto profundo y “entonarnos”, sintonizar, entrar en una misma frecuencia. Para eso, se necesita tiempo.

Desde ese punto de partida construimos juegos corporales que disfruta y que le permiten hacer consciente su cuerpo y disfrutarlo junto a otros. En ese ir y venir, además de ganar en su propiocepción e integración sensorial, pudimos establecer diálogos sencillos como vení, tomá, más o no más. Es decir, se van creando las bases de un diálogo funcional, en el que las palabras son esenciales para que el juego se desarrolle.

Pero la participación en el lenguaje no puede resumirse a entender y eventualmente emitir ciertas ordenaciones enseñadas “desde afuera”. El cuerpo es también el lugar en el que habitan las palabras, allí resuenan, allí se perciben, allí se guardan. Hay una estrecha relación entre el lenguaje, el cuerpo y el pensamiento.

Siguiendo a Evelio Cabrejo Parra, él define ciertas características del pensamiento preverbal y en qué consiste esta potencialidad: “Suele asociarse la adquisición del lenguaje con la aparición de las primeras palabras, sin embargo (...) ciertas creaciones internas preparan la emergencia de las primeras formas lexicales permitiendo tratar de manera bien particular la música de la voz y las sonoridades de la lengua escuchada”.

Dicho de otro modo, la lengua oral es una forma musical que hace audible el pensamiento. Los bebés piensan de modo sensorial y los adultos de modo conceptual. Esta disimetría revela la dificultad de los adultos para pensar la actividad mental pre-verbal de los bebés; sin embargo, podemos afirmar que incluso en los adultos, los procesos lingüísticos son un viaje permanente de lo sensible a lo inteligible.

Entonces, en las experiencias preverbiales hay un goce por las palabras, por su musicalidad y ritmo, lo sensible, más que por su significado, lo inteligible. La sensorialidad es el canal de entrada de las palabras y del pensamiento.

Instintivamente y guiada por sus intereses, empecé a probar que esos juegos corporales contuvieran canciones y poemas, que cada juego tuviera una poética. También recorrimos el camino inverso, ponerle cuerpo a las palabras y a las canciones. Imprimir en su cuerpo las palabras vincula el elemento etéreo de estas con la materialidad que el cuerpo proporciona, y si, además, ese momento de conexión se constituye como una experiencia significativa, entonces eso va construyendo una memoria del lenguaje, un lugar al que se puede volver. El lenguaje así se vuelve un territorio que se empieza a habitar.

Estos juegos siempre van cambiando porque Río está creciendo, como todxs lxs niñxs. Ahora, por ejemplo, me pide todos los días el juego de los ratones y el gato: cada dedo es un ratón y el gato se los va comiendo de a uno. El juego está estructurado en base a una canción (lo cual refuerza el carácter sensible de las palabras por su ritmo y melodía), que es un relato breve y tiene una estructura repetitiva clásica de la cultura popular. Dicha canción habilita un juego de coordinación motora de las manos que le permite ganar fuerza y coordinación. Pero sobre todo al jugar nos miramos y nos reímos, sentimos miedo, sorpresa, alegría, enojo, frustración porque nunca se sabe cuándo el gato se va a terminar de decidir y comer al bendito ratón y esa espera, esa complicidad y ese disfrute es compartido, son emociones que nos acercan y nos contienen. Como dice Evelio Cabrejo Parra, salimos del vientre materno para entrar en el vientre del lenguaje. El lenguaje es la ficción de que no estamos solos. Porque para ser humanxs, no hace falta hablar; hace falta ser aceptado como unx más en el territorio del lenguaje.

Para encontrarse con otrx, para construir su pensamiento, su identidad y su psiquis, Río necesita habitar el lenguaje y la comunicación de una manera que le sea placentera, acorde a sus características. Necesita encontrar su lugar en la trama de la lengua que lo contiene.

La segunda característica del pensamiento autista es que va creando redes de comprensión propias a partir de miles de situaciones concretas que archivan en su memoria. Es un pensamiento concreto, con menor capacidad de abstracción y muy minucioso en su capacidad de retener detalles.

Esta forma de procesamiento los vuelve pensadores visuales. Piensan en imágenes, con lo cual la lengua es una traducción de la imagen. El lenguaje es ya una segunda lengua.

Por eso la imagen ha sido la otra gran puerta de entrada a la palabra. Asociar palabras con imágenes le permite a Río asirlas y comprenderlas.

Ahora bien, las imágenes en un video o pantalla ofrecen demasiados estímulos y no permiten la interacción con otrxs. Los libros con imágenes, en ese sentido, permiten una interacción mayor y llaman la atención.

A modo de ejemplo, los libros que resultaron los puntales de los tres primeros años de vida de Río son los de la colección “De la luna a la cuna” de Kalandraka, en especial *Luna*, de Antonio Rubio, que se volvió un juego de manos para dormir; *De paseo*, de la editorial Amanuta, escrito por Estrella Ortiz y Paloma Valdivia, donde muchos animales se van de paseo y que se volvió una coreografía que se ejecuta mientras se recita el poema; y por último, *¿Qué le pasa a mi cabello?*, de Satoshi Kitamura, una pequeña historia con imágenes gigantes y un libro que es un juguete porque tiene un agujero en el medio para volverte un león con diferentes melenas sentado en una peluquería.

También están los casos de los libros de bandas musicales que primero fueron canciones y videos, como la colección de Gerbera de Canticuénticos o las ediciones de Dúo Karma o Pim Pau. Estos productos transmedia son una forma de trascender la pantalla hacia otros formatos más saludables para lxs niñxs dentro del espectro autista, y para el público infantil en general.

Muchas veces me preguntan qué libros recomendaría para niñxs con autismo. ¿Los que tienen pocas palabras? ¿Los que tienen imágenes definidas? ¿Los libros de canciones? ¿Los que tienen palabras que riman?

Si ya hay una subestimación de lxs niñxs en general cuando se los piensa como lectorxs, imagínense para niñxs dentro del espectro. No me extrañaría que en unos años encontremos una estantería con recomendados para ellxs. No caigamos en la tentación. Sus recorridos son únicos, tanto como los de cualquier otrx. Para saber qué libro acercar, tenemos que observarlx, conocer sus gustos, llevarlx a las librerías y bibliotecas, mostrarles los libros que a nosotrxs nos gustan, transmitirles con pasión nuestras pasiones. El libro es una experiencia, es algo que me pasa, que padezco, como dice Jorge Larrosa. Entonces, para que eso ocurra, tenemos que acercar libros como posibilidades, abiertos a que suceda la experiencia. En todos los casos de los libros mencionados, siempre han sido apropiadxs y mediadxs por algunx adultx o cuidadorx y los libros que más ama son aquellos con los que mejor vinculación logra con otrxs. De nuevo, el libro es la excusa, una hermosa excusa para habitar juntxs el espacio simbólico del lenguaje.

4. La poesía nada pide

“La poesía

*La poesía cruza la tierra sola, apoya su voz en el dolor del mundo y nada pide
—ni siquiera palabras.*

(...)

*Llega de lejos y sin hora, nunca avisa;
tiene la llave de la puerta.*

*Al entrar siempre se detiene a mirarnos. Después abre su mano y nos entrega una flor o un guijarro, algo secreto,
pero tan intenso que el corazón palpita demasiado veloz.*

Y despertamos”.

Eugenio Montejo (Caracas, 1938)

El lenguaje es una herramienta funcional para la vida. Los espacios terapéuticos neurolingüísticos para niños con autismo buscan entrenar el lenguaje para el hacer con otros. Esas experiencias son centrales para el desarrollo de una persona y no pretendemos quitarles importancia. Sin embargo, en el afán capacitista que rodea al mundo terapéutico, muchas veces se olvida el carácter fundamental de las experiencias poéticas en torno al lenguaje.

El juego con las palabras y su disfrute sensorial no es sólo una etapa del desarrollo, algo a trascender, sino una parte constitutiva de nuestra relación con el lenguaje ya que nos permite entenderlo como un objeto de deseo, nos permite ser creativos con él y, sobre todo, lograr una vinculación profunda con las palabras y con quienes comparten esos espacios.

Lo que vivencio con Río, lo que él me dice, entre tantas otras cosas, es que el lenguaje es materia sensible y entenderlo así no sólo es esencial para su desarrollo, sino para el de todos. No es una etapa del desarrollo, es lo que late y sigue latiendo por debajo de las capas y capas de significados que recubren la palabra.

Esa materia sensible del lenguaje es lo que llamamos poesía. Por eso Eugenio Montejó dice que la poesía nada pide, ni siquiera entendimiento. Y si hay algo que aprendí gracias a Río es que la poesía es el espacio más inclusivo del lenguaje.

Voy a contarles una anécdota reciente para ilustrar esto. El mundial de fútbol se vivió en casa con mucha emoción, vimos todos los partidos, hicimos cábalas, festejamos y compartimos con amigos. ¿Cómo participó Río de ese ritual, de esa experiencia compartida? Sin que yo pudiese preverlo, Río miró todos los partidos con atención y cada vez que ve una foto de Messi, la quiere para él. Nunca hasta ese momento había manifestado interés por el fútbol.

Pero la canción “Muchachos” fue lo que trascendió esa experiencia y permitió volverla recuerdo. Mi hijo ama esa canción porque está asociada a un momento muy feliz e intenso de nuestras vidas y cada vez que la escucha hay una referencia a ese momento que vivimos. Y le gusta porque nos vio cantarla y bailarla y disfrutarla con él. Pero además Río nos pide esa canción en diferentes contextos: a veces para dormir o para caminar. También podemos jugar con ella y cambiarle velocidad, la cantamos rápido o la cantamos tan lenta que vemos los movimientos de la boca para cada sonido.

Entonces la misma trasciende su contexto y Río se la apropia para otros usos, la convierte en un juguete por su musicalidad y su ritmo. Además “Muchachos” se puede compartir con otros, incluso extraños, porque cada vez que mi hijo quiere esa canción, todo el mundo la conoce, entonces se habilita la comunicación con otras personas por fuera del seno más íntimo y familiar.

Gracias a esa canción, mi hijo pudo ser parte de una experiencia social, como lo fue el mundial, pudo vincularse con otros a partir de un poema hecho canción, pudo encontrar su lugar en un fenómeno cultural que lo atraviesa. Y no sólo eso, también pudo apropiarse la letra y la melodía y resignificarlas en su seno más íntimo.

Más allá de la comprensión o de las dificultades para volverse sujeto de enunciación, mi hijo pudo salir de su casa y festejar junto a muchas otras personas el campeonato mundial. Mi hijo no es Alf, pensaba, mientras entonaba el tema una vez más y Río bailaba al compás.

5. No estás solo

“En sueños te veré recorrer el camino que te debe la vida”.

Murillo, Asunción (madre de un niño con autismo).

Tan lejos, tan cerca.

*“Fui al río, y lo sentía
cerca de mí,
enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía cosas
que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo
vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.*

*Regresaba
—¿Era yo el que regresaba?—
en la angustia vaga de sentirme solo
entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí con sus orillas
trémulas de señas,
con sus hondos reflejos
apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,*

*y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas
se apagaban en mí.*

*Me atravesaba un río,
me atravesaba un río!"*
Juan L. Ortiz

Ser mamá de un Río no es fácil. Todavía no entiendo bien de qué se trata, pero de algo estoy segura: mi hijo no es Alf, ni es un angelito; mi hijo es una persona.

Y no lo digo por él ni por mí, lo digo por ustedes, que me están leyendo. No deberían perderse de conocerlo, cómo se ríe tentado con las palabras y sus sonidos, cómo disfruta cuando le cantamos al mar, cuando las olas nos hacen sentir chiquitxs pero nosotrxs nos tenemos de la mano. En ese silencio, mi hijo me habla.

Creo que necesitamos valorar más la diferencia.

Creo que necesitamos escuchar más a todo lo que "no habla". Porque así como mi hijo, tienen la facultad de hacerlo.

Mi hijo necesita que le den un lugar.

Hago esta ponencia para abrirle paso a mi Río en un mundo que no está preparado para recibirlo. Que lo etiqueta, lo enajena, lo tilda de discapacitado e inútil. Un mundo despiadado que se ha secado de amor a las palabras. Propongo que volvamos a amarnos con las palabras, que sean signos cargados de emociones, que sean juguetes, que sean puentes para el encuentro.

No les digo todo esto porque lo pienso; se los digo porque a mí me lo enseñó mi hijo.

Esto me lo dijo mi hijo.

En este tiempo en el que urge tomar conciencia acerca de la importancia de ser uno con la naturaleza y cuidarla, yo estoy ayudando a mi Río a surcar el camino. Me siento muy a la moda. Porque sé que algún día no voy a estar. Y otros tendrán que cuidarlo y ayudarlo a que se abra paso.

*Se los digo de verdad.
Se los digo por última vez.
Necesitan ver qué hermoso
Río es.
Necesitan verlo.
Y escucharlo.
Él también los necesita.*

Volver al Índice

MESA 4

EL FUTURO LLEGÓ: EXPANSIONES DE LA VOZ Y EL SILENCIO EN LA POÉTICA DE SUSANA THÉNON

Coordinadoras: **Analia de la Fuente y Gisela Galimi** (Untref)

Las traslaciones de la voz son una de las formas de la vanguardia. Desde esta idea, proponemos la poética de la escritora argentina Susana Thénon como esquivada a las clasificaciones, generaciones y encasillamientos. Entonces, lo huidizo de los versos con su sello la ha relegado a casi caer en el olvido. Y en el casi reside el milagro. Su obra es un hogar para el grito y el silencio. Su poesía resuena hoy con una actualidad contundente. Poderosa. Creemos interesante compartir distintas miradas de cómo la voz de Thénon se adelantó a su tiempo, de cómo su silencio supo/pudo acompañar la arborescencia de los dos giros copernicanos que da su escritura en los años '80, torsiones inimaginables que cobran forma gracias al encuentro y usufructo de las herramientas diversas que manejaba la autora, los lenguajes que enriquecen el arsenal retórico de su visión de mundo. Todo esto, a su vez, se inserta en un contexto en el que la escritura sexuada de Thénon arde por decir lo que susurra, un canto donde las cárceles y los cuerpos batallan por ser.

LA MATERIALIDAD DEL SILENCIO EN LA POÉTICA DE SUSANA THÉNON, UNA PROPUESTA

Por **Miriam Berkowsky**

Este trabajo es una propuesta porque lo que voy a intentar compartir es lo que siento y lo que pienso, suponiendo que sean cuestiones diferentes, con respecto al silencio, como aparece en el poemario *distancias* de Susana Thénon. “*Ante la poesía, tanto da temblar como comprender*”, dice Baldomero Fernández Moreno, en *La mariposa y la viga* (1947).

Lo que les voy a proponer es mirar el silencio en el poemario *distancias*, tomé *distancias* porque el silencio entra en los poemas desde el título que los reúne, como un componente corpóreo, físico, por el lugar que ocupa con respecto a la palabra, por la topografía que dibuja.

Si la poesía se concibe como el territorio que tiene más conciencia de la hostilidad de las palabras, que sabe con mayor intensidad de sus limitaciones, de las imposibilidades entre lo que se quiere expresar y el lenguaje de que disponemos, de las variadas distancias entre la idea y la obra, entonces la poética de Thénon es una trinchera desde donde el yo poético intenta sostener su condición de arco en tensión constante. La palabra es una flecha absurda. Ese arco no la soltará porque el gesto de alivio de la cuerda es para el silencio. Por eso -el silencio- va a tener un lugar destacado, en competencia con el contenido de la palabra. Y esta densidad del silencio la podemos palpar/palpitar tanto en el poema leído, como en el poema mirado en el papel, o en su versión digital.

Entonces, podemos pensar el poema como sonido, como música, en tanto palabra que suena y resuena; y vacíos. Cuando el poema se despliega en el aire con el sonido de una voz lectora, ese vacío es respiración, es ronquera evitando que la emoción interrumpa la lectura, es el ojo acomodándose al encabalgamiento de los versos. Ese silencio, es un espacio que ajusta el aliento, para lanzarse de una palabra a la otra, cada lectura impondrá su pausa, la medida de su separación, que nunca es un espacio de inocencia. El silencio pone en juego su propia forma, y produce sentido. Aunque pueda parecer una paradoja, el silencio es una de las voces que se distinguen en Thénon, es una manera de ser de la *distancia* entre lo que es nombrado. “*Todo y nada están ahí para ser dichos. El poema es el puente que une dos extremos ignorados. Pero es también esos extremos*”. *Escribe Thénon en Edad sin tregua* (1958). Su voz se completa cuando se integra el silencio. Vamos a escucharlo en acción en el poema 7 de *distancias*:

7

tu paso nunca otro *y tu boca*
roída por el viento *criatura*
individual en un mundo de nombres
que ya apenas pronuncias y que apenas te hieren
dulce materia viva
en tierra enferma *criatura*
individual entre flor y flor oscura
tu paso nunca otro
y tu boca roída por el viento

En el poema podemos distinguir dos voces, a través de los estilos tipográficos. Y un tercer elemento, que produce un efecto espacio-temporal entre las palabras. El filósofo Max Picard, nombró al silencio como un tercero partícipe del diálogo: “*Cuando dos dialogan, si dialogan de verdad, hay siempre un tercero que escucha y éste es el silencio*” Esta idea podría aplicarse al poema. Tres voces participan del poema, una en estado de escucha, de atención, de tensión. Los silencios vibran al unísono de todo lo que pueda oírse. Entran a la emoción junto con todo lo demás, son silencios audibles, tienen peso y volumen.

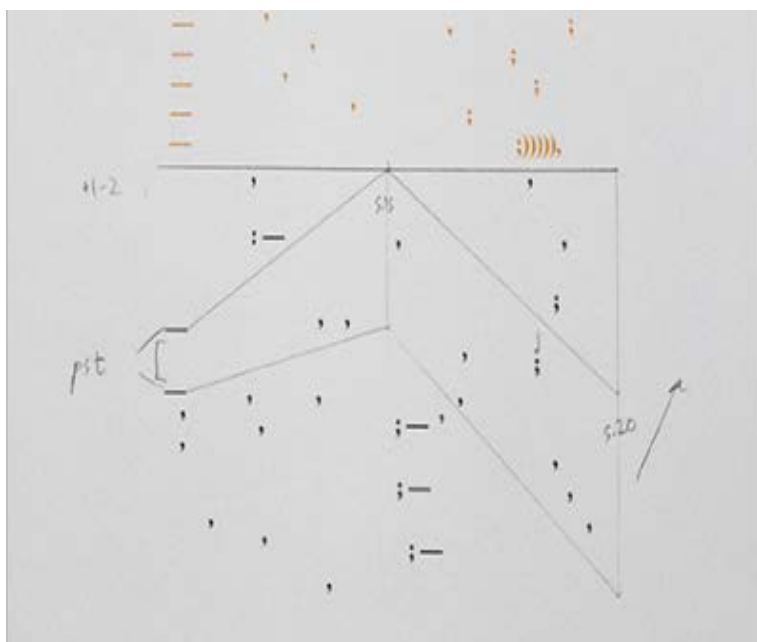
Sobre un silencio así, escribió el mexicano Juan Rulfo en su cuento *Luvina*:

-¿Qué es? -me dijo
-¿Qué es qué? -le pregunté
-Eso, el ruido ese.
-Es el silencio.

La palabra no es todo, el silencio pone en juego su propia materialidad, su presencia es tangible, nos inquieta, nos pone en alerta, ese ruido, ese blanco activo, es una densidad espectral, como la del cuento de Rulfo, que nos interpela, no nos deja dormir y nos mantiene en estado lector. Esta especie de impacto, es el triunfo de su efecto estético. Dice Thénon en una de las cartas que le envía a Ana Barrenechea: “*Lo que hace Oliverio Gironde con las palabras yo estoy haciéndolo con la sintaxis, yo estoy estirando el lenguaje, rompiéndolo, llevando al máximo todas las posibilidades que puede ofrecerme el español aún con incoherencias y estoy reflejando un estado de cosas al mismo tiempo con esas incoherencias y con esas sinrazones*”.

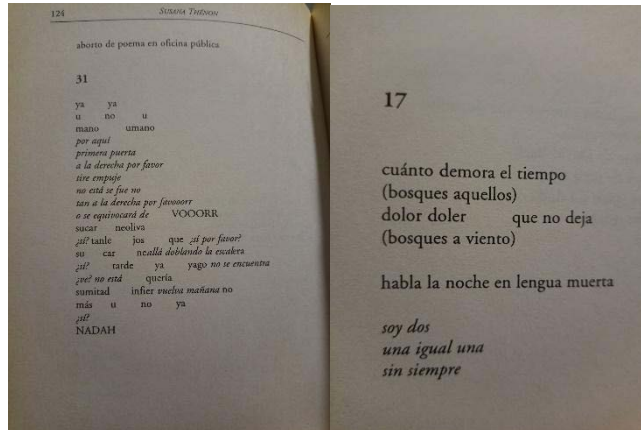
La lógica que amalgama el poema se le presenta como “*incoherencias y sinrazones*”, sobreviene la pregunta: ¿cómo se escriben sinrazones? ¿Cómo se construye en el poema esa extrañeza que causa la comprensión del mundo si no es con una arquitectura del silencio? Me refiero a encontrar los lugares estratégicos donde la presencia del silencio horada el espacio de la palabra y se convierte en un engranaje que articula el cuerpo del poema.

Para ver esto, recurrí a artistas plásticos que se sintieron convocados por la arquitectura de obras literarias. Y encontré el trabajo de Elisabeth S. Clark, sobre el poema de Raymond Russel, *Nuevas impresiones de África*, un poema que podría vincularse con la búsqueda de Thénon por su voluntad de dar cuenta de una visión fragmentada, cuestionada, y sesgada por la extrañeza acerca de un estado de cosas mediante todos los elementos materiales que ofrece la escritura, la exploración de Russel está signada por el uso de paréntesis y signos de puntuación y Clark despojó de palabras la obra para ver qué decía esa estructura de signos:



Sobre la obra se ven colores y anotaciones ya que se representó como obra musical.

A diferencia del poema de Russel, en *distancias* no hay puntos ni comas, pero sí hay un uso de recursos que hacen que además de ser escuchado, el poema se piense destinado a ser mirado, hay una instancia material del poema que no puede ignorarse: los paréntesis, el uso singular de las de mayúsculas, fragmentaciones de palabras y diferentes estilos tipográficos; que marcan una “*plurivocidad*”, como lo llamó Ana María Barrenechea, en el Epílogo al poemario *distancias*.



Otro camino que nos aporta la plástica para pensar lo escritural, es el que tomó el artista Marcel Broodthaers, con la obra de Mallarmé. Replicó el libro *Una tirada de dados nunca abolirá el azar* y tapó con barras negras el texto, dejando a la vista un dibujo, convirtiendo el texto en una pieza abstracta:



Me pregunté, sin voluntad de encontrar ninguna certeza como respuesta, de qué se trata en distancias ese blanco que no tiene voz audible determinada de antemano por un símbolo, ni por una palabra.

Entonces probé ver el silencio, y este fue el resultado:

7

tu paso nunca otro y *tu boca*
roída por el viento *criatura*
individual en un mundo de nombres
que ya apenas pronuncias y que apenas te hieren
dulce materia viva
en tierra enferma *criatura*
individual entre flor y flor oscura
tu paso nunca otro

Vemos el cuerpo opaco de la letra en contraste con el espacio luminoso que se abre con el blanco del silencio. Su marca ejerce una resistencia entre bloques que parecen ladrillos y vigas, estructuras pesadas. Este silencio amortigua la palabra y al mismo tiempo potencia la violencia con que la palabra nos clava su sentido. Está allí para ser leído, impulsa el estallido de la voz, ese blanco, esa luz, está al mismo nivel que el resto de los elementos, no es una falta, no es algo que se sustrajo, sino un elemento pensado, buscado, encontrado. De la misma manera que se elige cada palabra, se elige cada silencio. Es un “isilencio”, una isla entre palabras. El silencio es una herramienta de mudación, es mudez, y mudanza, lo permanente es el cambio, parece querer decirnos Thénon a través de la topografía de luces y sombras del poema.

El silencio no es invisible, ni solamente estético, es funcional, ejerce presión en el texto, participa de la fuerza que ejerce la tensión de la palabra, es un elemento protagónico.

En palabras de Ivonne Bordelois: *“En todos los casos, hemos saltado un límite de ese silencio que no es el silencio enriquecedor de la contemplación, sino el violento silencio de la represión o del ninguneamiento o, más profundamente, la ceguera acerca de los propios mecanismos con que el lenguaje se amortigua a sí mismo”*. (Ivonne Bordelois en Poesía y lenguaje la palabra amenazada ed libros del zorzal.

La voz (voces) se completan cuando se integra el silencio. El silencio es una ausencia habitada. Carga con el sentido que excedió a la palabra. De todos modos, aunque imaginara por un instante que fuera posible, no encuentro a estas distancias la voluntad de escapar de la red que el lenguaje, generosamente, le tendió. Thénon amasa la materialidad del lenguaje sin temor a que se rompa; donde se fisura, se llena de esa carga poderosa que consiste en ofrecer lo que se calla tal como es: carente. Me pregunto: ese silencio, ¿qué encandila? ¿qué se oculta tras esa apariencia de luz? ¿Qué emoción, qué idea se negó a reconvertirse en palabra?

Si recuperamos parte de la letra siguiendo el camino que señalan los diferentes formatos de tipografía usados en el poema, la disposición espacial particular, incita a lecturas en varios sentidos, que abren a una pluralidad de significados, hay más de un poema en 7, al igual que en todos los de la serie distancias.

Resulta oportuno este fragmento de una de sus cartas, enviada a Anita Barrenchea en febrero de 1984: “Lo terrible fue “diagramarlo” para que pueda ser leído -además de la manera usual- por sectores verticales, cruzados o de abajo para arriba”. En contraste con la disposición tipográfica está el estilo de la tipografía, que no podría suprimirse, porque la diferencia nos atrae hacia allí como una especie de imán. Nos conmina a no desoír las voces múltiples que emiten desde el poema, y que provienen de diferentes destinos: el yo está hecho de fragmentos, es un yo esquirlado, tramado en voces que se pueden leer en forma independiente.

El dibujo del poema 7 llama la atención sobre la forma en que aparecen las reiteraciones, abre con los versos:

tu paso nunca otro y tu boca
roída por el viento criatura

Y vuelve a traer estas construcciones en el final. Nos pone al borde de caer en la trampa de creer que se trata de los mismos versos. Pero hasta reencontrar estas palabras, lector y poema hemos sufrido, un cambio. No hay sentido estricto en la poesía, por lo que estamos requeridos a volver a pasar por la emoción y el pensamiento, abriendo más significaciones desde los mismos términos por la forma en que están distribuidos los silencios. Funcionan como un trampolín, un sostén desde donde saltar.

En el poemario *distancias* visto en su totalidad, hay una especie de ruta en espiral. Al llegar a la última página volvemos a pasar por el primer poema, resignificándolo. ¿Tenemos que entenderlo como el mismo, o se trata de un poema diferente? Es otro, como son una y otras las voces en el poema. Tiene su propio nombre, es 39. $39 = 1$, *distancias* tiene una matemática inexacta, como toda construcción creativa. La única certeza es lo extraño. Los poemas emanan una declaración acerca de la existencia, el silencio un impacto de la propia identidad.

PAISAJE SONORO O CANTO A LA DESESPERANZA: UNA MIRADA SOBRE LAS VOCES SUBYACENTES EN EL ENMASCARADO DE S. THÉNON.

Por **Corina Dellutri**

Thénon no solo erige espacios creados a través de la mirada: erige paisajes sonoros, donde las voces son ecos o susurros (como dice Analía de la Fuente) que vienen del otro lado para socavar los territorios conocidos. Como sospecha Thénon, “La mirada tiene memoria / de espacios y de tiempos inexistentes”¹⁷ (De lugares extraños). Ronald Barthes afirma que “como mejor captamos la escucha es sin duda a partir de la noción de territorio (espacio apropiado, familiar, doméstico, acomodado). Es así en la medida en que el territorio se puede definir de modo esencial como espacio de seguridad (y como tal necesita de defensa): la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial”¹⁸. Uno de los ejes de la obra de Thénon es el espacio, hay una búsqueda de habitar otro lugar, lo conocido o familiar justamente no le es propio. Sin embargo, esta búsqueda tiene su origen primordial en las voces de otros textos que se entrelazan como hebras sutiles que completan y subvierten territorios conocidos, como por ejemplo, la de Rilke, la de Safo, Gironde, T.S. Eliot.

El enmascarado y *El huésped* son dos poemarios breves de edición póstuma cuya escritura está fechada a fines de los años 50, es decir, que forman parte de esa escritura de experimentación o búsqueda que será la cuña de las obras que escribirá después: *distancias*; *Ova Completa*. En ambos poemarios, subyacen otras voces.. En *El enmascarado*, Thénon construye al personaje desde su nacimiento. Todo el poemario recorre el nacimiento y el ocaso de un sujeto arrojado a un espacio que le es ajeno, al que está destinado a no ser. Viene de un más allá para instalarse en un acá, sin embargo, es el dios que lo anida quien lo anuda, lo arroja a un territorio que no es más que un borde, una frontera entre el infierno y el cielo. Un umbral del que no podrá escapar porque tanto los jardines como el infierno le están vedados. Los ecos son múltiples: la narración bíblica está sin duda presente y quizá ese será el espacio que haya que socavar, sin embargo, me interesa observar cómo construye la “narración” (si el término me lo permite) del nacimiento y fin de este “sujeto” a partir de un coro de voces familiares. Una de las que resuena es la T.S. Eliot, no solo por tópico de la desesperanza, sino también por el procedimiento, en *La tierra baldía - Eliot* incorpora la figura del personaje y su tono elegíaco que había quedado relegada a la novela. En este poemario, once poemas le dan cuerpo y voz al enmascarado que no tiene rostro - ni lo tendrá- que no podrá burlar, aunque lo intente, los designios de ese territorio hostil, porque hará el ridículo y perecerá.

17 Thénon, S. De lugares extraños en *La Morada imposible*. Pág 83

18 Barthes; R. Lo obvio y lo obtuso

Susana Thénon tomá el legado griego y Homero será un bastión sobre el que se apoyará para poder, así transgredir el lenguaje. Irene Vallejo señala que: “El mundo quimérico de la oralidad imaginaba historias llenas de vitalidad y movimiento en las que los vivos se codeaban con los muertos, los humanos con los dioses, y los cuerpos con los fantasmas, y en las que la conexión entre el cielo, la tierra y el infierno permitía un camino de eterno retorno.”¹⁹ La resonancia con la épica está latente, pero como si fuera un reflejo imperfecto, el personaje está condenado a la muerte, a la ceguera, al infortunio porque *“Se acerca el que nació un día / en tiempos de un dios / el que fue bautizado con sangre / y encendido una vez por cada muerte eterna”*. El nacimiento abre el calvario. El enmascarado está fustigado, se desgaja en un territorio cristiano, sin embargo, reclama la heroicidad perdida, a través del tono, la cadencia, la repetición. Thénon prescinde de toda puntuación. Organiza el sentido y el ritmo a través de la disposición en los versos. Así es como el tono de plegaria o elegía se vuelve un nostos de un mundo perdido. *El enmascarado* es un canto de desesperanza de lo que pudo ser y no fue:

*“mientras la gota negra descendía desde el precipicio/ dios miró abajo/ los hombres levantaron la cabeza/ el mundo
aquietó su corazón/ el infierno echó raíces heladas/ cualquier música pudo salvarlo todo/ pero la música no sonó”*.

En este poemario, Thénon- como Elliot- dialoga con la tradición a través de vagas referencias como piedras sumergidas en un nuevo locus enlodado que el lector tendrá que develar porque trasciende la anécdota de la referencias para construir nuevos sentidos. Así es como nos encontramos en el poemario con el enmascarado que, como Sísifo, está condenado a sufrir; a perecer como el primer hombre de barro de Prometeo: *“la lluvia lo desfigura / lo hace barro / arcilla / primer hombre”*; a fracasar porque no logrará triunfar como Arturo por más que *“trae la mesa redonda sobre los hombros / para sentarse a comer con el mundo”*.

Por otra parte, la construcción del personaje encarna en lo heroico, sin embargo, perecerá. Está destinado a morir porque *“ya no es el tiempo de Homero”* como dice Thénon en otro poema²⁰. En el poema IX, el yo lírico afirma que *“juega a ser un hombre / a ser una mujer”*, sin embargo, *“es un juguete de la gravedad”* porque *“ser hombre ser mujer juego para dioses”* y como Sísifo *“él tropieza consigo mismo”* y *“corre desalado por el mundo cuesta arriba”*, queda a merced de los cuervos y sobre el final dice que *“ahora juega a ser dios / juego de hombre y mujer”* y -quizá como Antígona- *“dispone los cuerpos en el páramo”* y *“solemne entierra su corazón carcomido / da a los cuervos pan con sangre”*

El poema XI de *El enmascarado*, cierra la serie y *“el que fue bautizado con sangre”* (primer poema) ahora, *“se aleja con su nombre”* luego de que *“la nevadura como serpiente horada la hoja”*. Todo el poema se tiñe de oscuridad y las reminiscencias a la biblia se atizan en un campo semántico que huele a fatalidad: *“el cielo violeta se agazapa”*, *“la cueva inundada”*, *“la máscara cae”*, *“sube en llamas viejo me-sías”*. Crea un escenario apocalíptico, en el que el trueno, el árbol, la nevadura, la lluvia lo azuzan, corre,

19 Vallejo, I. en *El junco infinito*; pág. 80

20 Thénon, S “Odisea” en *Paraíso de nadie*; página 193.

y aunque *“las raíces negras bordarán su epitafio”*, finalmente *“ni el olvido ni la inmensa nada responden”*.

Así es como a través de un tapiz de ecos, Thénon empieza a tramar un palimpsesto de voces alucinadas que será la piedra basal de sus dos obras más reconocidas: *distancias* y *Ova completa*.

THÉNON: ¿POR QUÉ CALLA ESTA MUJER?

Por **Gisela Galimi**

La poesía se prueba con poesía, dice ella. El silencio se prueba con silencio, digo yo. Porque el silencio, igual que la palabra poética, tiene capas de sentido. Una polifonía innombrada.

¿Por qué calla Susana Thénon entre 1970 y 1982? Ojalá estuviera aquí para preguntarle. ¿Fue el silencio de un país mayoritariamente en dictadura, o la búsqueda obsesiva de un cambio de voz que florece en su obra *Distancias* y estalla finalmente en *OVA COMPLETA*?

En su ensayo “La poesía entre el silencio y el pecado”, la poeta rumana Ana Blandiana se refiere a la evolución de la poesía como un ideal concebido como una intensificación del poder de sugestión. Según su hipótesis, decir lo menos posible para sugerir lo más posible puede convertirse en la paradoja de no decir nada para sugerirlo todo.

Ya lo dice el TAO: *“Antes aún que el cielo y la tierra Ya existía un ser inexpresable. Es un ser vacío y silencioso, libre, inmutable y solitario. Se encuentra en todas partes y es inagotable. Puede que sea la Madre del universo. No sé su nombre, pero lo llamo Tao”*.

Thénon camina ese sendero. Renuncia durante mucho tiempo a la edición en un silencio que escarba el lenguaje, se nutre de la fotografía, traduce para recrear. Un silencio libre en medio de un contexto opresivo.

Este silencio parece ser un puente entre una y otra voz. No podemos saber si la causa fue el miedo y el instinto de supervivencia o si esa operación fue parte de una búsqueda por semillar su voz para volverla otra; pero podemos vislumbrar las consecuencias de este archivo mudo.

Para construir este puente inestable intento repasar sus bordes –su obra antes y su obra después – y acompañarme con un par de manuscritos que nunca editó, pero que marcan el camino de la transición.

Pero empecemos por el principio. Lo más sencillo: el silencio escrito, rastrear la palabra.

En sus primeros poemarios seguir la huella del vocablo silencio es revelador. Varias veces contrapone en sus versos la palabra silencio a la palabra grito y en algunos momentos también la representa como sometimiento.

En el poema *Círculo de Habitante de la Nada* (1959) escribe: *Digo que ninguna palabra / detiene los puños de tiempo, / que ninguna canción / ahoga los estampidos de la pena, / que ningún silencio / abarca los gritos que se callan.*

Y en el poema "*Razón de mi voz*" del mismo libro dice: *PORQUE son muchos y sufren, / Porque nos enteramos de lejanísimos gritos / o conocemos que hay silencio / en un rincón de la ciudad, / o porque de un libro salta y nos habla / el niño que murió ahogado.*

Thenón salta desde sus poemas para seguirme hablando, rompiendo el silencio de la muerte. Más adelante afirma en *Sed*: *Si un castigo has creado / Es el de tu silencio / Que grita más alto que las palabras.*

Es aquí el silencio un alivio que no llega a alcanzarse, un mensaje a sotovoce o un castigo, pero lo interesante es que su contrapunto es el grito. No la palabra. No el verso. No la grafía. Su contrapunto es el grito. Un grito que conmueve, que se conoce, que no se nombra y que se reemplaza por un fuerte silencio. Un silencio capaz de gritar.

Giro una vuelta más la manivela silenciosa. Finalmente, esa obsesión por nombrarlo deviene en hacerlo real. Thénon testimonia la fuerza del silencio con un amplio silencio de edición. Entre 1970/1982 no publica. Como dice Pascal Quignard en el *Odio a la música*, entonces "*el silencio es un canto por carencia*". Pero ese canto tiene ecos sutiles, no es un silencio donde nada sucede sino el silencio de la introspección o de esa pequeña desatención espiralada que luego nos devuelve distintos al núcleo.

En esa época Thénon se dedica a la fotografía (un arte sin palabras) y a la traducción (el arte de renacerse en palabras ajenas).

Y también escribe. Explora la voz de *Distancias*, que comienza a escribir en 1968 y publica en 1984 y también trabaja sobre algunos manuscritos recientemente editados: el poemario *Papyrus* y la nouvelle *La Transgresión o la guerra de las criaturas*.

En el primero, *Papyrus*, no usa ya la palabra silencio, pero habla repetidamente del nombre silenciado del nombre silenciado, como esos papeles sobre los que se ha escrito con limón, y su letra se devela a través del calor del fuego, o como esos jeroglíficos antiguos en los que hay que buscar el código de representación para entender el todo de una letra muerta.

Para leer *Papyrus* es necesario encontrar la clave secreta, aunque haya que escudriñar a tientas. Detrás del signo estilizado está la imagen pura de lo que representa y los significados se dibujan, se tachan, se distorsionan hasta escribir ave con pictograma del perfil de una pluma. En este trabajo voy detrás de la imagen que se esconde al decirse.

La palabra nombre está escrita trece veces. ¡El número sagrado del miedo! En todas las ocasiones esta palabra está asociada a un mismo sentido: antes había un nombre -un tú, un nosotros, un país- que se nombraba y hoy se silencia y muere.

Dice Thénon: *“muros donde grabo promesas / donde salvo tu nombre / de la invasión”*. La voz poética salva para volverse a nombrar y a borrar en una operación que no lleva a ningún lado excepto a poema mismo. Y agrega más adelante *“mañana sobre esta piedra / donde escribo tu nombre / donde lo borro ennegrecido”*. Sabe que el poeta dice para recrear lo perdido. Y luego escribe también *“sin el refugio de tu nombre / yo era el destierro / la extranjería que pagaba / sirviendo y callando”*, tan sola la voz sin el tú, como extranjero es el poeta en el silencio.

En otros textos narrativos de la época la imagen poética se lleva el protagonismo del hueco, el vacío, otro modo de la ausencia, de cuidarse de decir.

Tomo *Retrovidencia*, un texto de octubre de 1982, épocas en las que el pudor no era otra cosa que censura. Transcribo un pequeño párrafo que habla de buscar en una foto recortada la videncia del pasado. Busco el juego con el idioma. Encuentro:

“El telón de fondo permite predecir el grado de intimidad. Si representa un salón con piano, doseles y sillones Luis XV, afirmo que en el hueco estaba su propia mujer. Si en cambio vemos árboles, macizos de rododendros y zorzales se puede decir que ahí estaba su querida (sic). O su querido, porque ahora recuerdo una frase o versito, siempre a media voz, cuando él se iba al dormitorio o al patio”

La foto recortada. La verdad como susurro. El silencio abocado a ocultar cosas que no se podían decir. El silencio de edición se traduce en múltiples sentidos innombrados.

Como tercera capa del silencio pienso en **el silencio gráfico: el espacio en blanco**. Tras escribir repetidamente la palabra y tras callar, con el advenimiento de la democracia, Thénon vuelve a editar. En 1984 publica *Distancias. Estos poemas coreografían el silencio, como sus fotos a Iris Scaccheri habían nombrado la danza*.

Me venturo entonces a pensar que en *Distancias* inaugura una tercera capa de silencio: la de los espacios en blanco que crean intensión de resaltar lo dicho, como esos silencios destinados a poner luz sobre lo recién nombrado.

En el caso del poema 4, ya en el primer verso teje un espacio en blanco que abre el sentido tras las primeras tres palabras: “*hay un país*” dice. Y después a través de un largo espacio en blanco teje un silencio. Toda una señal escrita por ausencia. Al espacio en blanco le sigue el paréntesis, ese signo que es susurro y cárcel, para encerrar la idea (pero no el mío).

Y entonces, en el país de la voz de Thenon llega el estallido. Esta suma de silencios no hicieron otra cosa que gestar el gran grito que constituye *Ova Completa*.

Su paso en estos años de silencio de edición en los escribió narrativa amasan la llegada de la nueva voz en su poesía, le da una nueva respiración y un nuevo desparpajo mientras la apertura política le brinda la libertad de saltar.

Va la escritura silenciosa de distancias en las que se explora el blanco como un modo de música, a la mezcla de lenguaje empujado, coloquial y desacralizado que plantea en OVA, ese huevo lleno donde todo cabe.

Algo en su ritmo se ha roto y el poema narrativo es un modo de volver a echar a andar el relato de la vida.

Si como dice Chul Han: “*La belleza es rezagada. No es un brillo momentáneo, sino que alumbraba en silencio, y a través de rodeos*” me animo a decir que toda la obra de Thénon transitó el silencio preparando ese grito.

Y un día estuvo allí en ese libro que se adelantó a su época, ese libro enorme que se animó a jugar con la palabra, a romper el sentido, a sobrexponer los lugares comunes, a mezclar el inglés, el

alemán; pero por sobre todo se animó a jugar con los prejuicios y a ponerle duda al silencio instaurando la pregunta:

*¿por qué grita esa mujer?
¿por qué grita?
¿por qué grita esa mujer?
andá a saber
esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber*

Y estas preguntas, repetidas y obsesivas como su búsqueda, son en el fondo el resultado de su tránsito creativo, porque la poesía es eso, un puente que atraviesa el dolor del silencio, para ir al silencio de la creación hasta gritar la palabra.

EL VECTOR CRÍTICO Y SUS LEYES (LOS MODOS DE LA IDA)

Por **Fernando Murat**

Me gustaría referirme a un poema y pensarlo en una tradición y en su serie. La tradición podríamos organizarla con una frase, *el sayal mide igual con el brocado*, y la serie hilvanarla con otro poema, que conocemos como *¿por qué grita esa mujer?* La frase, que es una primera frontera si imaginamos este decurso como un territorio, mide la posición de la poesía y sus movimientos iniciales en América Latina para incidir, interpelar e intervenir en el universo de los bienes sociales, sus jerarquías y su distribución, y el poema mide las tensiones de la verdad y el consenso. Se trata de un territorio, de sus fronteras y de una tradición, que es aquella en la cual el género se dirime en las formas de intervención e interpelación. *El sayal mide con el brocado* es uno de los 975 versos que componen la silva de sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, y es uno de los modos en que podemos leer la forma en que el género vuelca todo su sistema a su valor político y abre sus límites para debatir, en este caso, las formas del buen gobierno y las formas, además, de los verbos vigilar y castigar, punir y juzgar. No es hoy nuestro tema, pero es la primera frontera de nuestro tema, y cada vez que avancemos nos vamos a encontrar con el texto de sor Juana en el futuro de este sistema: lo vamos a hacer si leemos a Adélia Prado o a Alfonsina Storni, por ejemplo, porque estamos en una zona donde la poesía piensa alguna forma de acción e intervención para producir un cambio o disputarle a la realidad política sus límites y consensos. O mejor: para disputar el sentido del consenso, los materiales que lo construyen, y entonces *darle al consenso otro régimen y otro valor*.

Ese camino podemos pensarlo como una progresión desde el *sayal* hasta la zona de máxima absorción y resolución de los modos de intervención que podemos leer en *Ova completa* (1987). Sabemos que *Ova completa* es el texto de la revuelta y trabaja en un mecanismo de dos vías: se trata de un vector que absorbe el sistema de la lengua y del género y resuelve ese movimiento en un régimen de exploración. Pero se trata, además, de una fuerza que dirige un *modo de intervención* y la zona en la cual interviene es eso que podemos llamar *la vida social del capital*. Es el territorio en el cual al poema en Thénon *le incumbe todo* y todo, aquí, implica llevar la poesía a un estado de movimiento constante. Lo que llamamos *Susana Thénon*, esa fuerza de sentido, confronta las formas del consenso y entonces tenemos el poema que se abre a todos los géneros y puede salir del género y expandirse (se transforma en *panfleto* y *proclama* y pasa a las calles), porque *¿por qué grita esa mujer?* es el teatro de las voces sociales, de confluencia y choque de voces, y puede expandirse porque se trata de un poema que logró atacar las formas sedimentarias, y por eso sale del tiempo, porque actúa *siempre en el presente*. Su tiempo es el *presente continuo* y desde allí absorbe todos los tiempos (el pasado y el futuro), se transforma en *pura temporalidad política*, y ese es su modo de intervención y su forma extraordinaria. Es un poema, como *La loba* (1916), que define otra forma del telar de las desdichas y del ajuste de cuentas. Es otro poema que viene a *ajustar las cuentas* y el poema es el territorio de ese

ajuste y se trata de *una fuerza de sentido* que interviene de modo directo y a contrapelo en las regulaciones del consenso y del derecho, que atraviesa el sintagma *esa mujer* y se dirige a la sujeción, el derecho, el reclamo, la proclama, lo que se sabe, los saberes, las locas y la memoria, la sustracción y tormento de los cuerpos, la violencia y la desaparición. Estamos, parece, *en las chillonerías de comadrita de Susana Thénon*

Hablemos entonces de un poema para pensar esta forma en la cual *al poema le incumbe todo*, esa unidad dinámica de *Ova completa* donde el género hace comparecer a la ley (a su ausencia o a su abolición). El género es *un vector crítico* y lo que comparece es *la tortura*. El poema tiene esta particularidad: nos muestra ese momento en que la poesía de Thénon presenta su *modo de acción*, define su campo, su método y su vector. Esa acción es de interpelación e intervención, y ese vector, lo dice el poema, es *un vector crítico*. Es el poema que va dar un salto y va a transformar a la poesía en la zona de comparecencia de la ley. La poesía, el género, es ahora el terreno donde *la ley va a comparecer* cuando se abole la ley y rige otra cosa. El poema se refiere a la ley de Punto Final y en su terreno hablan la tortura y habla y canta el torturador, pero *comparecen*. La tortura comparece en el género cuando el género de la ley y sus códigos la liberó y llevó todo el tiempo, otra vez, al tiempo de la tortura. Es el poema que *pone todo en acción* y donde parece que, finalmente, a la poesía le toca hacer, como leemos en sor Juana, que el sayal mida igual con el brocado. En ese movimiento da un salto y toca todas las formas políticas del género, todo el sentido político y su propio sentido, porque recorre, atraviesa y redefine las fronteras de ese territorio y toca su propio territorio, su serie, porque toca el texto *¿por qué grita esa mujer?* El poema, que sin dudas recuerdan, es el siguiente:

PUNTO FINAL
(TANGO CON VECTOR CRÍTICO)

*“la picana en el ropero
todavía está colgada
nadie en ella amputa nada
ni hace sus voltios vibrar”*

¡ESO ES DECLAMACIÓN!

El poema nos presenta en el inicio tres elementos: ley jurídica y política (porque nos presenta una ley que se resuelve en una presión política, una ley que se resuelve contra la ley para salvar la ley mayor y que dramatiza la escisión entre ley y justicia), crítica-lectura (el vector) y un género (el tango). Entonces veamos que el poema tiene como tema la tortura, la ley que suspende la pena/castigo de la tortura, y la forma en que el género, la poesía, va a resolver ese problema, o mejor, *la forma en que el género va a tomar parte en el problema o va a presentar su querrela*. Uno de los problemas acá, con esta presentación, es que tenemos *una ley* que saca a la tortura del régimen jurídico y del *género discursivo jurídico*, la exime del código, *una ley* que suspende la ley, la detiene y la somete a un proceso de sujeción; y *otra ley*, del género, que la reintroduce. Hay un tiempo, pero la suspensión de la ley, su abolición, reenvía todo a un tiempo inmediato anterior. Ese tiempo anterior es un tiempo sin tiempo

(y esa forma de la temporalidad es uno de sus núcleos políticos), porque la tortura y la desaparición implican la salida del tiempo simbólico, la sustracción del tiempo (la construcción en el espacio social de la posibilidad de *un tiempo sin temporalidad*). Todo está en abolición y el poema detecta entonces que esos tiempos están ahora *yuxtapuestos*. Ahora bien: reintroduce a la tortura quiere decir que *la hace hablar en otra ley*, la saca de su ley (no la deja hablar *en su ley*) y la pone en otra, que es la ley del género, de la literatura. Pone a la tortura nuevamente en proceso y le impone otro régimen. O mejor: no la exime de la ley de la literatura y la deja hablar, deja que la lengua de la tortura hable, pero al dejarla hablar, la hace *comparecer*.

Habla, en definitiva, porque el poema tomó la posición de una *fuerza de sentido* que la absorbió para que comparezca, que *intervino* cuando la ley ya no la obliga a comparecer. El primer movimiento entonces será darle la voz a la tortura, dejar que la tortura, y lo que vamos a llamar el *torturador melancólico*, hablen en el poema. Y decimos voz de la tortura porque *la tortura aquí será también un género cruzado con la melancolía*, el género que se exime de la pena (de un sentido de la pena: *penalización*) y se cruza con la otra pena (el otro sentido de la pena: *la melancolía*). Esto lo teníamos en nuestro clásico de los clásicos, en *La Ida* (El gaucho Martín Fierro, 1872), porque allí tenemos los sentidos de *la pena extraordinaria*, pero ahora, en este poema, todo está en otro sentido y dividido, porque además se divide *el sentido de cantar*, se divide *la posición del que canta* y también *la posición del verbo cantar*. Entonces podemos leer, seguir el decurso del territorio que se expande en la literatura argentina y en el género, si pensamos en los modos de la *Ida*, si hacemos trabajar esa secuencia y pensamos en las formas políticas del derecho, el desafío y el consenso, en los usos y las formas del verbo cantar, y si además le damos una posición a eso que leemos en el inicio de *La Ida* como la pena extraordinaria.

Quiere decir que lo primero que vemos es que tenemos al menos dos leyes que desde el inicio ingresan al poema en confrontación: *la ley jurídica y política* (y aquí el problema son las formas de construcción de la ley y la ley como efecto de las relaciones de fuerza, y es una nueva versión de la relación entre fuerza, derecho y bestias, porque acá la ley es sólo la fuerza en el derecho de las bestias) y *la ley del género* (que mide otras fuerzas). Esas dos leyes van a estar en pugna en el poema y el poema va a ser el escenario de ese combate. El poema es el instrumento de combate, pero también el escenario (*es el arma y es el terreno*), y con esto se inscribe en la tradición de *La loba*, donde el poema es eso: arma y terreno, juridicidad y jurisdicción, disputa de leyes y derechos, ajuste de cuentas, modos de la *Ida* y telares de la desdicha. El poema aquí es *el instrumento de combate*, pero también todo el sentido del poema es el combate. Y es *el escenario* porque el poema está montado como un teatro donde las voces están en pugna. Un teatro donde las voces confluyen para eliminarse. Es el poema que más se acerca al campo de disputa de las locas en *¿por qué grita esa mujer?* El poema entonces es el teatro de la lucha de voces y sentidos sociales, políticos y jurídicos, y todo lo que sucede *le incumbe al poema*, porque *al poema ingresan todas las voces*. Pero el poema no va a ser la zona equidistante, sino que toma parte, *ajusta las cuentas que quedaron sueltas* (y entonces una de las posibilidades es que sea el poema que completa *¿por qué grita esa mujer?*).

Tenemos entonces esta forma en que el poema se presenta y esa forma está hecha de *tres elementos que son tres leyes*, donde vamos a tener: *la ley del género* (el poema/la literatura), atravesando un género (el tango) *con una ley, el vector crítico* (un género que ya fue atravesado por otro: la canción de protesta/rock), para realizar una operación de sentido *sobre una ley (de Punto Final)*. Ahora bien: ese régimen nos presenta un primer problema, que es el vínculo entre *voz y cantar*. Nos trae la voz del género-tango, la voz de Gardel, la tuerce para cantar, la atraviesa, *le desvía el sentido para dirigir ese sentido contra otra voz que el texto absorbe*, la voz de la tortura, del torturador melancólico. Entonces el poema trae a su escenario la voz de la tortura, la voz del torturador melancólico que tiene la picana colgada en el ropero, lo deja cantar en el poema, *cruza entonces con el vector crítico la voz de la tortura con la voz de la melancolía* y de esa cruce sale uno de sus monstruos. Estamos en la razón occidental, sus sueños y sus monstruos. Y el torturador melancólico tiene con la picana la misma relación que el que dice *percanta que me amuraste* tiene con *la guitarra*: una relación sentimental en la cual lamenta la soledad de la guitarra, que es el efecto de su soledad. Y en el caso de *Mi noche triste*, porque ese es el tango, es además una noche oscura, sin luz, porque la ausencia de la percanta, además de amurarlo, entre otras cosas impide a la lámpara del cuarto alumbrar la noche triste. Son dos noches oscuras (noche oscura es un *locus*): *la noche oscura de la tortura y la noche oscura de la melancolía*.

En nuestro poema es un torturador que mira su instrumento, el que hace cantar, y canta con el verbo *amputar* y con el sustantivo *voltios* (que reemplazan a *cantar* y *cuerdas*: “*nadie en ella amputa nada / ni hace sus voltios vibrar*” y “*nadie en ella canta nada / ni hace sus cuerdas vibrar*”). Entonces tenemos un poema que va a buscar el texto de la *tortura del amor* (del amor tortuoso), de la percanta que me amuraste, de la soledad amorosa del tango del que queda herido en lo mejor de su vida, para llevar al escenario el texto de la *tortura política*. Y entre esas dos formas que se constituyen en el poema como dos géneros, *cantar*, que ya tenía dos acepciones, dos sentidos, ahora tiene dos direcciones (sentidos también): *en la guitarra nadie canta* (y la guitarra es entonces donde el sujeto canta-se expresa); y *en la picana nadie amputa/canta nada* (y la picana es lo que hace cantar a otro). En un caso nadie canta porque falta el otro amoroso, porque el otro amoroso amuró al que cantaba; y en el otro caso nadie canta y nadie picaña porque falta el otro torturado, el que tiene que cantar (y *cantar empieza a tomar movimientos constantes y complejos*). Son dos momentos *liminares* y se constituyen como fronteras: *el amor tortuoso* y la forma en que el sujeto dice algo de sí en la melancolía del amor; y *la tortura política* y la forma en que el sujeto es desalojado de sí, extirpado de sí, para la extracción de algo que se vincule a la información o la verdad (o la extracción de nada, como sabemos). Son dos géneros, dos tiempos y una frontera: en uno *el sujeto se expresa*, expresa su soledad (canta que no canta) y es un sentido de la verdad de sí; en el otro (donde hay alguien que canta que no hace cantar), *el sujeto cesa* porque en la tortura cesa el tiempo simbólico y no hay expresión. Veamos que hay uno que canta que no puede cantar porque alguien lo amuró y el poema lo trae a su escena y lo usa o lo lee para que cante el que canta que no puede hacer cantar. Son dos pares, el que viene de *Mi noche triste* y el que está en *la noche de todos*, que es el poema, y las posiciones están cruzadas y combinadas. *Cantar* empieza a tomar entonces esos movimientos constantes y complejos y *la pena extraordinaria* acompaña con su compás esos movimientos.

La extracción de alguna forma discursiva del sujeto (la fantasía o el pretexto de la piedra de la verdad) por horadación y laceración del cuerpo, es la tortura. Aquí el verbo es *amputar* y el poema muestra en este punto el modo en que la tortura anuda, y no nos vamos a referir a esto, la tortura política y la tortura inquisitorial, y opera en la escisión del cuerpo y el alma y en una *unidad de razón moral y expiación* que inmunice al torturador del sufrimiento que inflige. La tortura se construye o construye su condición en la *escisión* del cuerpo y el alma de la víctima (el desalojo de sí) y del cuerpo y el alma del torturador (el anudamiento de las razones), y el poema nos muestra que tiene que *encontrar su ley en la suspensión o abolición de la ley* (sólo puede regir en la abolición, porque no se trata de una ley sino de la ley sustraída de sí misma y de eso da cuenta el poema). Y por eso vamos a tener al *torturador melancólico*: esa voz que sufre por la soledad de la picana, pero que es a la vez *una voz amenazante*, porque es una voz que *habla en el punto final*, y entonces el adverbio *todavía*, en el segundo verso, cambia de sentido y reorienta todos los sentidos. De ese modo el poema tiene *un tema*, la tortura; *un tiempo*: el tiempo de la ley que sustrae a la tortura del régimen jurídico; y *una amenaza*, el retorno de un tiempo anterior al tiempo de la ley, un tiempo no jurídico. No es el tiempo de la melancolía ni el tiempo de la guitarra: es el tiempo de la *no ley* y de la libertad de la tortura. A ese régimen dinámico, explosivo e implosivo, de desvío y mutación de sentidos, lo podemos llamar *el vector crítico de Susana Thénon* y el vector crítico en Thénon *es todo el poema, es la forma de entender la poesía y todas las funciones de la poesía*. Tenemos varios problemas entonces: el problema de la voz, de la ley, del género, de los géneros, del teatro político, de la abolición de la ley, de la caída del derecho y del estado de derecho y del Estado, la abolición del sentido, el desalojo del sujeto, las formas de expoliación del sujeto. Y tenemos todos estos problemas en un poema sobre la tortura. En un poema donde se le da la voz a la tortura para que cante el torturador, pero se le da la voz *sin cederle el terreno*. La tortura canta con el torturador melancólico que sufre porque no puede hacer cantar, pero lo hace en el territorio del poema, en su jurisdicción y su juridicidad. Lo hace bajo proceso y bajo *el vector* del poema.

Veamos entonces lo siguiente, porque apenas nos detenemos en el poema tenemos al menos estos elementos: *Tres formas del verbo cantar*: la voz del tango que canta; la voz del torturador que canta; y la voz a la que se puede hacer cantar cuando la picana ya no esté colgada (y cada voz está siempre en posición *de cambiar de estado*); y *tres formas de la pena con tres valores*: la pena-castigo suspendida por una ley que abole la ley (valor jurídico); la pena melancólica del género-tango atravesado por una ley (del género: valor sentimental-lírico); y la pena extraordinaria, la pena del tiempo social que provoca que el poema haga regir su ley (valor político del género). La forma en que se combinan pena, castigo, ley, voz y cantar define al poema, o mejor, define todo su espacio y su tema, *la tortura*, y entonces el poema trabaja las mismas palabras que otro poema sobre los usos políticos y económicos de la ley y de los cuerpos, que es el *Martín Fierro*. El poema de Susana Thénon dice que está en *la Ida* y sigue en *la Ida* porque cuando estaba por emprender *la Vuelta* lo que se disolvió fue la ley y entonces no hay acuerdo. No hay acuerdo porque lo que rige en *la Vuelta* es el derecho y en el poema el derecho es lo que se abole, no rige, entonces el poema es el campo de confrontación y restitución de leyes (como *la Ida*). Otras leyes tomadas de otros géneros que no son el género de la ley. La ley que suspende la penalización de la tortura, el Punto Final (promulgada el 24 de diciembre de 1986), abre el poema, y la voz de la tortura se pronuncia en el poema. La voz de la tortura, del torturador melancólico, dice *aquí me pongo a cantar y canta que por ahora (todavía) no puede hacer cantar*. Es la voz de la tortura que se pone a cantar y se separan, entonces, *aquí me pongo a cantar*

de *la pena extraordinaria*. Se separan, se amputan las partes de un clásico del género, porque el que canta no sufre la pena extraordinaria, la produce. Es el que quiere producir la pena extraordinaria en el otro y quedársela. *Tiene la pena extraordinaria de no producir la pena extraordinaria*.

Pero cada vez que se presenta esa voz, hay otra voz que la interviene, otra voz que *la pronuncia*, que la desplaza a otro pronunciamiento, que se sobreimprime y le produce una torsión o la divide. Una voz que construye sentido *adentro de esa voz*, que ingresa a esa voz y la inficiona o la incorpora para confrontarla, ponerla bajo proceso, disolver su autonomía. A esa voz la llamamos *poema o vector*. Entonces tenemos el problema de los géneros y las leyes, pero uno de los problemas es que la ley retira a la tortura del tiempo jurídico, la exime, y el poema toma *la voz y somete todo el régimen a su tiempo, y en su tiempo absorbe las voces y las recodifica*. De ese modo el poema *ajusta las cuentas*, le impone a ese sistema otro régimen jurídico (funciona como un *tribunal de alzada* de otra jurisdicción), otra ley (la ley del género), y esa ley tiene un instrumento, que es *el vector crítico*.

En la dinámica de ese sistema, que es de colisión permanente, podemos *leer la siguiente secuencia*:

1. El poema trae una voz al género, la del tango (*Mi noche triste*).
2. La usa leída por el vector crítico del género (Poesía).
3. Esa voz del tango ya tiene una lectura donde se insertan: la voz de la mayoría; otro tiempo (*el de la guitarra*); y otra fábula (*otro género, la de la cigarra y la hormiga*). Y esa voz de la mayoría y de la bronca rechaza el género de la melancolía (*Tiempo de guitarra*, de Miguel Cantilo, Pedro y Pablo).
4. En esa lectura, *Tiempo de guitarra*, el problema también es la verdad y el verbo cantar. El texto de ese poema-canción dice: *“Donde la verdad se canta con la mayoría/ Pero no melancolía y pero no cobardía”*.
5. El poema le da la voz a la tortura, deja que la voz de la tortura cante (y diga entonces *su verdad*). Pone a la voz de la tortura a hablar de sí con la voz del tango, la cruza con un género, la melancolía, y entonces crea uno de sus monstruos internos que es *la relación entre amor tortuoso y tortura política*, y esos paradigmas presentan formas del sujeto, la verdad y la extracción de la verdad.
6. Nos trae todas las combinaciones de la verdad: la verdad y las formas jurídicas; la verdad y las formas tortuosas; la verdad y las formas políticas; la verdad y las formas melancólicas; la verdad y las formas estéticas; etc.
7. Vamos a tener los tiempos y las formas de la verdad, los géneros de la verdad, pero el problema aquí va a ser la forma en que el género coloca *a la ley en su verdad*, y la verdad de la ley es que libera a la tortura y que es un efecto de las relaciones de fuerza.
8. Coloca la *ley política* y la *ley oratoria* de la poesía (su retórica, la declamación) en los límites

físicos del texto, que son también sus límites simbólicos (porque es un poema que se está resolviendo en sus fronteras). *Es otra posición de la voz y el poema dice, cada vez que avanza, que tiene una voz (que es política y retórica).*

9. Todo ese sistema es posible porque *está atravesado por la voz del poema y la voz del poema es además lo que atraviesa y define el sentido de los límites: con el vector crítico y con la declamación.* El vector crítico va a llevar la retórica de la declamación a *la retórica política de la proclama.*

Podríamos seguir avanzando, pero digamos para cerrar que *esa voz del poema convierte a todo el poema en un campo de batalla.* Le da todos los elementos a la voz de la tortura (la voz del tango, la retórica declamatoria, el espacio del poema) para que esos elementos muestren esa voz al desnudo, dejen a esa voz *desprovista.* El poema es entonces el campo de batalla y el campo estratégico de resolución de la confrontación porque le cede la voz pero no el terreno al enemigo, *lo deja hablar porque trabaja en la posición de la voz enemiga para sacarla de su posición.* El poema es un campo de fuerzas con capacidad para absorber las voces, hacer comparecer y tensionar la fuerza gravitacional (*y por eso disputa las formas del consenso*). Entonces, de un salto, sale del testimonio o lo expande. No deja de testimoniar, pero ahora es otra forma de acción, *es la acción del poema haciendo regir una ley en un tiempo de abolición.* Podemos decir, entonces, que *vector crítico* es el régimen de lectura productor en Thénon, la acción y la imaginación, y en este caso tenemos todo el sistema revuelto en el sistema. El modo en que el poema se abre, la forma en que opera como un campo de absorción y transformación y hace ingresar todo en un régimen simultáneo es una forma de entender esa fuerza que llamamos *al poema le incumbe todo.* Todo: le incumbe la ley de Punto Final, la tortura, el trabajo con la declamación/reclamación, el clamor (la voz colectiva), los géneros, la lectura y las refutaciones entre los géneros, los tiempos y los usos de esos textos, la puja en la abolición de las leyes y el derecho, el trabajo con los segmentos textuales y culturales, y podríamos seguir. Y le incumben todos los tiempos y las formas de esos tiempos y sus géneros: la melancolía, el tango y el amor tortuoso; la fiesta política, el tiempo de la guitarra y la voz colectiva, la marcha y las formas morales de la revuelta, con la oración y la fábula (porque *Tiempo de guitarra* es una “canción que molesta” y una “oración de protesta” y remite a otro género, un *género moral, la fábula de la cigarra y la hormiga*, al que le provoca un desvío para llevarlo a la matriz política, es un poema-canción entonces sobre la política y la filosofía moral, porque se mueve entre la oración y la fábula y esos son sus géneros); y el tiempo de la tortura y de la abolición de la ley. Lo que leemos en el poema, el mecanismo que define su dinámica, implica que todo, cada elemento, está girando o doblado sobre sí mismo, todo está en interpelación e intervención, dividido y cruzado por el vector crítico, y a eso, a ese campo de fuerzas, lo podemos llamar *el género según Susana Thénon*

EL TEATRO DEL POEMA: VOCES Y SILENCIOS EN LA POÉTICA DE THÉNON

Por **Mariana Palomino**

*Un hombre camina por este espacio vacío
mientras otro lo observa, y esto es todo lo que
se necesita para realizar un acto teatral.
Peter Brook, El espacio vacío*

Muchas veces, al leer a Thénon, me pregunto quién o quiénes hablan. Y dónde. Especialmente desde el poemario *distancias* en adelante, la voz y el silencio tienen un carácter performático y arquitectónico. No se trata sólo de las palabras en el espacio de la página, sino de su resonancia, de los silencios y modulaciones de las voces y los territorios imaginarios en la experiencia de la lectura. Como si quien lee hubiera asistido a una representación teatral, entre lo que habla y lo que calla en el texto, leer es como escuchar y mirar –aun cuando no podamos a veces ver ni oír–. Nada queda igual después de la lectura.

Si la voz o las voces de un poema arman un mundo, en esta poesía construyen la escena. Como en una dramaturgia, voces y silencios erigen espacios, pero también los alteran, los desestabilizan, y en ese movimiento (que suele ser abrupto, como un salto) el espacio desestabiliza, a su vez, las voces. Esta es una de las formas de experimentación con el lenguaje que me parece visionaria en la poesía de Susana Thénon.

Propongo hacer un breve recorrido por algunos de los poemas y prosas de la década del 80 para explorar diversas formas de sus voces y silencios. Me interesa este período de su producción porque en estos textos la lengua de Thénon parece estar, por fin, *desatada*. Histriónica, “*abarcándolo todo*”, como afirma acerca de su escritura en una entrevista con Mirtha Rosenberg y Diana Bellessi en 1988, publicada en el N° 11 de *Diario de poesía*:

De pronto entendí que había un montón de asuntos y modalidades que no entraban en mi escritura, y empecé a preguntarme por qué no entraban y a sentir necesidad de que entraran. ¿Cómo? [...] abarcándolo todo: la formación universitaria, los años de latín y griego, los años de aprendizaje de hebreo, de alemán, que no niego, pero también todo lo que está detrás... ¿Qué pasa con la rea? ¿Y con la maleducada, con la angustiada, con la loca? [...] significa también el rescate de cierto histrionismo, de cierto mimetismo que me caracterizó desde la infancia.

La de Thénon es una poesía de muchas voces. Las formas gráficas (cursivas, comillas, paréntesis, rayas de diálogo, blancos en los versos) y las rupturas sintácticas transforman, desdobl原因 y multiplican la voz poética y el espacio, llegando incluso a producir, por acumulación, efectos de simul-

taneidad. En cuanto a las muchas formas del silencio, a veces son una pausa, un vacío y hasta un abismo; otras, su presencia señala una voz que calla, y al callar altera las voces parlantes y el espacio mismo que construyen.

Unas poéticas –blancos y pausas versales que remiten al ritmo del pensamiento en la poesía– y otras dialógicas –ligadas a las formas de la conversación y al teatro en su relación con el territorio imaginario que configuran–, las voces y los silencios de sus poemas y de su prosa inédita, funcionan de manera sorprendente, rupturista, tal vez por eso vanguardista, e interpelan no sólo a la poesía sino también a la institución literaria, política y de género.

“ – *¿dónde está la salida?*” es un poema de Ova completa (1987) que recupera los silencios de la poesía y de la conversación. Es un diálogo, a tal punto que el registro coloquial de la lengua les otorga rápidamente un cuerpo a sus voces, y nos lleva de la oreja junto a la voz que pregunta. Cito una versión recortada:

–dónde está la salida? (...)
–no
no hay salida (...)
–pero no puede ser
voy a salir por donde entré
–no
ya es muy tarde
desde las diez hay entrada prohibida (...)
–¿pero está loco? si es una sala
de conciertos
–eso hasta cierta hora
después es la policía
–¿y qué me va a pasar?
–depende del comisario de turno (...)
–pero esto es una locura
¿dónde está la otra gente?
–sector de confinados
primer subsuelo
–¿por qué
hacen
esto?
–vamos tía
no me diga que nunca fue a un concierto

Las rayas de diálogo distinguen las voces, y junto con los signos de pregunta son la única puntuación. El resto son pausas, cortes de verso que, en su mayoría, coinciden con el registro coloquial: lo leemos y es como si lo escucháramos, conocemos el ritmo y la cadencia de estas frases, nos constituyen, son las nuestras, las formas vernáculas de la lengua. Por eso mismo, nos resultan siniestras

cuando repentinamente cambia la ley espacial del mundo del poema, y pasamos, en un instante, del concierto al calabozo.

En su forma vertical, la experiencia de lectura es vertiginosa: el próximo verso puede transformarlo todo, hacer de este lugar que se enuncia, otro lugar. Lo dialógico trae a la poesía las voces cotidianas, que conversan casi al modo de una obra costumbrista (“y bueno/y yo le digo que no hay salida”), pero en el final, la voz que nos era familiar cambia su ritmo: aparecen las pausas propias de la poesía, que vuelven extrañas las frases, las palabras y el espacio; que nos hacen detenernos en los cortes, y actúan por demolición, dejando caer los versos como pedazos de mampostería:

–¿por qué
hacen
esto?

Los cortes detienen la enunciación en el momento de la acción dramática, ahora silenciosa, a diferencia de las pausas coloquiales, los blancos señalan una cualidad *espacial* del silencio en la poesía: lo que no se dice abre, crea un espacio. Uno inquietante, donde no vemos ni oímos. Y lo que no se ve y lo que calla es materia, incumbencia. Porque es en el blanco de la página donde tiene lugar la captura de ese cuerpo, de esa voz. Una dramaturgia que sustrae a la vista la escena de la desaparición física.

Como bajo el terrorismo de Estado, en el poema, todo lo acordado se trastoca, se “enloquece”? (“¿está loco?”, “es una locura”, dice la voz), se disloca el espacio, el piso tiembla bajo nuestros pies y la piel se eriza porque, sin darnos cuenta, las voces nos han llevado en su descenso vertical al subsuelo, al encierro. En el final, el silencio es material de construcción del lugar y de las voces. Es la falta de respuesta (el silencio en contraposición a la voz) lo que arma la escena.

(No es fácil leer esto acá, donde no hay metáfora, donde los muros son testigos de estas historias que intentamos desentrañar, comprender, recordar y resignificar.)

El poema, en Thénon, es muchas veces un lugar capaz de alojar saltos, golpes, lo abrupto. Donde resuena lo ausente y la demolición se convierte, en el salto de un verso a otro, en una forma de construcción de sentido. Escenas de un teatro que pone en crisis la referencialidad del lenguaje y, a la vez, lleva al límite el poder metonímico de la enunciación, de invocar lo ausente y hacerlo presente.

Acercándonos a la prosa, veamos qué sucede con la multiplicación de voces en el poema “*en la estrella...*”, también de *Ova completa*, que tiene la forma gráfica de una caja, y transcurre en una pieza. Cito algunos fragmentos:

“en la estrella...”

no

en una pieza oscura y mugrienta de la que nunca salgo a la que nunca entro (...) una pieza (...) de insobornable artista muerto condecorado y muerto y pulcro y educada donde estoy o no estoy a ver qué pasa y muerta y muerto (...) enferma sano pisoteada famoso (...) en una pieza parda y roñosa mi eternidad la eternidad donde se rasca el alma hasta el hueso para buscar para buscar esa palabra esa inefable garrapata inmortal para mentir para embaucar

“en la estrella...”

Los versos recorren de extremo a extremo la página, cuyo final define por fuerza los cortes. ¿Es una prosa poética o un poema sin pausa? Leerlo es entrar en un ritmo frenético, casi sin aire. Como si no hubiera blanco. Como si no hubiera espacio para nada. El poema levanta cuatro paredes, construye una pieza en la página, a cada lado el vacío, arriba un techo negado de estrellas y abajo un piso que repite el comienzo, insistiendo en la clausura.

¿Quién —o quiénes— hablan? ¿Dónde? Los versos rebotan en los márgenes y las palabras se duplican, como si a fuerza de repetición intentaran encontrar una salida, la voz rebota y se desdobra, se hace eco, multiplica género y número, sexo y gramática. Como dice Thénon en una carta a Renata Treitel: “Un personaje se desdobra en dos y habla en dúo (...) Dialogan diferentes personajes”.²¹

La identidad genérica se multiplica y desestabiliza el sistema genérico desde la gramática. Habla “en dúo”, produciendo un efecto de simultaneidad y de androginia de las voces. En ese encierro hay muchas personas. Por momentos, como ecos, a la manera de la sinestesia, una voz repite la última palabra de la otra para continuar la frase, como en coro, o retoma el motivo de la pieza para sumarle rasgos, acontecimientos, personajes.

La profusión de aliteraciones y alteraciones desplazan el sentido, como en la aparición contigua de pronombres iguales que difieren en su función: “te comen”, “te escribo”. Al repetirse, el pronombre es otro, *dice* otra cosa, hacen de la segunda persona objeto, alimento y sujeto destinatario. También en el “se” (¿impersonal o reflexivo?) de ese momento genial “donde se rasca el alma” (¿es el alma la que se rasca a sí misma “hasta el hueso”, o *una misma* “se” la rasca?). Por último, una metáfora se vuelve concreta al ser pronunciada: “para buscar esa palabra esa inefable garrapata inmortal”, dice y al decir trae la voz, que es el cuerpo de la palabra. *Inefable*: lo que no puede explicarse con palabras. *Garrapata*: bicho, parásito, pero también una vocal que nos abre la boca entre consonantes que llevan la lengua desde el fondo de la garganta hasta el borde de los labios, y de vuelta al paladar. Garrapata. La boca entera participa en ese rebote, como el de la voz —las voces— en la pieza.

21 Thénon, Susana, *La morada imposible*, T. II, p. 217.

Por último, la prosa inconclusa “La transgresión o la guerra de las criaturas”, recientemente publicada en *Paraíso de nadie*. Utopía coral y parodia brutal, es un verdadero teatro de voces, donde las criaturas, bajo el mando de Lencia Faube, cruzan el Río de los presagios “(conocido en Allá como río Teniente General Viril), y se instalan en la otra margen para fundar (como en el poema de Thénon, “Fundación”) una nueva ciudad y “materializar la transgresión sobre la tierra”. En el texto –en parte relato, en parte diálogo–, aparecen en profusión delirante y paródica la burocracia y la violencia de lo real, el absurdo en los nombres, las formas de enunciación de la enciclopedia, la poesía, el recetario, la organización política, el periódico, la entrevista, el *fantasy*, el reglamento, el debate parlamentario, el discurso jurídico, el relato infantil, el ensayo académico y el teatro.

Hay escenas y capítulos enteros con la estructura del texto dramático, con sus didascalias, como cuando las criaturas Costilla y Piel de Maní tienen la tarea de “pegarle a Schopenhauer”, en una escena nefasta de tono humorístico. Luego de sacar al “viejo” de un “cajón con agujeritos”, lo persiguen para golpearlo con correas mojadas:

COSTILLA: ¡Te di, te di, del occipucio al colodrillo, del calibistri al picatoste! ¡Bájate, podre, córrete, que hay para rato! (...)

PIEL DE MANÍ: ¡Que se escapa, que se escapa, que se escapa! ¡Rápido a los cornetes, con la rodilla, con la pestaña, con el soneto, con el zarathustra!

SCHOPENHAUER: Was hören meinen ohren?

PIEL DE MANÍ: ¡Remételo, forágalo, manícalo más fuerte! (...)

SCHOPENHAUER: Scheiße! (vergajazo) Scheiße! (soplamocos) Scheiße! (patada o cozo).

O la sesión extraordinaria de la Cámara de diputados (donde pese a la “paridad de hombres y mujeres”, a ellas se las manda “a lavar los platos”):

(Penetra en el recinto del presidente de la Cámara Joven, Dr. Virilio Viril Sastre de la Loma. Tras pasar lista se comprueba que, sobre 456 miembros anotados, se hallan presentes 457...).

Presidente: Visto que tenemos quorum y quarum, se da comienzo a la sesión de hoy. (...) Tiene la palabra el diputado Nijinski.

Dra. Violeta Cufino de Mendieta (SHU): Hago notar al Señor Presidente que estaba en discusión una moción previa presentada por mi colega hoy ausente con aviso, la diputada Marcantonia Cesárea.

Presidente: Tiene la palabra la diputada Mendieta.

Dr. Genaro Nijinski: ¡Protesto, Señor Presidente! Acaba de serme concedida la palabra en primer lugar. En nombre del partido (...) y en el mío personal, me veo obligado a reclamar por lo que considero un abuso de non plus ultra. (Surgen aplausos de su sector).

Presidente: Tiene la palabra el diputado Nijinski.

Dra. Violeta Cufino de Mendieta: Señor Presidente, a su ignorancia del reglamento, el diputado Nijinski agrega su proverbial mala educación, pues no ha tenido en cuenta el sexo débil de la que habla. (... aplausos de su sector).

Todo el texto tematiza y pone en escena la disputa por el sentido y el efecto de nombrar, personajes y espacios, fundar la ciudad sin nombre, renombrar el río, llamar *Allá* a la ciudad de origen. "... esta no es la Sala de Obediencia. Esta se llama el Aula de Transgresión. Hemos de ser congruentes con el Aula, con el concepto, con la siniestra, con la pagoda y con el meteorólogo", dice Mirador de Miel, otra de las criaturas, apelando a la performatividad del acto de enunciar. ¿Quién nombra? ¿Qué puede funcionar como nombre, apellido, mote, apodo? La metáfora, la herencia, el patriarcado, las cosas, los sustantivos, los términos de la violencia (como esas dos hermanas, las criaturas Suicidio y Homicidio).

En este texto inconcluso donde Thénon parece "abarcarlo todo", el carácter performativo e instituyente del nombrar es otra de las formas teatrales en que las voces construyen y alteran los espacios.

No conocemos el final de esta historia, pero en ella resuena, de un modo programático y deseante, el final de "Fundación", el poema que en 1958 abrió su primer libro, *Edad sin tregua*:

*Otros sexos
hagamos
y otras imperiosas necesidades
nuestras,
otros sueños
sin dolor y sin muerte.
Como quien dice: nazco,
duermo, río,
inventemos
la vida
nuevamente.*

Bibliografía

Barthes, Roland:

“La respuesta”, en *Lo neutro. Curso del Collège de France*, 1978 (trad. Patricia Willson), México, Siglo XXI, 2004.

Brook, Peter:

El espacio vacío (trad. Ramón Gil Novales), Barcelona, Nexos, 1993.

Fondo Susana Thénon:

Archivo del Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa” de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Galimi, Gisela:

“La transgresión o la guerra del lenguaje”, en *Boca de sapo*, N° 32, *Dossier* dedicado a Susana Thénon, mayo 2021, pp. 40-43.

Levertov, Denise:

Pausa versal. Ensayos escogidos (trad. José Luis Piquero), Madrid, Vaso roto, 2017.

Thénon, Susana:

- *La morada imposible, T. I y II* (edición a cargo de A. M. Barrenechea y M. Negroni), Buenos Aires, Corregidor, 2019.

- *Paraíso de nadie* (edición y prólogo M. Negroni) Buenos Aires, Corregidor, 2022.

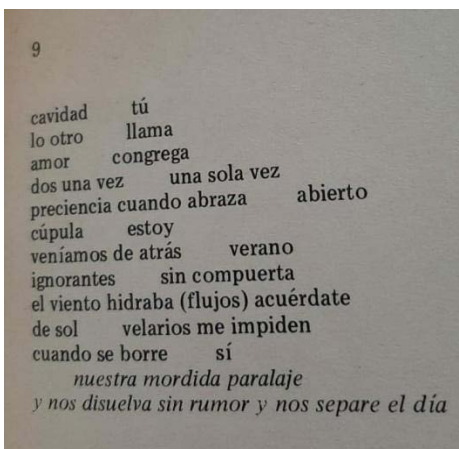
Rosenberg, M. y Bellessi, D.:

Reportaje, “Susana Thénon: Maquillando el caos”, en *Diario de poesía*, Año 3, N° 11, 1988, pp. 3-4. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-11/> (web del Archivo Histórico de Revistas Argentinas).

POÉTICA DE LA DI-VERSIÓN. RITMOS, GIROS, VOCES Y SILENCIOS EN TRES DISTANCIAS DE SUSANA THÉNON

Por Caro Rodríguez

*Al comienzo del poema está la idea súbita,
la que le cae encima al lector.
Peter Rühmkorf.*



Hace poco más de cinco años me topé con el Poema Nro 9 del poemario *distancias*, autoría de la poeta Susana Thénon, publicado en 1984²². Me pregunté: ¿cómo leo esto en voz alta? Desconocía la grabación de la lectura realizada por la propia Thénon en la que arriesga una lectura a dos voces²³. Lo que percibí fue una secuencia rítmica escrita en el poema y propuesta hace 38 años atrás (39-1=38), según la cual, arriesgo, Thénon vertebró su recitado. Propongo una sesión de lectura y escucha (a la manera de un encuentro de espiritismo), centrándonos en tres distancias: Nro. 1, 9 y 39, bajo una premisa rítmica. Estos poemas marcan un compás interno y un ritmo general además de un método de composición en el que las palabras se des alinean y montan como una partitura. La apuesta es, también, danzística: los poemas participan de una coreografía escrita que se traduce en una posibilidad oral de lectura, mezcla de voces y silencios, giros y detenciones, audibles en el recitado de Thénon.

La idea súbita que me cayó encima está en el Verso Cuarto del Poema Nro 9, y en el Poema Nro 1/Nro 39 la idea súbita está en el Verso Segundo. En el poema 9 se arriesga una serie de combinaciones (un poema contiene muchas cosas, es como una bolsa de palabras²⁴) que se arman en ese ritmo: *dos una vez una sola vez*. Dos veces está el sintagma *una vez*, pero sólo una vez está el *una sola vez*. Todas las palabras del poema están una vez, salvo **de** (está dos veces: *de atrás* y *de sol*, pero

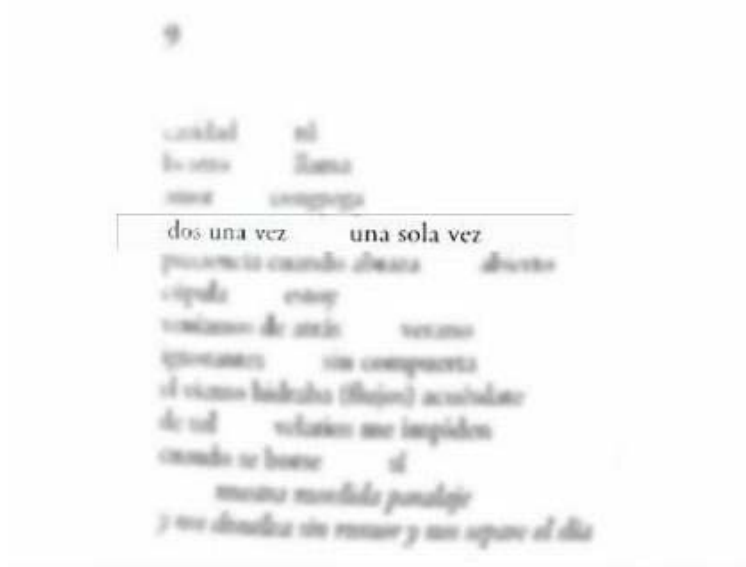
22 El poemario fue publicado con un lapsus temporal de dieciséis años después de haber sido comenzada su escritura.

23 Escuchemos a Susana Thénon:

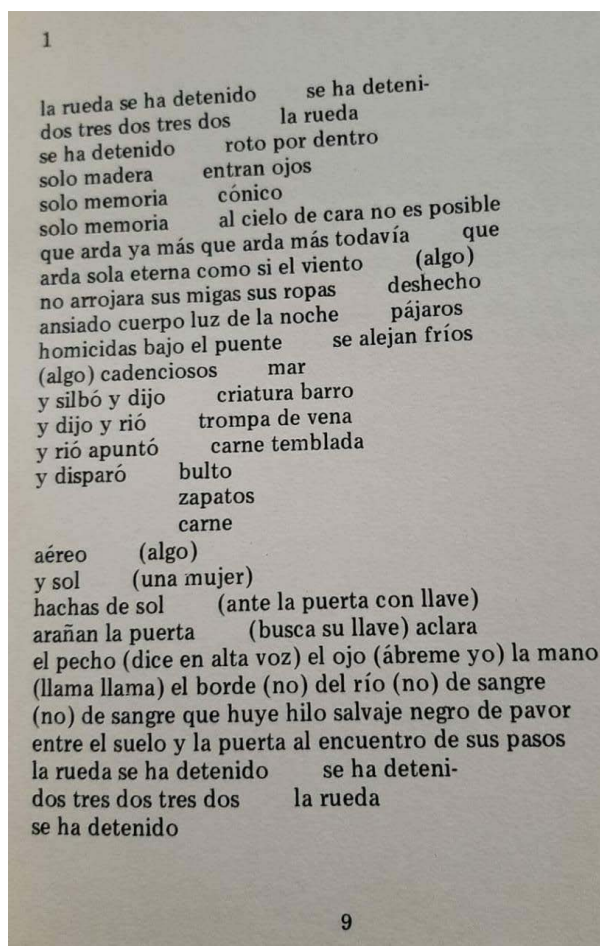
https://soundcloud.com/carolina-rodriguero/distancia-nro-9si=f9fd3c13778344959e59dbcbb7e623bf&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

24 Ursula K. Le Guin y su ensayo “La teoría de la bolsa de la ficción”, aplicado a pensar el poema.

cada combinación sólo aparece una vez), salvo **y nos** -mismo caso que la combinación del **de**. Hay dos paréntesis uno que abre, uno que cierra, dos usados una sola vez. Lo que leí fue:



Algo similar sucede con el Poema Nro 1 que es a la vez, el Poema Nro 39: se compone y confirma una regla. *Curiosamente*, ese poema que inicia el poemario se repite exactamente al final. Dos veces el mismo poema, una sola vez como inicio, una sola vez como final. Sin embargo, esos poemas tienen su propio ritmo interior. La circularidad planteada tanto al interior del Poema Nro 1 que es a la vez el Nro 39 - los versos del comienzo coinciden con los del final- como del poemario-el poema Nro 1 al comienzo se repite como Poema Nro 39 al final- coincide justamente con la regla poética explicitada en el poema nro 9. *Curiosamente*, en la primera edición de *distancias*, el Poema Nro 1 está ubicado en la página Nro 9 del libro, de esta forma, las tres distancias se juntan: el Poema Nro 1, que es el Nro 39 está en la página cuya numeración coincide con el título del tercer poema que traigo aquí.



En las Notas sobre Poesía²⁵, Susana Thenon delinea un prototipo de lector: “el lector puede interpretar a voluntad”. Y en una entrevista que le realiza Renata Treitel (traductora de *distancias* al inglés) del X-83, va más allá: “hay un mensaje y la llave es libre, hay tantas llaves como lectores. El lector es el arquitecto, puede construir y demoler (...) que el lector se convierta en poema, en otro poema habiendo saltado la fase de la creación. Convertido directamente en lo creado”. Fase que en las tres distancias está evidenciada en las ideas súbitas. Esta sesión de lectura es una invitación y una performance: en este acto nos hacemos poema.

El desafío es una lectura en clave thenoniaca, no para esbozar una réplica de su modo de leer, sino para la aventura de una lectura rigurosamente lúdica. La lectura como una manera de ver que aquello de lo que está hecho el poema, está ahí mismo contenido. La importancia del proceso de elaboración poética reside en su poder ser divulgado y disminuye así el interés en la cosa terminada. Esta insistencia en el proceso ya casi no resulta tan conmovedora, suena a cliché. Pero importa en tanto desencadena una instancia de lectura. Importa en tanto permite ver la lengua de un momento y que, cual relámpago benjaminiano, nos movilice la lengua que se está hablando ahora. La lectura es un destello: “para el lector brillará otro elemento no previsto: una raíz, una rama (dos una vez una sola vez: el verso y sus combinaciones como una sintaxis o forma de construir frases, esto es lo que inaugura Thénon en *distancias*). El conocimiento sobre el Poema hay que sacarlo del propio Poema. Esta

25 Las Notas fueron escritas en 1967.

posibilidad está en poder de cada uno, como forma democrática y común de poder situarse en frente entre los textos, y no depende de una autoridad externa. La poesía es un modo válido de acceso al conocimiento, el poema es un objeto epistemológico.

Ana María Barrenechea analizó la génesis de varias distancias²⁶, según el método de la Crítica Genética Textual que considera la literatura como un hacer y construye hipótesis acerca de las operaciones que quedan como huella en los manuscritos literarios. Lo peculiar del caso de *distancias* es que estos tres poemas referidos actúan como manuscritos enquistados. Por consiguiente, no sólo es posible arriesgar una sesión de lectura que arribe a la definición de una especie de teoría estética de la recepción, sino que también permite aventurarse en el proceso de la producción textual. Si algunas distancias conservan las huellas de una dinámica que es la del texto en movimiento, no hacen más que poner al desnudo el cuerpo y el curso de una escritura, así la poesía puede ser elaborada como un movimiento. Un poema como un manuscrito contiene los testimonios materiales de su dinámica creativa.

En “Cómo hacer versos” Vladimir Maiacovski, despliega un enfoque constructivista de la ars poética, al ser concebida como fábrica y trabajo en construcción. El poema se fabrica, la poesía es una industria. Hablar sobre el trabajo de los poetas conduce a interrogar los modos en que se lleva a cabo ese trabajo: ¿cómo trabajé con este poema? En la obra queda también toda su ingeniería. Existe también la metáfora organicista: un texto nace. En la Genética textual, ambas metáforas atraviesan el discurso: la escritura es lugar de pulsión y de cálculo. “La crítica genética sigue a la escritura desbordante del deseo y la notación regulada del cálculo”²⁷. Donde hay huellas quiere decir que alguien pudo haberse alojado o pasado. En ese topos donde se gesta el poeta (que no es el yo lírico ni el autor), se produce un proceso de creación situada, el poeta es una posición en la que se juega una instancia de performatividad escrituraria.

El poema Nro 1 inaugura el poemario y lo pliega sobre sí mismo al final. El “cierre” no es una clausura, el poema es comienzo y detención, produce una distancia de 38 poemas, cruza todo el poemario y se repite. El compás interno del Poema Nro 1/39 está dado por esta secuencia numérica: 2 3 2 3 2 (hay dos nros 3 escritos y tres nros 2 escritos, es decir: 2 3=3 2, 232 que es, justamente, lo que se repite al interior de la secuencia, ya que 232 está dos veces y 323 sólo una vez). Dicha secuencia organiza la pauta que define la cantidad de veces en que se usa una palabra o sintagma. El sintagma *la rueda se ha detenido* se repite dos veces así como el sintagma *se ha detenido* se repite tres veces, una de las cuales presenta una variación ya que dona su *do* (deteni do) al verso subsiguiente en el que se arma el dos. El poema sigue: la palabra *solo* se repite tres veces, el sintagma *solo XXX* se repite tres veces, una vez está conformado por *solo madera* y dos veces por *solo memoria*, *memoria* queda escrita dos veces.

26 Hablo de distancia como un modo de ser del poema, como un tipo, a la manera de un haiku o un soneto.

27 En Qué es la Crítica Genética, Almuth Grésillon, París, 1994.

Maiacovski alega que para trabajar poesía es necesaria una distanciaci3n, *un* cambiarse de lugar o tiempo. La variaci3n de la perspectiva *un movimiento* un paso de danza una re vuelta la detenci3n una fuerza. ¿C3mo aprender a generar la in justa distancia? La clave est3 en el ritmo. La palabra ritmo proviene del lat3n *rhythmus* y significa fluencia. Ya en la etimolog3a se distingue la concepci3n de Maiacovski para quien el ritmo es la forma de energ3a esencial del verso. Componer el ritmo es decidir palabras y sus cantidades, encontrar una medida o combinaci3n, una m3trica situada y particular. El ritmo toma forma a trav3s de la repetic3n. Organizar el movimiento r3tmicamente implica la coordinaci3n de una curva de sonido y esa organizaci3n otorga singularidad al texto. Le poeta no tiene regla a la que adecuarse para convertirse en poeta sino que poeta es quien inventa reglas po3ticas. ¿C3mo crearlas? Al incorporar hallazgos. La creaci3n de reglas po3ticas no es una finalidad po3tica en s3 misma, las situaciones que exigen reglas aparecen en la vida real.

¿A qu3 trucos tengo necesidad de recurrir para mi decir po3tico? Maiacovski plantea una especie de implementaci3n de ley de etiquetado claro que comente el proceso de elaboraci3n para distinguir qu3 entramado de fuerzas y agentes est3 pujando en ese artefacto po3tico. Donna Haraway retoma la noci3n de aparato de producci3n literaria en la que el poema surge en la intersecci3n entre los negocios, el arte y la tecnolog3a. Un poema que destila su proceso de elaboraci3n y por ende, revela el entramado hist3rico que le da cauce, es un objeto o lugar de producci3n literaria en el que el lenguaje tambi3n es un agente. Los cuerpos y los poemas son “objetos de conocimiento, nudos generativos semi3tico-materiales. Sus fronteras se materializan en la interacci3n social entre humanes y no humanes”²⁸.

En una carta de febrero del 68 a Barrenechea, Th3non escribe: “La serie se llama distancias (...) S3lo s3 que tienen relaci3n con la disociaci3n, con la soledad, con la caducidad tr3gica y tierna del lenguaje, con la “distancia” a3n m3nima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro”.

Si la distanciaci3n no es viable f3cticamente, se puede recurrir a la imaginaci3n. Trabajar el tiempo significa combatir su lentitud, organizarlo, dejarlo reposar. En esta distancia, “toma forma el ritmo que en forma de rumor recorre la obra po3tica”, de este territorio se entresacan las palabras. La distancia entre nosotr s y nosotr s mism s, entre nosotr s y l s otr s, es una distancia discursiva que puede tornarse co laboraci3n en la que las palabras entablan parentescos extra3os. El trabajo t3cnico con las palabras da lugar a acontecimientos y es una posibilidad l3dica. Trabajar con “la magia de las palabras” es una “po3tica de la di versi3n”²⁹.

28 En Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos*, Madrid, 1999.

29 En *C3mo hacer versos*, Vladimir Maiacovski, 1926

La palabra *diversión* viene del latín *diversio* y significa acción y efecto de recrear, fabricar. Está compuesta por el prefijo *di-* que significa separación, distancia; y *versus* que significa girado en dirección opuesta, volteado: dar vuelta, dar giro, alejarse, entretenerse. La *di versión* textual es posible en el juego rítmico que las palabras pueden establecer entre sí. Una poeta se va armando (performance escrituraria) y, por ende, se va situando en el entramado rítmico que se constituye en regla poética y que hace que un poema se constituya como tal. Este trabajo productivo no es un fin en sí mismo pero hace conveniente al poema para su uso o re aparición. La *di versión* textual es practicada por Thénon a través de la alternancia de géneros biológicos culturales y textuales, por la práctica poética de una humanidad al borde experimentada en la revuelta del lenguaje, en el cuestionamiento de los nombres y en la crítica a tabúes sociales³⁰. La *di versión* se enquista en la relación intersemiótica y transdisciplinaria: imagen palabra biosfera cuerpo lenguas. Las distancias son una búsqueda de movimiento, de espacio, de aire y de traspaso más allá de la individualidad. La coreografía textual en *distancias* propone una relación con el suelo. La palabra queda girando en falso, enlaza a otras, evidencia las posibilidades extremas del cuerpo, del movimiento y del lenguaje.

Si bien hay que ser capaz de resistir la tentación generalizadora y obnubiladora del paralelo entre Thénon y la vanguardia, hay algunas relaciones insoslayables. En ambas, importa la *obra* como acción de producir o proceso. El trabajo con la materialidad gráfica de la lengua se da en relación con una desestructuración de las formas artísticas tradicionales. Ambas gustan de los juegos de lenguaje porque remiten a su carácter performativo. El juego de lenguaje es tanto un lenguaje como una práctica, un contexto de uso de ese lenguaje. El lenguaje no sólo representa, realiza; palabras y acciones se entran en una producción de realidad. El juego en tanto *di versión* permite hacer giros con el lenguaje, es decir *distancias*. El arte se presenta como una forma de vida política y su concepción de lo comunitario no radica en la excepcionalidad de lo singular sino en la corriente de lo común. En la entrevista que Renata Treitel (traductora de *distancias* al inglés) hace a Thénon, ésta le cuenta que se le cruzan líneas de poemas cuando tiene que realizar actividades “en vinculación con la realidad. (...) y se me mezcla con las cosas que están ocurriendo alrededor”. Sobre el encuentro con la bailarina Iris Scaccheri, a quien dedica *distancias*, Thénon dice: “yo estaba esperando un encuentro, algo que me iba a producir como una revelación (...) Porque me inspiró poéticamente. ¡Me dio un impulso! Esta te abre.”

En el prólogo a “Una tirada de dados jamás abolirá el azar”, de 1897, Stéphane Mallarmé avisa al lector sobre la necesidad de concentración para mirar el Poema debido a la integración de espaciamentos en la hoja: los “blancos”. Estos espacios dependen de la versificación “como un silencio alrededor”. Mallarmé no persigue la transgresión en la hoja sino la dispersión; “esta distancia trasladada que mentalmente separa los grupos de palabras o las palabras entre ellas, parece acelerar y disminuir también el movimiento, acompasándolo, convócalo, a causa de una visión simultánea de la Página, tomada como unidad”. Mallarmé plasma en la Página un dibujo, la resultante es una partitura para quien lo lee en voz alta. La partitura lograda en la distancia 9 de Thénon marca su lectura en voz alta: dos una vOz una sola vOz: Thénon lee en columnas, con una voz una columna, con otra voz la otra y al final en el que, gráficamente, además de la cursiva los versos no muestran más espacios

30 En Cuerpo vedado, espacios múltiples, Victoria Alcalá, Buenos Aires, 2019.

que los habituales, las voces se unifican. Mallarmé propone la poesía como sinfonía. Thénon reconoce la influencia de los coros de los cantos victorianos (polifonía) así como también de la música atonal y microtonal. Según Thénon el poema surge en esa zona de silencio que tanto ella como Mallarmé introducen en el “corazón de las palabras”. Thénon escribe en las Notas: “este silencio (...) como un cuerpo desplaza el aire (...) el poema se sirve de palabras: las llena a su vez, les infunde latido y existencia”. La regla poética del Verso Cuarto en el Poema Nro 9 es un blanco, un silencio, actúa de manera que irrumpe en la página, y si el blanco es la página, la regla es la página. El silencio es un cuerpo. “Si supiera componer música tal vez no escribiría. En mis propias explicaciones hablo a menudo de “coros” o “dúos”, una voz se desdobra en un dúo”³¹. Para Thénon la música es representación pero sin la racionalidad que porta el lenguaje. Las distancias materiales abren espacios entre las palabras como los silencios entre las notas.

Noé Jitrik³² dice que hay que “escribir sobre textos, como quien lee una música”. Lo que interesa de las tres distancias es el acontecimiento de la lectura como “un *en sí*, que tiene que ver con las potencialidades de la lengua (...) el lector no existe; existe el texto, que crea al lector. En el momento en que alguien se encuentra con un texto, empieza a funcionar como lector. O no: lo evita”. Aquí en estas peculiares coordenadas cronotópicas, estas tres distancias nos constituyen como lectores, nos hacemos poema. “Lo que funciona en un texto no concluye nunca: las significaciones andan revoloteando; eso es lo que anima a un texto”.

La poética de la cavidad es una poética extrema, actividad de riesgo, trabajo insalubre: la suspensión voluntaria de la palabra mientras se recorre una amplia *distancia* de la página rompe con los modos habituales en que los vacíos la habitan y conduce casi a la desorientación. ¿Cómo se lee *esto*? El ascenso y descenso es en vertical, los vacíos se insertan como columnas, pero también permiten un recorrido horizontal interrumpido por la quietud repentina que entorpece el progreso lineal del verso. Cuando nos llega el hambre de lengua el poema se traga las palabras y ésta es su respiración. *distancias* es el ejercicio de una “poética de los espacios intersticiales”³³. Los intersticios actúan como inyecciones de vacío saltos abismos tipográficos alternancia entre sustancia verbal y orificios alientos apneas silencios quietud a la espera. Se descubre en el análisis de las cavidades y sus principios una fuente de placer estético como instancia performativa de agenciamientos poéticos. El estudio de la poesía como estudio de la lengua es menos morbo vividisecador que gusto por el carácter plástico y renovable de la lengua manifiesto en una secuencia sensible, flexible y ecosuficiente. La lengua palpable se convierte en cosa duradera. Al canon métrico hay que energizarlo bajo la premisa de que sólo tiene sentido al interior del poema. Para la poesía, hay una relación entre el sentido de las palabras y su configuración exterior. Para el poeta, hallazgos de este tipo son algo a distinguir con primacía. Las distancias como ecuaciones verbales se vuelven principio constructivo del texto, pero no siguen un orden ordenado. “Aquí no hay círculos concéntricos sino saltos, caídas, elevaciones y diversos accidentes. Todo está mezclado y puede ocurrir en forma contradictoria y simultánea. No hay nada donde

31 Entrevista de Renata Treitel a Susana Thénon, publicada en Paraíso de nadie, Corregidor, Buenos Aires, 2022.

32 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849211>

33 Juanita Cifuentes-Louault <https://journals.openedition.org/ilcea/3589?lang=es>

se pueda decir esto es así o así, y es a propósito para que el lector salte”³⁴.

En “*Filosofía de la danza*”, Paul Valéry equipara la danza al poema como acciones que no tienen hacia lo útil. La danza se realiza en acto como un poema que existe al declamarse o al leerse. Así, crean un estado y una medida de tiempo que les conviene: “empezar a recitar versos es entrar en una danza verbal”. La acción es definida por Valéry como una producción incesante de trabajo. La vida interior sea de la danza o del poema, está hecha de sensaciones de duración y energía, que es lo mismo que decir: están hechas de ritmo, Estas sensaciones forman un recinto de resonancias contagiosas que se comunica. Si en la danza cuerpo/pensamiento se mueve y hace piruetas, en la poesía, también. La repetición del movimiento es un modo danzístico de aparición del ritmo. Las acciones siguen un ritmo de subrayado y acortamiento de las distancias, una escalera (como en la tapa de *distancias*). Las figuras, la rima, los silencios, los saltos, los giros, las detenciones como usos rítmicos posibles de todas las posibilidades de la lengua o de la danza, dice Valéry, nos liberan del mundo práctico para formar un universo otro.

Yo encuentro creatividad en cosas muy distintas, que a veces se manifiestan en lenguaje “emputecido” y a veces en lenguaje “refinado”. Viceversa, y en ambas manifestaciones del lenguaje, encuentro otras veces una falta total de creatividad y de talento (...). El lenguaje es todas esas cosas siempre. Que nosotros seamos miopes y “descubramos” por centésima vez las mismas “novedades” no es culpa del lenguaje”³⁵. Emputecer al lenguaje es servirse de todo lo que el lenguaje ofrece y entregarlo con todo lo que puede ser. “Mi experiencia personal no es exclusivamente literaria. Es vital. La llamada forma no puede separarse del contenido. Si dudás de esto probá pensar sin lenguaje. Pensamiento y lenguaje son una sola y misma cosa. La llamada forma es la manifestación visual, oral, táctil, auditiva del pensamiento”.

En “El arte y la revolución”³⁶ César Vallejo explica que la “fuerza de un poema arranca de la manera con que en él se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas, según los movimientos emotivos del poeta”. Para Vallejo, la “gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. El poeta puede hasta cambiar la estructura literal y fonética de una misma palabra. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, lo dilata al infinito”.

En *Caos y respiración*, de Bifo Berardi, el ritmo es emisión textual o vocal, que transmite el sonido de la materia pero también la propia vibración del mundo. “El ritmo es la vibración más íntima del cosmos y la poesía es un intento de sintonizar con esa vibración cósmica”. Bifo retoma a Holderlin quien define al ritmo como la única medida terrenal existente y que sólo se haya en la poesía. Este rit-

34 Entrevista de Renata Treitel a Susana Thénon, publicada en *Paraíso de nadie*, Corregidor, Buenos Aires, 2022.

35 Carta a Renata Treitel, 1-XII-1986.

36 En *El arte y la revolución*, César Vallejo, Lima, 1973

mo poético puede sintonizar o no con los ritmos singulares diversos (el ritmo cardíaco, el ritmo epitelial, el ritmo lingual) y hallar una respiración común. “La poesía como flujo semiótico capaz de emanar una realidad en el espacio de la interacción y de la comunicación”.

El acto de escribir es el acto de hacer alma, según Gloria Anzaldúa³⁷. El acto de leer podría ser el acto de hacer que el alma se mueva. Eduardo Kohn³⁸ dona una interesante definición de alma. Un yo es una configuración viviente particular de materia y significado, que tiene existencia fugaz localizada en un cuerpo frágil. Pero la vida se extiende, más allá del “locus de mismidad encarnado”. El sí mismo existe en un linaje semiótico, “les seres son representados por otros seres en maneras que importan para estos seres subsiguientes”. Hay un tipo de vida que se extiende más allá de la muerte como *la distancia* que esta muerte abre. Rastros de la mismidad exceden como resultado de la semiosis. Los sí mismos tienen almas: “maneras en que los seres semióticos se co-constituyen en interacción con otros sí mismos”. ¿Dónde puede estar mi alma? En el poema. La poesía y el alma son flujos semióticos. El ritmo que impregna el poema transporta almas. El ritmo es un marcador de comunión entre sí mismos. Dice Gisela Galimani³⁹: “Es el ritmo el que le da la potencia de una lengua inventada”. Y habla sobre la lengua Thénon. ¿Cuál era la era de Thénon? En las unidades de medida del Verso Cuarto y del Verso Segundo late la poesía del momento. En el corte de verso, en la cantidad de veces que se repite o no una palabra, en las combinaciones, en las palabras elegidas se cuele la poesía del momento, entra la lengua de la era. La realidad es, entre otras cosas, una configuración verbal, un trabajo sobre la palabra y sobre la imaginación.

Renata Treitel le pregunta a Susana Thénon “sobre el experimento de lenguaje que haces en *distancias*”. Y ella responde: “Tal vez lo que hace Oliverio Gironde con las palabras, yo lo estoy haciendo con la sintaxis. Es decir, yo estoy estirando el lenguaje, rompiéndolo y llevando al máximo todas las posibilidades que me pueda ofrecer el español, aún con incoherencias, y estoy reflejando un estado de cosas con esas incoherencias y sinrazones. (...) esto no quiere decir nada político, social, específicamente, pero alguna fractura tiene que haber para que yo haya escrito de esta manera”. Susana Thénon inventa un procedimiento sintáctico de trabajo con las palabras. Y esta invención a través de la composición rítmica: dos – uno / dos – tres, supone una creación situada de materia poética. La magia del ritmo permite a le poeta situarse en una sintaxis que, mayormente, se suele poner en práctica como un modo reproductivo de una gramática definida de antemano. Ocasionalmente, un poeta además se divierte y privilegia el ritmo por encima de la puntuación, entonándose en el poema. Ciertas condiciones lenguajeras del pensamiento vehiculizan su organización rítmica en la lengua. Es todo eso que está en *distancias* pero que uno no sabe que lo oye. El ritmo sensualiza el texto, aparece tanto en la sintaxis como en la prosodia en los pasos de baile en los gestos en los movimientos de las manos. El ritmo como energía no responde a ningún tipo de identidad disciplinaria, está presente en todos los lenguajes, pero no siempre se evidencia igual: “ni deificación ni celestinaje de la máquina”⁴⁰. El ritmo no es potestad humana. ¿Cómo no perderse en la silenciosa literatura cinética de los peces, el texto de movimiento de grupo de los pingüinos, las canciones quietas de los líquenes, la poesía fría

37 En Una carta a escritoras tercermundistas, 1980

38 En Cómo piensan los bosques, Eduardo Kohn, Heckt, Buenos Aires, 2021

39 <https://esteros.org/2020/10/09/susana-thenon-otro-lenguaje-para-el-espacio-y-el-tiempo/>

40 En El arte y la revolución, César Vallejo, Lima, 1973.

y volcánica de las rocas? ¿Cuál es el ritmo en nuestra performance de lectura? El ritmo de “lo que un pensamiento puede en lo que una lengua puede. Que no es la cuestión del genio de una lengua, sino de una historia singular, que se inventa, en y por una lengua”⁴¹.

“¿Qué no me entenderán? Esta es una preocupación de otros tiempos. Porque en realidad: ¿cuándo me entendieron? ¿Y cuándo los entendí yo a ellos? Además, al final sí te entienden, aunque no necesariamente te acepten. Pero la aceptación de los demás está fuera del control personal. Podemos muy poco. ¿Por qué entonces mutilar la única ilusión de libertad que tenemos? Me refiero a los lenguajes”⁴². Hacer sumar incorporar dejar paso abrir puertas ventanas bienvenir los perfumes las pestes las carcajadas el aburrimiento las lágrimas las tonterías las muertes. “Me apropio de una vez por todas de otra facultad maravillosa: contradecirme a mí misma cuando me dé la gana. (...) Sueño una libertad que cabe en el hueco de una mano de niño”. La libertad es, apenas, una cavidad.

Es la relación con la lengua lo que importa. La lengua a la vez materia semiótica y órgano situado en la cavidad de la boca, posibilita un trabajo con ella, un movimiento. Esta lengua se nombra a ella misma y al material que de ella sale, babea pequeños objetos epistemológicos como un poema una saliva un resto una sonrisa un ruido el mundo entre las cosas en la conversación asombrosa sin ventriloquia en el compañerismo de la posición que importa para hacer conocimiento y mundo para articular haciendo cosas espeluznantes y arriesgadas para perturbar y sabotear las hegemónicas y quedarnos con polifacéticas cicatrices. La detención es distancia, la rueda se detiene, mas luego de la cavidad, como dice la canción, sigue girando.

41 En Henri Meschonnic, Spinoza poema del pensamiento, Cactus, 2015.

42 Entrevista de Renata Treitel a Susana Thénon, publicada en Paraíso de nadie, Corregidor, Buenos Aires, 2022.

eje

*LA VOZ
EDITABLE.
HEGEMONÍA
Y MERCADO*

MESA 5

DEL CENTRO A LA INTEMPERIE. REVISTAS Y ESPACIOS DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVOS.

Coordinadorxs: **Sabrina Barrego y Pablo Grasso** (La intemperie Mendoza)

Convocamos a revistas y espacios autogestivos, en especial a aquellos provenientes del llamado interior del país, vinculados a la poesía y a la crítica literaria. Buscamos trazar un mapa desde los márgenes -no solo de las diferentes provincias y regiones y de la tensión con los grandes centros-, sino de la diversidad y complejidad de identidades y tradiciones que las habitan. Mapa construido a base del diálogo y la comunidad entre pares, considerando la cantidad de puntos de contacto existentes entre quienes producimos a la intemperie desde centros de menor acumulación, con la siguiente pregunta como eje: ¿Qué significa hoy ser unx escritorex, unx críticx, unx lectorx de provincia? Consideramos este espacio de discusión una herramienta posible para cuestionar un canon históricamente centralista y poner en circulación y visibilización la literatura de las provincias y sus modos de producción, así como también tensionar los límites del esquema centro y periferia.

DEL CENTRO A LA INTEMPERIE. REVISTAS Y ESPACIOS DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVOS

Por **Sabrina Barrego y Pablo Grasso**

El 19 de noviembre de 2022 estuvimos en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Ex Esma) participando del **Encuentro de Poesía y Crítica Otra vez Trilce**. Allí, coordinamos la Mesa 5: *Del centro a la intemperie. Revistas y espacios de producción autogestivos*. Convocamos a revistas y espacios autogestivos, en especial a aquellos provenientes del llamado interior del país, vinculados a la poesía y a la crítica literaria. Buscamos trazar un mapa desde los márgenes -no solo de las diferentes provincias y regiones y de la tensión con los grandes centros-, sino desde la diversidad y complejidad de identidades y tradiciones que las habitan. Mapa construido a base del diálogo y la comunidad entre pares, considerando la cantidad de puntos de contacto existentes entre quienes producimos (a la intemperie) desde centros de menor acumulación, con la siguiente pregunta como eje:

¿Qué significa hoy ser unx escritorx, unx críticx, unx lectorx de provincia?

Consideramos este espacio de discusión una herramienta posible para cuestionar un canon históricamente centralista y poner en circulación y visibilización la literatura de las provincias y sus modos de producción, así como también tensionar los límites del esquema centro y periferia.

Coordinaron:

Sabrina Barrego y Pablo Grasso (Revista La intemperie Mdz).

Participaron:

Luciana Tani Mellado Palma, Jorge Andy Maldonado y Natalia Salvador desde el colectivo *Peces del desierto* (Comodoro Rivadavia).

Daniel Ocaranza y Zaida Kassab desde *El Ganso Negro revista* (Tucumán).

La *Confederación Mapuce de Neuquén*, representada en este caso por su coordinador general de comunicación, el *amulzugufe* (comunicador) Fernando Barraza. Con la participación especial de Martín Raninqueo y Edith Galarza.

A continuación, compartimos fragmentos del registro sonoro de la mesa, además de algunos apuntes -no concluyentes- que sirven al ejercicio de aprender y desaprender.

Transitamos momentos políticos y discursivos complejos y eso implica al entramado de las culturas que nos atraviesan. Lo que, también, es una potencia, una posibilidad de yuxtaponernos, de co-

nectarnos, de tramar redes que excedan los límites de la proximidad inmediata. De generar diálogos. Diálogos por fuera de las herramientas del opresor, diálogos horizontales, diálogos por fuera del discurso de la víctima y la fetichización, diálogos que comprometan verdaderamente la escucha. Habilitar formas otras de nombrarnos, de poner en el plano del discurso nuestras experiencias, nuestras existencias.

¿Marginalidad o marginalización? ¿Periferia o periferización? ¿Centralidad o centralización?, escribe Luciana Mellado.

Son muchas preguntas y algún destello. En ese camino estamos y queremos agradecer a quienes, de diferentes maneras, participaron del debate, a todo el equipo del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y, en especial, a Damián Lamanna Guñazú.

Peces del desierto

Nace en Comodoro Rivadavia, una ciudad extractivista, petrolera, industrial, donde es preciso autogestionar, co-gestionar el arte (autogestión, una palabra que sus integrantes no usan tanto y que no es lo mismo que gestor cultural, ese término de moda). La Patagonia se plantea, desde el discurso nacional, como futuridad y pasado, como un lugar a construirse donde lo que desaparece es lo que se hace desaparecer (pensemos en la campaña del desierto). Esa ignorancia voluntaria se funda en la idea del desierto como vacío. Pero este colectivo reivindica el desierto, que es un hábitat, un domicilio existencial; no es el Comala de Juan Rulfo, no es el paisaje for export, no es superficie sino profundidad. En ese mar se mueven estos peces con poesía nómada, poesía del desierto.

La palabra es fundamental para fundar el espacio, dicen. Convocar un nosotrxs. No se habla por uno mismo sino por experiencias, memorias, cuerpos compartidos. Buscan escribir la región desde una animalidad reclamada, confiando en el hacer colectivo, con diálogos extramuros, que no queden durmiendo entre cuatro paredes, divulgando variedad, diversidad de voces. Poesía de mano en mano, de boca en boca. Convidando fiestas, y encuentros, otros tipos de actos poéticos. Construyendo *comunalidad*, hablando de derechos humanos. Buscando categorías que sí hagan sentido.

Quieren apartarse de lo que llaman *condena monotematizante*: construir un lugar en el que solo se pueda hablar sobre ese lugar (sumado al problema nominal, lo que opera a favor al modelo político centralista). Es por eso que reivindican la *suridad* (ya que hay norte en el sur y sur en el norte), frente a la *patagonialidad* desde la geopolítica nacionalista. Se apunta a la literatura argentina, aunque se sabe que el discurso de la nación oblitera otros espacios.

Todo esto implicó aprender y desaprender. Debatir/discutir/pelearse. Y, también, problemati-

zar/investigar.

Transitar el lugar de la pregunta.

A veces cambian las mareas, a veces hay anzuelos y los pescan. A veces, sobreviven, trasmutan.

En 2008 *no había* poesía en la Patagonia, este discurso hacia que ciertas voces, ciertas memorias, ciertos cuerpos estuvieran ausentes, silenciados, invisibilizados. Si bien esa es una preocupación letrada, la situación fue cambiando.

La poesía se puede definir y discutir y es inasible. La poesía sigue convocando como modo de transformación del lenguaje y del mundo. Porque hay una incomodidad con este mundo capitalista, patriarcal y racista.

Tenemos las tretas del débil, dicen. La animalidad cuando la humanidad es esto que nos tiene tan afectados.

El Ganso Negro Revista

Es una revista cultural de difusión gratuita y mensual que ya cuenta con 24 números. Sus editores la definen como una manera de dar cuenta de *qué es lo que está pasando*, un registro cartográfico de lo que sucede en el ámbito del arte y las culturas. También, como un espacio plural y diverso, donde se ponen en juego el debate y la opinión, la producción y la reflexión. Un espacio de creación colectiva que, como tal, busca ser habitado por diferentes expresiones y en diferentes tonos. Como centro de confluencia, crea puentes entre las regiones, concentra material de diferentes geografías para potenciarse. Surge a partir de una necesidad.

La revista tiene una doble fundación: en papel y digital, ajustándose a las condiciones materiales y de publicación de la pandemia. Esto no es una anécdota, sino su marca de resistencia. Tiene su centro en Tucumán, al norte del país, centro del NOA, *terreno desconocido por muchxs*, dicen. Compartiendo los desafíos de todas las provincias del norte grande. Charlando, haciendo eco con actores culturales de la región y del país formulan la siguiente pregunta: ¿Cómo hacemos para saltar Buenos Aires?

Saltar, entre comillas y sin ser querer ser *antipáticos*, significa poner en juego las herramientas de visibilización de lo que se hace, lo que se escribe, para tener existencia en un campo que se integra desde el borde, desde el contorno de un centro hegemónico. Buscando mover el foco o crear focos alternativos, en fin, discutiendo la mirada, una búsqueda que lleva décadas.

Saberse en una periferia, dicen, implica la toma de conciencia de que la curva del camino tiene una inclinación mayor. Ya no se habla de subir por la cuesta, sino de escalar en algunos casos una pared lisa. Esta conciencia de disparidad pone en marcha nuevas herramientas como las redes, el intercambio y la acción. En ese sentido, un agrupamiento amplio de poetas del NOA y el NEA, arremeten en conjunto con diversas actividades en todo el territorio, buscando aunar para convertir las voces plurales en un resonar único y de fuerza que se escuche en el resto del país.

Desde el norte una vez se enunció: *Tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros*. Este decir polémico y ambicioso que citan como parte de su tradición y que proviene del Manifiesto de La carpa (Tucumán, 1943), implica un arremeter y marcar el paso, un re-significar el ímpetu. En este hacer, las revistas culturales introducen en su práctica a la crítica y al oficio del periodismo cultural.

La revista, junto a *Falta envidia ediciones* y el *FIDEO* (*Festival Intergaláctico De Escritores Oficial*), conforma un marco de acción más amplio para que *la palabra sea una diáspora*. Espacios autogestivos, independientes y autofinanciados (aunque consideran que podrían beneficiarse del apoyo institucional, que de momento es nulo). Sostener estas construcciones desde los márgenes, dicen, no es solo mantener una instancia de lugar sino también el espacio que los cuerpos ocupan.

Confederación Mapuce de Neuquén

ZuguXawvn es un anhelo de editorial. El libro, dicen, es el artefacto que va a permitir llevar adelante ese anhelo. *ZuguXawvn* significa, en mapuzungún, «el encuentro del decir» y constituye un proyecto editorial independiente, de perfil originario y de distribución social solidaria. Diseñada por el Equipo Amulzugufe de la Confederación Mapuce de Neuquén, busca editar libros que divulguen la oralitura de autoras y autores del Pueblo Nación Mapuce y proyecte sus letras dentro de la sociedad regional, distribuyendo los libros de manera gratuita en todas las zonas del Puel Mapu (territorio denominado actualmente como Patagonia Argentina).

Contrariamente a lo que ha sucedido con otras culturas, el proceso de escritura del pueblo Mapuce es joven, dicen, y recién en la actualidad está encontrando sus formas propias. Tarea que lucha contra la aculturación, producto del genocidio y el colonialismo. Según cuentan, los tiempos actuales

los mantienen ocupados en este *rakizuam* (acometido), adaptando a formas literarias conceptos de expresión de la tradición ancestral mapuce. Ejemplos son el *epew* (relato oral), el *xawvn* (decir circular), el *ulkantvn* (canto) o el *tayvl* (canto filosófico espiritual). Trabajan para que esas formas de uso y de memoria viva y heredadas se conserven, pero también encuentren diferentes maneras de plasmar todo su *kimvn* (conocimiento) y su *azkintvn* (puntos de vista) en lenguajes culturales actuales que los proyecten interculturalmente y los fortalezcan hacia dentro de su propio pueblo. Por todo esto consideran que es fundamental dar el paso que los acerque, por la vía del papel y de las redes digitales, a su gente y a la sociedad toda. Como un acto de sacar las propias raíces de la tierra para que florezcan hacia afuera, a la vez que lo hagan hacia adentro.

Por otro lado, no desconocen ni desaniman otros proyectos interculturales llevados a cabo con asociaciones, fundaciones o estados nacionales, provinciales o municipales e, incluso, los alientan. Pero apuntan al camino de fortalecimiento único de construir un propio canal de comunicación, publicación y difusión de material oralitario mapuce con los tiempos, la proyección y el *azkintvn* mapuce.

Cada cosa importa es un audiolibro de la oralitura de hombres y mujeres de distintos pueblos originarios que viven en sus territorios ancestrales saqueados tras la consolidación del Estado Nacional, en lo que actualmente se conoce como Estados Unidos de Norteamérica, realizado por el proyecto ZuguXawvn. Como síntesis de lo que significa la oralitura para el pueblo Mapuce y los pueblos originarios en general, participaron de la ponencia el poeta, oralitor y cantautor mapuce Martín Raninqueo y la poeta Edith Galarza, con una pequeña ceremonia ancestral, canciones y poesía.

La intemperie Mendoza

La revista es un espacio autogestivo donde la idea de literatura se expande desde los textos críticos hasta los diferentes ciclos de lectura y de noise/experimentación sonora, incluyendo podcast con voces federales y una cápsula radial, *Cartografías a la intemperie*, emitidas desde la Radio Comunitaria Cuyum FM 89.3, en el barrio La gloria, Godoy Cruz, Mendoza. Sumado al espacio de charlas itinerantes y el Festival a la intemperie, con participación de editoriales y autorxs de todo el territorio, pero puntualizando en Cuyo, región desde la que nos proyectamos.

El staff de la revista se compone con diferentes colaboradores entre lxs que se encuentra una mayor presencia de mujeres y otras corporalidades, algo que se refleja materialmente en la *Cartografía de autoras mendocinas*, acciones concretas con las que buscamos desmantelar el sentido común de que el ejercicio de la crítica es masculino y patriarcal, haciendo eco con el material textual ya existente en este campo.

Entendemos la autogestión desde su tradición ácrata, la rescatamos del vaciamiento y la manipulación y en ese marco nos movemos en el espacio público y en los huecos que se le escapan a una ciudad dominada por un proyecto político que penaliza las expresiones artísticas callejeras y que hegemoniza la cultura bajo la lógica del espectáculo y el vaciamiento de lo alternativo a ese discurso.

El escritor mendocino Alberto Rodríguez (h.) en su novela *República canalla* (2016), dice que la fundación de la provincia es el fruto de una violación, no solo de las mujeres originarias sino también del territorio. Esa imagen nos habla de la yuxtaposición innegable de culturas que nos hacen ser quienes somos, operar como operamos, de las tensiones que nos componen. En ese contexto nos movemos, socializando nuestros haceres con las culturas otras con las que cohabitamos, con las que somos contemporáneos inmediatos.

Si podemos sacar algo en limpio de todo lo que en este encuentro circuló, es la necesidad y el deseo de construir un relato. A lo largo del encuentro se habló de la Campaña del Desierto y de la conformación del Estado Nacional como instrumentos de la geopolítica nacionalista. Hacemos nuestras las palabras de la poeta Graciela Cros cuando dice que no necesita plantar un coirón en sus versos para decir que escribe desde la Patagonia. Del mismo modo, nos oponemos a refrán-tópico mendocino que reza «todo esto que existe era viña», enmascarando un imaginario del desierto como espacio vacío que poblar (y renombrar). Si el terremoto histórico -de 1861- destruyó una ciudad que siempre pareciera estar fundándose (así sucede con todo, incluso los escritores y las escritoras siempre se están fundando sobre la nada), recuperar cualquier indicio de tradición es muchas veces una labor arqueológica.

Es por todo esto que pensamos que la suma de todos los esfuerzos (y placeres) de esta decisión estética y política que hemos tomado, confluyen en la construcción de este relato, subjetivo por supuesto, pero propio y siempre en comunidad. Así, vamos cruzando el mapa y cuestionando las geografías en búsqueda de interlocución, de diálogo. Atravesados por las condiciones materiales, las preguntas y la contradicción, llegamos todos los que aquí estamos a este *centro* a encontrarnos desde los márgenes, algo también para pensar.

[Volver al Índice](#)

MESA 6

CICLOS DE LECTURA DE POESÍA COMO MODOS DE CIRCULACIÓN ALTERNATIVA

Coordinadorxs: **Laura Bravo** y **Claudio Gómez** (Ciclo Monserrat / Blog No Es Un Sitio de Libros)

Asegura Raymond Williams que la hegemonía: “constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo”. Agrega el autor: “es un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de la sociedad”. En consecuencia, conforme a las realidades que este sentido impone, irrumpen imaginarios y modelos acerca de cómo debe ser la voz editable para encajar en los requerimientos del mercado. Los ciclos de lectura de poesía desafían los estándares hegemónicos tanto mediante la puesta en cuerpo de la poesía como a través de la edición de fanzines, plaquetas y libros de pequeño formato. Así, las lecturas en espacios no convencionales propician la circulación de voces inéditas no hegemónicas y la difusión de producciones autogestionadas mediante canales ajenos al mercado.

LOS CICLOS DE POESÍA EN LA COYUNTURA DE “LO EDITABLE”

Por **Laura Bravo** y **Claudio Gómez**

*¿Puedo decir que nos han traicionado? No
¿Que todos han sido buenos? Tampoco. Pero
allí está la buena voluntad, sin duda,
y sobre todo el ser así.
(...)*

César Vallejo

La investigadora Gabriela Adamo (2021), en su trabajo titulado *Una radiografía del sector editorial en Latinoamérica: los desafíos que dejó la pandemia*, expone que la edición de libros de poesía creció durante la postpandemia en los mercados hispanoparlantes. Un recorrido por los catálogos nos permite constatar la veracidad de la afirmación; no obstante, los mayores volúmenes de ventas se concentran en poetas *instagrammers* como Sergio C. Fanjul, Elvira Sastre, Sara Búho, Irene X, Marwan o las traducciones de Rupi Kaur o Warsan Shire, entre otras. Como observamos, se trata de lecturas orientadas al sector *young adult* en las que se abordan tópicos como feminismo, ruptura amorosa, migraciones, entre otros.

En este marco, lo hegemónico asoma como un imperativo, como una oferta omnipresente de los tópicos en circulación replicados por los grandes grupos editoriales. Esto impacta en los consumos culturales condicionando las ediciones a las urgencias de los consumidores digitales, una especie de exasperación de lo que sucede en el ámbito de la narrativa de ficción y no ficción desde la aparición de los *mass media* y sus agendas.

Asegura Raymond Williams (1997) que la hegemonía: “constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo” (p.131); agrega el autor: “es un sentido de la realidad para la mayoría de las personas de la sociedad” (p.131). En consecuencia, conforme a las realidades que este sentido impone, irrumpen imaginarios y modelos acerca de las características que debe detentar la voz editable para encajar en los requerimientos del mercado.

En Argentina, las listas de ventas de poesía de los últimos años suelen estar encabezadas por autoras y autores que desarrollaron su trabajo en el siglo XX como Héctor Viel Temperley, William

Carlos Williams, Silvina Ocampo o Juana Bignozzi⁴³ con escasas apariciones de autores contemporáneos como Silvina Giganti, estos últimos acceden a las mesas exhibidoras de las librerías merced al trabajo de unas pocas editoriales independientes⁴⁴ que pueden sostener un flujo de interés, tanto para librerías especializadas como para librerías de tamaño mediano⁴⁵ e incluso para ciertas cadenas que no responden al ámbito específico de la poesía.

Desde esa perspectiva, colarse en propuestas para ser (resultar / devenir) editable implicaría, o bien morir después de una fecunda y exquisita vida de producción con la esperanza de transformarse en clásico; o bien abordar los mismos tópicos, llevar al papel los mismos estilos y/o entrar en la dinámica del frenesí de la producción de contenido de la que no renegamos, pero a la que vemos periférica y no central en lo que atañe a la escritura poética.

Así, lo editable en poesía, en tanto categoría inefable, pasa al campo de las pequeñas editoriales independientes. La mayor parte de estos emprendimientos protagonizan invaluable gestas pero otros, pese a que inician sus proyectos con la intención de abrir resquicios, luego de un tiempo, urgidos por la necesidad de ganar visibilidad o sobrevivir a las crisis recurrentes que nos infligen los gobernantes de turno (o el capitalismo global o las guerras remotas)⁴⁶, terminan reproduciendo prácticas de grandes editoriales entre las que se encuentran la clonación de los discursos y un catálogo carente de audacia.

Manifiesta Gallego Cuiñas (2019) que las estrategias de marketing de los grandes grupos favorecen el orillamiento de géneros considerados menores como la poesía, el teatro y el ensayo. En esas orillas, emergen otras prácticas culturales que avanzan en el sentido contrario de “la expectativa neoliberal y de la demanda capitalista, como una desjerarquización de la bolsa de valores literarios dominantes, y, como un modo de resistencia en la sociedad actual globalizada” (p.62). Ante esta coyuntura, los ciclos de poesía, que suelen estar más concentrados en la difusión y el flujo de poetas que en la edición como actividad principal, asumen riesgos en cuanto a la construcción de itinerarios, la curaduría de voces, la formación de lectores y en la implementación de dispositivos de difusión de la palabra. Volviendo a Williams (1997), estos resquicios prueban que la cultura no es solo un proceso “adaptativo, extensivo e incorporativo” (p.136) sino que existen fisuras, rasguños en la cultura dominante que van más allá de la vieja dicotomía entre el espíritu romántico y la aspereza de la era industrial.

43 Los nombres fueron tomados de los rankings de ventas de libros de poesía de Eterna Cadencia.

44 A efectos de definir qué es una editorial independiente o diferenciar entre editoriales artesanales e independientes, recomendamos la lectura de La máquina de hacer libritos: Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década del 90, escrito por Matías Moscardi.

45 Los vocablos grandes, medianos, pequeños, aplicables a editoriales y librerías obedecen a parámetros generales, el criterio es orientativo. En este marco, las grandes librerías serían las cadenas como Cúspide o Yenny-El Ateneo; las medianas serían las que manejan volúmenes medios de negocio y gran surtido de ejemplares como Eterna Cadencia o Libros del Pasaje y entre las pequeñas se encontrarían las viejas librerías de barrio. Un criterio similar se utiliza para mensurar las editoriales.

46 Hacemos hincapié en la repercusión que algunos eventos recientes han tenido, por ejemplo, en el precio del papel. No ignoramos el valioso sostén que el Estado y algunas políticas públicas brindan a ciertos proyectos editoriales pero no son parte central de esta somera mirada.

Como primera aproximación a los ciclos de lectura de poesía, podríamos afirmar que se trata de propuestas heterogéneas que tienen como eje a la poesía oral, que se anclan en su lugar de origen o recorren distintos escenarios; que ponen en movimiento escrituras, performances, tradiciones, lenguas, argots y usos culturales: que visibilizan problemáticas y conflictos: que producen tensiones y asumen una posición política frente a la monótona oferta del mercado.

Según Bravo (2011), en la lectura poética, en la puesta en voz, el discurso está mediado por diversos elementos paralingüísticos entre los que menciona el espacio, la luz, la gestualidad, los canales de audición del oyente y los aspectos tecnológicos. Por ende, aunque el poeta no se haya detenido en tales elementos al ejecutar su lectura, no puede ignorar su existencia dado que se vuelven tan tangibles como su propia materialidad fónica. Es por eso que coincidiremos con el autor en que se trata de una situación única, irrepetible e impredecible en la que el auditorio se entrega u opone resistencia sin que el lector lo sepa de antemano.

No obstante, un ciclo de poesía es mucho más que el acto performativo, mucho más que el encuentro entre el poeta y el auditorio, muchos más que los pasos que nos llevaron a ese patio o a ese centro cultural o a esa calle cortada. Entonces ¿qué es un ciclo de poesía?

La poeta y docente Bárbara Alí asegura: “Es un espacio de circulación del material poético, de escucha, de intercambio, de socialización. Lo ideal es que un ciclo pueda combinar voces de distintos estilos y generaciones, que sea un lugar abierto al movimiento y la exploración”.

Carlos Battilana, poeta y docente universitario, afirma: “Un ciclo de poesía supone una curaduría. Esto implica una estética, un clima que se quiere lograr, la construcción de un auditorio o público. Por otro lado, un ciclo de poesía es un sistema de legitimación”.

El poeta y editor Leandro Surce expresa: “Un ciclo de poesía representa una instancia de socialización y difusión del trabajo de las y los poetas. Pero un ciclo de poesía también es un acontecimiento en sí mismo; un acontecimiento estético-cultural. Supone la escucha. Se entabla un diálogo silencioso”. Cuenta, además, cuáles son dos de los aspectos que concitan su atención en lo que atañe a los ciclos de lecturas: “son la actualización de la antigua práctica de la lectura en voz alta y la visibilización de la vinculación interpretativa del autor con su propia obra”.

Juan Fernando García, poeta, docente y gestor cultural, explica que, en los 90, los ciclos se armaban con un poeta de una generación mayor, otro de generación intermedia y uno inédito. Es por eso que cree en la mezcla al momento del armado de ciclos. Respecto a la escena actual comenta: “*está casi explotada, hay ciclos todas las semanas (hablo de lo que más conozco, del lugar donde vivo, pero*

los ciclos se expanden por todos lados). Lecturas que surgen de proyectos editoriales, de colectivos artísticos, de talleres de escritura”. Amplía, respecto al valor de las lecturas públicas: “es el mismo ayer y hoy, escuchar nuevas y viejas voces, descubrir algo que nos conmueva y que en la vorágine de los días (y de las redes) se pierde, se diluye, se olvida”.

Horacio Maez, poeta y traductor, por su parte, repone aspectos como la corporeidad, las voces, los silencios, los gestos, el tono. Explica que: *“escuchadas en sus voces, las de sus autores o de sus lectores, algunos poemas adquieren un nuevo significado. Nuevas también, algunas voces y sus textos”*. Resalta: *“La confirmación de la diversidad dentro de una fauna particular. De su lenguaje”*. Por fin, se detiene en las formas de la relación social: *“del encuentro, de la convivencia. De la afirmación de un yo y de la construcción de un nosotros no como seriación sino como variación. También un espacio de disidencia. Un lugar donde habita intensamente el deseo”*.

Si hiciéramos un mapa conceptual de estas posibles definiciones que convocamos para enmarcar la experiencia, las líneas viajarían en torno a expresiones como circulación, socialización, vieja práctica, curaduría, mezcla, estética, descubrimiento, diversidad, disidencia, sistemas de legitimación. Por un lado, el rumor de lo ancestral, el decir, el encuentro; por otro lado, prácticas un tanto más ancladas en las dinámicas de las industrias culturales como la curaduría, la búsqueda de una estética o un intento de legitimación.

En lo que atañe a las producciones que recorren los ciclos de poesía en este milenio, mencionaremos los fanzines y las plaquetas. Las fotocopias de mimeógrafo del siglo pasado fueron reemplazadas por impresiones, con mayor o menor grado de intervención de diseño digital o analógico, orientadas a que el lector pueda llevarse algún poema impreso para releer en casa o para leer por vez primera sin estar prendado a la oralidad. Esos diminutos poemarios, materialidades primigenias con destino incierto, aunque no conlleven un *editing*⁴⁷ convencional, cuentan con cierto trabajo de corrección, pulido y descarte.

En el caso de que el ciclo involucre a un colectivo estable, se produce, además, una sumatoria de perspectivas⁴⁸ a las que quizás el poeta no asomó con anterioridad por cuestiones inherentes a la soledad de la escritura. Fruto de esas interacciones, de leer y ser leído, de escuchar y escucharse, de interrogantes antes que respuestas, algunos poemas quedarán archivados mientras que otros bocetos serán reemplazados por versiones decantadas por el tiempo y la mirada grupal.

47 Entendemos al editing como trabajo conceptual (sucede a la corrección de estilo y ortotipográfica, aunque este orden no es estanco) que se aventura hacia la composición del texto y ajusta su eficacia a fin de producir un encuentro, satisfactorio y pertinente, con su potencial lector.

48 Debido a la diversidad de experiencias de vida, formaciones, franjas etarias, procedencia socioeconómica de quienes conforman los colectivos.



Foto 1: Plaquetas. Ciclo Monserrat

Más tarde, cuando el ciclo genera cruces con otros ciclos, la perspectiva del poeta se amplía, no solo hacia otros discursos posibles sino también hacia otros repertorios, otras texturas, otros focos de interés u otros modos de hilar con los que pueda dar forma a su obsesión a fin de consolidar o reformular su incipiente estilo. Así, la diversidad opera como cauce y como flujo en la que la propia voz se encuentra en un haz de voces.

Luego ocurre otro fenómeno, el ciclo de lectura sale a las calles y, por ende, sale de sí mismo, quiebra la pulsión de la endogamia y comienza a entrar en bares, bibliotecas populares, plazas, ferias callejeras que provocarán otras sustituciones, otros desplazamientos, otras posturas físicas, otros ritmos que bregarán por erigirse identitarios, por apilarse en la arquitectura del poeta.



Foto 2: Plaquetas. Ciclo Monserrat en feria callejera.

Retomando nuestro intento de provocar un encuentro entre los ciclos de poesía y lo editable citaremos a Roger Chartier (1992): “Inscripto en una práctica oral, el lector oralizador entra en conversación con un auditorio que, con su presencia y sus reacciones, interactúa con la poesía, la interviene e incluso la transforma” (p.137). He aquí otra instancia errante y espontánea, esa en la que el tono de voz y la puesta en cuerpo indagan acerca de aquello que se privilegiará cuando se recupere (una vez más) la versión en tinta, si aquel efecto dramático que impactó en los oyentes o la palabra perfecta que se acomoda al papel. Consideramos que no se excluyen, no se niegan la una a la otra, pero implican reversiones, auto-escucha en voz alta, una intuición heterodoxa que se va desplegando en el tiempo.

Hasta aquí los haceres de un ciclo de lectura en tanto generadores de edición individual y colectiva. En lo que atañe a determinar si estos procesos pueden (o no) derivar en la edición de un libro financiado por una editorial independiente o *mainstream*, no creemos que alcance para concitar atención ni para rebatir lógicas de mercado, tampoco que deba ser un fin en sí mismo.

Quizás, lo que prolifera a raíz del tránsito por un ciclo, es la ampliación de nuestra experiencia poética, la hondura del pensamiento crítico lector, el respeto hacia nuestro propio trabajo y el de los compañeros, las destrezas que conciernen a la autogestión, los kilómetros recorridos.

Ensayaremos otra definición, tampoco definitiva, que se enmaraña a las anteriores: es un encuentro voluntario y amoroso de poetas que construyen una trama colectiva de voces (receptiva a voces nuevas), que despliegan sus performances y corporalidades en territorios o ámbitos formales e informales sin otro fin que la circulación de la palabra en forma de poesía. Producto de las voces que cobija, cada ciclo va generando una curaduría (primero espontánea, luego meditada), producciones impresas de diferente tipología, vínculos sociales y una estela indescriptible de vivencias que lo arropan y lo posicionan en la conversación poética vigente⁴⁹.

Podríamos decir que un ciclo de poesía es una alternativa pero no lo consideramos suficiente; podríamos conceptualizarlo como actor imprescindible para la diversificación de la oferta cultural pero esa enunciación es pretenciosa y vacía. Conjeturamos entonces que un ciclo de lectura de poesía es un agujero en el tiempo, no se parece en nada a lo que normalizamos como vida cotidiana y, aunque provoque despertares, no conlleva el imperativo de producir en los términos extenuantes en los que lo plantean las industrias creativas y culturales en este milenio, esa quizás sea su única verdad contra-hegemónica. Coincidimos con Juan Fernando García cuando asegura: “si vas a una lectura a prestar oído, algo queda, ese

49 La definición está inspirada en el ciclo del que formamos parte. El Ciclo Monserrat es un ciclo literario itinerante. Nació de forma espontánea en febrero de 2018, en el taller de escritura de Walter Lezcano. La organización de nuestras actividades es colectiva. Nuestro objetivo es difundir nuevas voces y generar intercambio entre poetas, escritores y otros artistas. El Ciclo se crea con el deseo de abrir un espacio intangible y múltiple donde la palabra pueda circular, atravesar, abrazar y enlazarse con otras palabras y cuerpos. Arma- mos antologías con las diferentes voces que pasaron por nuestros eventos, y, en el año 2020, en el contexto de la pandemia, orientamos nuestras energías para armar una editorial, Ediciones Monserrat. Hasta este momento, publicamos tres títulos; H!stérica de Emilce Fernández, Realidark de Laura Bravo y Cerrojo de Leonardo Carilli.

verso que queda resonando...”, ese algo inasible y fugaz bien podría ser el resumen de esta ponencia⁵⁰.

BIBLIOGRAFÍA

Adamo, G.:

“Una radiografía del sector editorial en Latinoamérica: los desafíos que dejó la pandemia”. *Reporte comisionado*. Universidad de San Andrés – British Council

Bravo, L.:

“La puesta en voz de la poesía”, en *Revista Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*. Montevideo, Abril, 2011, Año 1, Nº 1

Chartier, R.:

El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa.(1992)

Moscardi, M.:

Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales. *Cuadernos de Literatura*. XVII (34). (2023)

Rodríguez Cuiñas, A.:

Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas. *Caravelles - Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Nº113. pp. 61-76 (2019)

Williams, R.:

Marxismo y literatura. Barcelona: Península. (1997)

50 Ponencia como punto de inicio a una conversación, como apertura de un diálogo que no pretende agotar un tema.

Fluir y confluir

Por **Pedro Santos Deluca**

Conflüencia es un ciclo relativamente nuevo que comenzó en junio del año 2022 y se realiza en la ciudad de Mercedes, provincia de Buenos Aires, como ampliación del programa de lecturas *Poesía dominguera* que se transmite por Instagram desde abril de 2020.

Luego de tres años de emisiones virtuales, surge con fuerza la necesidad del encuentro presencial. Se intentó organizarlo por los carriles habituales (subvenciones o auspicios de organismos de cultura local) y, ante la negativa, se eligió un formato de ciclo trimestral autogestivo que fusiona conversatorios, artes plásticas, música y circulación de fanzines y libros de editoriales independientes.

La dinámica del ciclo une a los autores en conversaciones de media hora mientras se establece un acercamiento con los lectores oyentes.

En *Conflüencia*, dos escritores dialogan acerca de procesos creativos, experiencias, dificultades para editar, secretos de creación o leen algunos de sus textos. Cada pareja le otorga a su presentación una impronta particular. Sin embargo, un elemento fundamental para que funcione esta dinámica es que, desde la curaduría del ciclo, se conformen con mucho esmero cada par de esas poéticas en diálogo.

Para quebrar las hegemonías se unen voces nuevas o inéditas con las consagradas buscando federalizar y democratizar la palabra, corriéndola del eje que establecen las grandes ciudades culturales del país.

En lo particular, la ciudad de Mercedes - que es un importante centro de eventos culturales de los más diversos - no se destaca por generar espacios ligados a lo literario. Los escritores hacemos presentaciones individuales o en pequeños grupos para compartir nuestros trabajos. Lamentablemente, en los encuentros se descubre que esta realidad, se ve replicada en muchos otros territorios del país.

El ciclo *Conflüencia* pone de manifiesto la voluntad de convergencia que tenemos muchos poetas de lo que desde la centralidad se denomina "interior": sin advertir muchas veces la diversidad de nuestras poéticas, problemáticas y paisajes.

Colocarnos en diálogo es un modo de crear lazos y de generar dinámicas que estén por fuera o en paralelo a las reglas del mercado. Todas estas oportunidades de encuentro que lxs compañerxs de mesa también han abrazado, demuestran la vigencia y fortaleza que tiene la poesía en estos momentos.

Mercedes está ubicada a 100 kilómetros al oeste de la ciudad de Buenos Aires y con mucho esfuerzo individual, fuimos encontrándonos allí, poetas de varias ciudades del país: Tostado y Reconquista de la provincia de Santa Fe; Mercedes, Chacabuco, Moreno, Adrogué, Ramos Mejía y Bahía Blanca de la provincia de Buenos Aires; Caba y Corrientes.

Porque los ciclos de poesía son una apuesta colectiva, me gustaría agregar en este texto las voces de algunos amigos que formaron parte de las ediciones realizadas.

La editora y escritora mendocina Graciela Scarlatto rescata de la experiencia la posibilidad del abrazo, pero no se refiere solo a la experiencia físico-afectiva del abrazo sino a inteligencias y perspectivas del mundo. La sensación de leerse entre pares y sentir que se es escuchado y, al mismo tiempo, rescatar el valor de lo dicho para otras personas. Un lugar para sentirse cobijado y lanzados hacia el futuro.

Jorge Medrano, artista visual y poeta mexicano radicado en el barrio de Mataderos (Caba), ha sido público en los encuentros, afirma que lo que más le gusta y le interpela de *Conflüencia* es la posibilidad de conocer procesos creativos, descubrir voces y comprobar que es posible expandir y crear espacios nuevos. También ser parte de los lazos que se crean entre artistas.

La escritora porteña Lía Chara se pregunta acerca de las maneras en que circula la poesía. Sostiene que “la experiencia de *Conflüencia* muestra una circulación horizontal, nada está arriba de nada. Los versos de unxs se cruzan con lxs de otrxs. La escucha amorosa de la poesía construye una nueva territorialidad, no la propia, la que unx trae, su lugar de origen... sino otra la que se constituye en ese espacio... *Conflüencia* es una movida donde la poesía dialoga con la poesía. No hay arriba ni abajo, hay línea de puntos, hay tejido amoroso de escucha y de voces diversas. Una comunidad que crece y se alimenta. La poesía es un acto colectivo”.

Una de las consecuencias más hermosas de todo este movimiento es que la experiencia ha comenzado a replicarse: los primeros días de noviembre muchos de los poetas participantes de *Conflüencia* nos hemos reencontrado en el festival Pato Negro de la ciudad de Chacabuco (Buenos Aires) y se comenzaron a planificar ediciones en la costa bonaerense, en Chaco/Corrientes o en la ciudad de Catamarca.

En este momento estamos en convocatoria y armado de la edición verano que se realizará en el mes de febrero del año 2023.

BROTE POÉTICO: LA ITINERANCIA COMO FORMA DE FEDERALIZACIÓN

Por **Marina Cavalletti**

La historia de la Argentina, de su cultura, es centralista y se sintetiza en la frase “Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires”. Esa miopía, esa simplificación resulta no solo lastimosa, sino y sobre todo reduccionista.

En su artículo “El país amputado”, Santiago Sylvester señala que lo que conocemos como poesía argentina, a través de las décadas, es en realidad aquella escrita y difundida en y desde la ciudad de Buenos Aires, con algunos deslizamientos hacia Rosario, Bahía Blanca y otros puntos de la región centro. Y advierte: *“Los límites de la sinécdoque, pues, han sido corridos, pero el fenómeno sigue existiendo: es cuestión de dar una mirada a la vuelta, con la atención centrada en este problema (que efectivamente lo es), para saber que la equivocación persiste, y que es siempre la misma”*⁵¹.

En ese marco, y con la intención de generar una modificación del canon, una democratización de voces, en 2016 nace el ciclo de lecturas y música, multiplataforma, Brote poético que se inició al sur de la CABA, alejándose del centro y luego pasó por provincias del NOA y Cuyo, entre otras.

Desde la gestión, el nomadismo implica acercarse a artistas que producen más allá de las metrópolis para quebrar la lógica limitante de centro versus periferia. Esa manera de pensar la poesía y la cultura supone ampliar el horizonte y generar desde ese gesto, cambios en la sociedad, como la gota que horada la piedra.

Viaje a la semilla

De este modo, para iniciar el recorrido, nos detendremos, en primer lugar en la situación que dio origen del *Brote Poético* y luego abordaremos sus características y su cristalización como artefacto cultural para pensar en espacios poéticos más democráticos.

Para esto es importante marcar que la semilla del ciclo se plantó en una situación de resistencia:

51 Sylvester, Santiago (2006) El país amputado. Recuperado de: <http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-16/el-pais-amputado/>

La idea apareció después de un evento en la explanada de la Biblioteca Nacional, que se llamó “Más poesía, menos policía” y se dio tras los despidos masivos ocurridos durante el gobierno de Mauricio Macri en esa institución.

En aquel contexto, la palabra circulaba literalmente entre decenas de personas, dentro de un tejido colectivo, quebraba el estereotipo de los poetas como creadores aislado y les posicionaba claramente en una urdiembre plural, cotidiana, dentro de un territorio propio o “apropiado” para alzar la voz. Más aún, este hecho fundante de nuestro ciclo, retoma además el Manifiesto de Nicanor Parra:

*Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros (nosotras/nosotros)
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía⁵².*

En este sentido, si la poesía es de primera necesidad, si es dicha de boca en boca, cobra una potencia inusitada y también se objetiva como una herramienta de transformación social.

En consonancia con lo anterior, en “*Zapatos rojos: hacer de lo poético un lugar de encuentro*”, Anahí Mallol afirma: “*El poema leído, dicho, recitado ante un público adquiere una dimensión diferente a la del poema escrito y leído en la soledad y el aislamiento por un lector único*” (Mallol, 2021,37) En esta línea, la autora señala la importancia de la oralidad, del encuentro, de poner el cuerpo para darle voz a la palabra más allá del papel, más allá de los celulares y las computadoras. En esa misma tónica, se mueve nuestra propuesta, porque, como asegura la poeta Gisela Galimi: “*si el brote es poético puede, como la poesía, ser frágil siempre, ser una promesa siempre, ser nuevo cada vez que se pronuncia*”⁵³

Un tríptico móvil: nómades en el horizonte

Hasta aquí, *Brote poético* emerge tras plegarse a un reclamo de los trabajadores. Se posiciona inicialmente en el sur de la CABA, y con menos de seis meses de existencia abraza el nomadismo en una de sus zonas pilares: el Norte del país.

En noviembre y diciembre de 2016, el ciclo desembarca en las tierras de Güemes, donde ade-

52 Parra Nicanor (1969). Manifiesto. Recuperado de : <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>

53 Galimi, Gisela (2020). El brote poético, un ciclo que gira. Documento interno de la cátedra de Poesía, género y gestión. Universidad Nacional de Avellaneda.

más presenta fanzines de distribución gratuita y una antología federal publicada por Eloísa Cartonera que reúne a cincuenta y un poetas: Silvia Castro, Gabi Luzzi, Teresa Leonardi, Jorge Hardmeier y Reynaldo Castro entre otros.

“Que circulen diversidad de voces, autores de Salta o Jujuy que editan a sus colegas o gestionan otras movidas es parte de una retroalimentación que genera un crecimiento en el arte”⁵⁴, se afirmó entonces.

Con el mismo criterio, a lo largo de los años, se gestionó el Festival 2x2, junto al colectivo Write Like a Girl en Mendoza y Guaymallén, se llegó a Tilcara y San Salvador de Jujuy, Córdoba, Arroyo Leyes – en Santa Fe -, también a Anguil y Santa Rosa en La Pampa, a Santiago del Estero y Tucumán, al conurbano, el interior y la costa bonaerense. Todo eso se hizo en Ferias del libro, centros culturales, bares y hasta en la plaza de Mayo, como parte de la escuela itinerante de 2017, plegándose a los reclamos docentes de la época.

En este marco, y con acciones sostenidas por casi siete años, desde *Brote poético* creemos en la itinerancia como instancia que traspasa las lógicas ridículas y mercantilistas de la circulación editorial. Nos movemos para encontrarnos con quienes hacen y gestionan en los lugares en donde crece su arte, encontramos en esto una militancia cultural y también política y retomamos la posta del emblemático “Interiores” de Inés Manzano, pero lo hacemos para agitar y recorrer ese interior, para que ninguna provincia sea interior de nada, sino que integre, como lo marca la geografía y más allá de la geografía, un territorio nacional, donde ninguna zona pese más que otra. Porque todas aportan riqueza en su diversidad. Por eso, el Brote es un abrazo de voces y por eso viajaremos hasta llegar a cada provincia argentina.

Todas las voces todas: el eje transgeneracional

El movimiento de nuestro ciclo no solo es territorial, también traspasa el tiempo. Esto es, tenemos además del eje nómada y federal, un pivote fundamental en lo transgeneracional, en la reunión de voces y manifestaciones creadas por artistas de diferentes décadas.

En esta línea, nos parece importante señalar que aunque en Argentina la poesía oscila entre un reverdecer y cierta marginalidad o cierta llegada a un público no tan masivo, es un producto cultural y como tal no escapa a ciertas lógicas del mercado que muchas veces lo condicionan, aún a pesar suyo.

54 Cavalletti, Marina (2016) Se viene otro Brote Poético. Recuperado de: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/69777/espectaculos/se-viene-otro-brote-poetico.html>

En otras palabras, también en la poesía habría algunos cortes etarios, una valoración de autores según su edad, getthos de uno u otro lado de los años. Por ello, instauramos espacios con cruces generacionales, donde poetas de 80 escuchan y recitan ante colegas de 20. Y viceversa. Este ida y vuelta, que en el caso de nuestra primera vista a Salta parecía revolucionario, propició climas donde se incorporaron puntos de vista, diálogos, cosmogonías y lenguajes particulares que, poco a poco se volvieron plurales e inclusivos. Esa polifonía⁵⁵ también es parte de la trashumancia y agita ciertas estructuras estancas en beneficio de un paisaje poético más amplio y frondoso.

Multiplicar es la tarea: radio, festivales, fanzines y talleres

Ensayaremos ahora algunas palabras finales sobre nuestro último eje: al nomadismo y la federalización de la palabra, a la circulación transgeneracional de los versos debemos añadir necesariamente el trabajo en los medios de comunicación y las redes sociales. Ese también es un terreno donde trashumar, multiplicar y difundir la materia poética.

En vista de ello, desde 2019 sostenemos *Brote Poético Radio*, por la emisora pública de la municipalidad de Avellaneda. Allí, además de entrevistar a poetas de todo el país en insistencia con la marca federal, musicalizamos únicamente con canciones escritas, compuestas o interpretadas por mujeres o duetos mixtos. Esto es, a partir de la ola verde nos formamos y nos pensamos también con perspectiva de género a la luz del feminismo.

En vista de lo antedicho, generamos fanzines, charlas, talleres de poesía y DDHH, clínicas, tres ediciones del Festival Federal denominado “La semana de la poesía de Avellaneda”, un podcast en homenaje a Alejandra Pizarnik junto con el equipo de género de Radio Nacional, entre otras cosas.

Esa enumeración no es vanidosa, ni caprichosa. La consignamos porque nos regimos también desde la máxima peronista “mejor que decir es hacer, mejor que prometer es realizar” y consideramos que todas estas acciones, con epicentro individual, pero con impulso colectivo, heterogéneo y en constante movimiento, impactan o impactarán en el tejido social, donde nadie se salva solo.

La poesía no es la excepción, no es solitaria, no es ni está sola y debe ser pensada, generada y recitada por todes, para “encuadrar las poéticas lejos de la elite, plantear una poesía de lo cerca, de lo cotidiano, lo que se respira en tiempo presente”⁵⁶, y también como huella de memoria y adelanto del futuro que se hace al andar.

55 “El Brote de noviembre en Salta. Fue un debut maravilloso donde se cruzaron generaciones y diversidad de autores en un clima de pluralidad que es muy beneficioso para cualquier rama del arte”. Op. Cit.

56 En VV.AA (2016) *Brote Poético: Antología*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera + Brote poético ediciones impresas.

Bibliografía

Cavalletti, M.:

“Se viene otro Brote Poético”. (2016) Recuperado de: <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/69777/espectaculos/se-viene-otro-brote-poetico.html>

Galimi, G.:

El brote poético, un ciclo que gira. (2020) Documento interno de la cátedra “Poesía, género y gestión”. Universidad Nacional de Avellaneda.

Mallol, A.:

Zapatos rojos: hacer de lo poético un lugar de encuentro. En LA Arnés, L De Leone, MJ Punte (Coomp.) *Historia feminista de la literatura argentina-Tomo IV: En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim. (2021)

Parra, N.:

Manifiesto. (1969) Recuperado de:

<https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/otros/manifiesto.html>

Sylvester, S.:

El País Amputado. En *Hablar de poesía 16.* (2006). Recuperado de:

<http://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-16/el-pais-amputado/>

VV.AA:

Brote Poético: Antología. Buenos Aires: Eloísa Cartonera + Brote poético ediciones impresas. (2016)

YACARÉ CUMBIAO, LITORAL POÉTICO EN EL CREPÚSCULO DE UN SIGLO

Por **Laura Destéfanis** (INDEAL/UBA)

Resumen

Durante el segundo mandato menemista se desarrolló en la ciudad de Buenos Aires el “Yacaré Cumbiao (litoral poético)”, un ciclo de lecturas, performances y exposiciones de arte. La cita era “todos los martes (casi) a medianoche”, en un circuito que rotaba con el cambio de estación: bar El Mirador en San Telmo, frente al Parque Lezama; bar Tasmania en San Nicolás, sobre el pasaje Dellepiane; Imaginario Bar en el Viejo Palermo de Honduras y Armenia. Anfitrionaban el ciclo el poeta Federico “Bode” Lescano, Diego “Catón” Sigalevich, también escritor, y Diego Fontanet, artista y curador. Le daba cuerpo y voz un grupo fiel de parroquianxs, que en ocasiones convivía con artistas consagradxs, de culto o masivxs.

El ciclo supo articular el legado de la generación de artistas de la pre hacia la postdictadura con una fuerte impronta ochentera, a contrapelo de esos tiempos de arrasamiento neoliberal. Día, horario y objeto del encuentro - la noche de Marte, dios de la guerra, para la escucha poética entre iniciadxs, en el doble sentido de la no consagración y del culto a la palabra no mercante - condensaron la clave de la contracultura en aquel fin de siglo. El Yacaré fue heredero de las noches del Parakultural y de experiencias de ruptura vanguardista como la revista *Cerdos & Peces*, de espacios como Cemento, Ave Porco o el Centro Cultural Ricardo Rojas, ámbitos por los que circularon o de los que formaron parte protagonistas y allegadxs. Eran tiempos sin redes sociales, casi sin teléfonos celulares e Internet, o por lo pronto sin el uso que hoy les damos; pocas fotografías quedan de aquella postrera era analógica. La propuesta de esta presentación es compartir un modesto archivo personal: restos documentales de aquella experiencia (la “hoja del yacaré” que se entregaba en fotocopias en cada encuentro, notas de periódico, escrituras dispersas en revistas y ediciones de autor), que dan cuenta de las estéticas, problemáticas y formas de la circulación poética en un tiempo crepuscular, ese apéndice de un tiempo anterior que no vería renovar sus días sino hasta fines del año 2001.

Terminaba el año '95. Casi no hay fotos, siempre hay dibujos. En la nota de Vera Land para la segunda vuelta de *Cerdos & Peces*, Dinwoodi dibujó la esquina del bar El Mirador, frente al anfiteatro del Parque Lezama, donde transcurrieron las primeras noches del Yacaré. Detrás de la vieja casona de altos se ven las cúpulas globulares de la Iglesia Ortodoxa Rusa, construida con el aporte del empresario naviero Mihanovich, que desarrolló el comercio fluvial por el Paraná; algo de la temperatura de ese río estuvo presente ya en el nombre del ciclo y en el “apodo” de esa primera época, “litoral poético”. El Yacaré encontró su espacio en una orilla de la ciudad, frente a un parque señero (mojón de la primera fundación de Buenos Aires, a metros de su Museo Histórico y del río), en un margen que no termina de perder contacto con el continente aunque esté dispuesto a zarpar, “a zarpase”, como se decía enton-

ces, anclado en un día, una hora y una actividad excéntricas: la lectura poética en vivo como eje de un encuentro de martes (“por el dios Marte: el dios de la guerra”, decía Rafael Cippolini, otro asiduo del ciclo; cf. Land 1996), al filo de la medianoche, en el tórrido verano porteño. Para el poeta Bode Lescano, uno de los organizadores del ciclo –los otros dos fueron Catón Sigalevich, también escritor, y el artista plástico Diego Fontanet–, “El Yacaré también es un lugar de tránsito fronterizo. Tráfico de palabras fundamental, sin géneros, ni grupos de jóvenes o viejos. Tráfico, y luego a dónde va a parar la merca es un misterio” (Land 1996). Ese misterio sigue vivo, habita en el recuerdo de quienes fueron partícipes, en algunos papeles sueltos que son la punta de un modesto archivo y en “Noches del Yacaré”, uno de los relatos que años más tarde publicó Catón en *Ya no salimos* (2010), donde emerge la tentativa de una definición: “¿Qué somos? Para Fontana somos una banda de rock que no toca. Somos punk. Para el Bode somos la vanguardia porque no nos interesa hacer obra. La verdadera poesía está afuera de las palabras”. Aquí, el énfasis alumbra el acontecimiento, siempre colectivo, cuasi anónimo e imposible de quedar establecido. La fragmentariedad propia del recuerdo también se ve acentuada, como veremos, en las pocas hojas dispersas que dejó el Yacaré. *Zeitgeist*, cristalización de una época que fue el crepúsculo de la era analógica.

La escena chica es una mesa con candelabro y vela sobre una tela roja, cenicero y micrófono. El plano más abierto deja ver a parroquianxs de diversa procedencia, en un cruce generacional que la época no propiciaba: músicxs, escritorxs, periodistas, curiosxs, cineastas, estudiantes, actores y actrices, solitarixs insomnes atribuladxs por el calor y el cierre de un año con reelección presidencial, acodadxs en la barra capitaneada por el Guille. En la nota de *Cerdos & Peces* “El Yacaré Cumbiao”, los anfitriones dan cuenta del propósito y algunos códigos de la gesta. Bode pone el foco en el encuentro: “El Yacaré Cumbiao funciona como un objeto de motivación, un gel poético. La premisa fue: hagamos un ciclo de lectura, una ceremonia, un rito. Más allá de las calidades poéticas que no vamos a calificar porque ser jurado no es nuestra vocación. La base de los encuentros es que los autores lean sus textos” (Land 1996: 37); Catón, en cambio, subraya la nota de época porque hace énfasis en la circulación del texto: “Toda la gente que escribe en este país comparte una dificultad muy importante para editar, y el Yacaré es un espacio en el que se puede circular desde la oralidad” (Land 1996: 37). Todavía el telegrama convivía con el fax, y el módem y los sms eran una rareza. No había despuntado el potente circuito editorial alternativo que floreció tras 2001 y las ferias alternativas se desarrollaban los fines de semana en parques y galerías. Plaquettes, fanzines, revistas y lecturas eran el estrecho espacio que la industria editorial libraba al azar del semillero poético.

De aquella escena ampliada sabemos por el recuerdo y por las crónicas de época: en la nota del suplemento *Sí* de *Clarín* Bode pregunta y se responde: “¿Por qué vienen tantos rockeros? Para mí que ya no se sienten en una verdadera ceremonia nocturna y fraternal cuando van a recitales tan masivos” (Schanton y Martelli 1996: 5). Es interesante cómo la puesta en cuerpo de la palabra poética trae un cruce que es siempre inquietante: el de poetas y letristas. En esa misma época se desarrollaba el ciclo Los Verbonautas, integrado entre otros por Palo Pandolfo, Karin Cohen y Gabo Ferro. Palo y Karin se dejaban ver por el Yacaré, las visitas entre uno y otro ciclo eran frecuentes. También formaban parte de la cofradía yacarera Tom Lupo, Gamexane, Daniel Martucci, Enrique Symns, Los Brujos, Dos Minutos,

Patán Ragendorfer, María Moreno y, ya en la etapa del Imaginario Bar, Skay Beilinson, Semilla o la Negra Poli. La masificación que señala Bode da cuenta de un rotundo cambio de época que termina de consolidarse durante el segundo menemato: con la paridad peso-dólar, ya el rock, para decirlo con Virus, había vendido “todo el stock”. Los Visitantes habían masificado su público y el fenómeno “perro dinamita” era cortina musical en el *Videomatch* de Tinelli. Ir a ver a los Redondos se había transformado en una peregrinación. Los Verbonautas realizaban un análisis parecido; luego de una lectura multitudinaria en La Luna el 22 de diciembre del '95, Palo decía: “Las 500 personas que vinieron demostraron que están saturadas de ser espectadores de rock y encontraron *la fiesta en un recital de poesía*” (Schanton y Martelli 1996: 5, subrayado original). En este sentido, el espacio de la lectura, la escucha atenta (o no tanto, pero bien valía la excusa para recuperar algo del habitus predictadura del café-debate), se hacían posibles en estos ciclos que escapaban al circuito publicitario. Por otra parte, el Yacaré renegaba de la etiqueta de “under” asignada a la escena artística de –mayormente– alta calidad y bajo presupuesto que se había desarrollado en la inmediata posdictadura, como una herencia de los tiempos de clandestinidad y catacumbas: el Parakultural en sus dos épocas, el Einstein, Cemento, Bolivia y la más alternativa Nave Jungla. “Siempre al nivel del mar es un chiste para oponernos al underground. Al sótano: ese pseudo envoltorio de lo maldito, de quienes agarran esos slogans por una postura” (Land 1996: 37), aclaraba el Bode.

Con el cambio de temporada, el Yacaré recibió el otoño '96 en un bar emblemático del centro de la ciudad por ser un “bar de chicas” lesbianas, donde lxs pakis éramos bien recibidxs: Tasmania, en el pasaje Dellepiane. El fotógrafo Alejandro Pi-hué puso en circulación fotos en las que vemos a Ricardo Ragendorfer, a Palo Pandolfo o a Eduardo Magoo Nico. “Los lugares no hacen a la gente, y el hecho de girar, de rotar, se relaciona con el nomadismo. Siempre cambiamos de bar en el mejor momento. El tach [sic] es manejar los tiempos” (Land 1996: 37), reconocía el Bode. La itinerancia vuelve a remarcar en otra tentativa de definición, esta vez contemporánea al ciclo. El recorte que del que tomo la siguiente cita pudo haber pertenecido a uno de esos eventos organizados por el entonces municipio, a la manera del delarruista “Buenos Aires No Duerme” (¿se acuerdan de esa propuesta de domesticación y rejunte del movimiento artístico alternativo al que los yacareros rebautizaron “Buenos Aires No Muerde?”): “Yacaré Cumbiao es una esquina de Bangladesh, perdida en una calle de Nueva York, en pleno corazón de San Telmo. Un modo, una manera, un estilo de pensar lo poético, o una poética del estilo (...). La apuesta, una estética fundada sobre la superposición de tonos, el collage, una ética callejera y a la vez exquisita. Yacaré Cumbiao es una palabra mágica, una evocación misteriosa, su poder es el de convocar a las fuerzas que anidan en el corazón de las palabras” (Dossier, s/d). No se trata sólo, entonces, de un cambio de barrio que milite contra el acostumbramiento, la comodidad y la modorra: una de las claves del ciclo fue la fusión contra-jerarquizante, la excentricidad como ética, que operaba ante la manía noventista del desecho y el descarte como tácticas puristas (desde las barreras propias de la Academia hasta las de la pasarela Dotto Model, fábrica de hiper-hegemonías corporales donde “mover las cabezas” sólo implicaba embolsar pesos-dólar para el jeque del coiffeurismo). En el Yacaré, el *patch* estético se transformaba en un *potlatch* solapando las propuestas plásticas en un arco trazado entre la obra de Berni, las propuestas disco à la Sergio De Loof (el Ave Porco, pero también el Morocco que fue escenario de Urdapilleta y Tortonese o el Dorado, donde ya éramos cuir sin saber que tal cosa hubiera sido circunscripta bajo este ulterior término), hasta el Todox2\$ de Alberti y Capu-

sotto y Eloísa Cartonera, que irían llegando poco después. Con la palabra como emblema, el cambio de barrio invocaba otra vez a aquella esquina rosada de Borges que supo casar los mares de la china y el Harlem con un suburbio de Buenos Aires.

Entre tanto, el contexto afectaba y obtenía su jocunda respuesta. Cuando a un lado y otro de la General Paz el ejecutivo quiso clausurar la noche por decreto, el Movimiento Rafael Salafia (guiño-guiño) sacó su primer comunicado, “La noche muere de risa”, donde puede leerse esa risa en clave subversiva, contracultural y libresca: “Recuperamos un héroe romántico, un utópico, un Quijote que lucha contra molinos de viento: Duhalde. Un Sancho: Domínguez” (Dossier, s/d). Allí se augura que tan ínfima medida sólo puede acrecentar algo tan poderoso como la noche: volverán las fiestas en las casas fomentando así el sexo libre, el consumo de drogas, el placer de la clandestinidad (“código mafioso para crecer desde el margen”, aclara); todo comenzará más temprano, decaerá por tanto la cultura del trabajo, se desharán los lazos familiares, estimulará la aventura del viaje (en huida del AMBA), etcétera.

Hacia la primavera del ‘96, el Yacaré vuelve a sacudirse y se instala en el Imaginario Bar, en un Palermo aún barrial, invitando a compartir en micrófono abierto “todo aquello que pueda ser considerado poético”, a consideración de “aquel que tenga algo para decir”: la densidad del convite se aligera en tiempos 2.0; por entonces, no sólo la puesta en cuerpo contaba sino el mismo hecho de encontrar un canal de expresión. En volantes y afiches podía leerse un listado de eslóganes que invitaba a elegir el propio, género breve que supo cruzar, en los “papeles del Yacaré”, la impronta marketinera de gran despliegue en el espacio público con el aforismo: “Palmeras para no palmar”, “Otoño tropical”, “Viví tu disparate”, “Con faldas y a lo loco”, “Fronteras argentinas” (supo haber por aquellos años un programa en televisión abierta que disfrazaba el fragmento publicitario en continuado – hoy resultaría insoportable – so pretexto de dedicarse a valorar el trabajo del gremio publicista). El artículo de *Clarín* “*La movida poética*” propone un estado de la cuestión para diciembre del ‘95. Ahí se menciona el ciclo radial de Omar Cerasuolo, el Yacaré, el Circo de Poesía de José Sbarra, el ciclo Poesía Abierta Daniel Giribaldi en el Tortoni, La Tertulia de Vera Valdor (ambos también los martes), La Voz del Erizo en el Rojas, el de Felisa Rocha en el Club Caniche, las revistas *Diario de Poesía*, *El Jabalí*, *La Danza del Ratón*, *El Desierto*, las editoriales Último Reino, Libros de Tierra Firme, La Luna Nueva, Biblioteca del Erizo, Plaquetas Jimmy Jimmereeno, Quipus), algunos premios. La poeta Marina Mariasch recuerda: “En ese momento no había tantas lecturas de poesía como ahora. Había tres ciclos: El yacaré cumbiao, Maldita ginebra, La voz del erizo. Yacaré cumbiao era más freak, Maldita ginebra más etílica y El erizo era un ritual al que iba todo el mundo de distintas disciplinas a escuchar” (Z. 2009: s/p). Fernando de Leonardis, gestor de Otoño Antropoético, consideraba en un contrapunto a veinte años de aquellas experiencias que “Hoy [en el año 2015] hay muchos ciclos ligados a la teatralidad, se apuesta a lo performático, que es un género en sí mismo. Ahí confluyen poesía, música, incluso danza y stand up. [...] Yo lo que busco es que se acompañe la dinámica de un bar y todo lo que pasa por el ciclo tiene que ser ‘poesía oral’. Hay poetas que son muy buenos escribiendo, pero que no saben leer”, desliza, señalando una diferencia con respecto a Los Verbonautas, Tom Lupo o el Yacaré Cumbiao (Lisica 2015).

Más allá de los recuerdos personales que tenemos de aquellos ciclos, el Yacaré dejó un resto en forma de hojas sueltas que insisten en esquivar toda definición: “¿Qué es el Yacaré Cumbiao? Es básicamente un ciclo de lectura y escucha poética, pero prefiero no hablar mucho sobre eso porque hablar mucho sobre algo es domesticarlo. No es nuestra intención terminar en el zoológico” (palabras anónimas, en la hoja del *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo)* # 6, 18 de febrero de 1997). La primera hoja salió ya en la etapa Imaginario Bar, el 15 de enero del ‘97. Tal parece que fueron en total 12 números (el último se despide con un “último Yacaré Cumbiao en el Imaginario, Martes 22 de abril. Hasta cualquier esquina”), al que se suma alguna adenda sin data, como la que vemos presentando al personaje Nacho II en el episodio “Il Ritorno”, ya en una vuelta por San Telmo, en el bar Sarajevo. La hoja del Yacaré reúne en una sola carilla un conjunto de textos que acentúan la idea de movimiento colectivo pero disperso y plural, por momentos anónimo (hay mucho apelativo o nombre de pila sin apellido firmando los textos), donde la oralidad se impone a la escritura como un modo de evitar cierta parálisis o la fijación que pueda dar idea de “obra”, cumpliendo así con la premisa vanguardista puesta en palabras por Bode. A lo largo de los números, la hoja recoge en distintas tipografías – en mayor medida a mano y a máquina– editoriales que no reniegan de la autocrítica, poemas, textos en prosa, consignas, reflexiones, definiciones de diccionario que alternan con otras espontáneas, dibujos y gráficos, en secciones más o menos fijas: “abre”, “ciudad” o el “se dijo”, que toma para una cierta posteridad frases dichas al pasar, que evocan las Voces de Porchia, los nunca del todo establecidos decires macedonianos, la función del eslogan como un disparador ético-poético, los dichos al pasar escuchados en colectivos y esquinas que hoy circulan en redes y la estética del blog, mezcla de imagen, consigna y texto breve, que aún no existía. También hay lugar, como si se tratara del grafiti callejero o de la inscripción en la puerta de un baño público, para la convocatoria a otros espacios o la queja por su cierre: “Un lugar menos. 3 de febrero pasado levantaron toda la programación de Radioactiva. Fuck off!!” (anónimo, en *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo)* # 5, 11 de febrero de 1997). En estas hojas podemos encontrar la palabra de protagonistas y asiduxs (Bode, Catón, Toti Iglesias, Tatto, Rulo, Orge, Julio Leguizamón, los dibujos de Fontanet), de algunos referentes (René Char, José Lezama Lima, Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini) y de nombres hoy célebres (Luis Issaly, Cayetano Vicentini, Tom Lupo, Fernando Noy, Marta Dillon o Gamexane). Son restos de un archivo posible, si acaso pudiéramos congelar un tiempo cuya magia fue la palabra nunca solemne, llevada por el aire, para siempre inasible.

Bibliografía

AA. VV.:

- (1997) *yacaré cumbiao (Litoral poético) #1*, 15 de enero de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (Litoral poético) #2*, 21 de enero de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (Litoral poético) #3*, 28 de enero de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #5*, 11 de febrero de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #6*, 18 de febrero de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #7*, 25 de febrero de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #8*, 4 de marzo de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #9*, 11 de marzo de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #10*, 18 de marzo de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #11*, 1 de abril de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (del verbo al cuerpo) #12*, 15 de abril de 1997.
- (1997) *yacaré cumbiao (caldo de cultivo)*, s/d.

Arderius, Victoria.:

La movida poética. Clarín, 3 de diciembre de 1995, pp. 10-12.

Catón:

(2010) *Ya no salimos*. Buenos Aires: Mansalva. Dossier de afiches, flyers, dibujos, fotografías y recortes del ciclo y acerca del ciclo de lectura poética Yacaré Cumbiao, archivo personal.

Land, Vera:

(1996) El Yacaré Cumbiao. *Cerdos & Peces*, n.º 48, diciembre de 1996, p. 37. Lisica, Federico (2015) "Hay poetas que son muy buenos escribiendo pero que no saben leer".

Entrevista a Fernando de Leonardis. Suplemento *No, Página/12*, 12 de febrero de 2015. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7569-2015-02-12.html> [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2022].

Schanton, Pablo y Ernesto Martelli:

(1996) La naturaleza pide la palabra. *Sí, suplemento joven. Clarín*, 8 de marzo de 1996, pp. 4-5.

Z., P.:

(2009) "Me cuesta seguir las convenciones de la prosa". Entrevista a Marina Mariasch. Blog de Eterna Cadencia, 8 de junio de 2009. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/me-cuesta-seguir-las-convenciones-de-la-prosa.html> [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2022].

CICLOS DE POESÍA, ENTRE LA RESISTENCIA Y LA POLÍTICA PÚBLICA

Por **Carolina Giollo**

Resumen

Este trabajo realiza un recorrido a través del fenómeno de los ciclos de poesía, que utilizan diferentes modelos de organización que van desde la autogestión a una política pública de la poesía, como espacios de resistencia, como parte de nuestro derecho a la cultura.

La poesía no puede ser concebida sin oralidad. En los elementos típicos de la oralidad se funda el sentido de producción y recepción del género: música y ritmo deben manifestarse en un tiempo y espacio para que la palabra se vuelva física. La lectura va más allá del acto individual del recitado. Implica múltiples voces, múltiples tiempos y espacios. En el rasgo espacio temporal colectivo se juega su condición política.

Desde la gestión cultural, esta praxis política atraviesa la curaduría y coordinación que hay detrás de cada evento. En ese sentido, afirmamos que el ciclo de lectura puede ser leído como un dispositivo de micropolítica, un espacio de resistencia.

Un ciclo supone trabajo de gestión que muchas veces no es percibido como tal por quienes participan del evento. No hay azar en estos eventos, sino más bien condiciones históricas, sociales y económicas que los hacen posibles. Lo mismo ocurre con el tiempo y el espacio. La frecuencia del ciclo, la disponibilidad del lugar, la itinerancia o la permanencia también estarán determinadas (o al menos condicionadas) por lo económico, lo social, lo histórico.

Introducción:

En este trabajo intentaremos abordar el análisis de los ciclos de lectura desde su praxis como acontecimiento de la cultura que irrumpe en un tiempo y un espacio determinado. Por un lado, realizaremos un recorrido reflexivo sobre lo que podríamos llamar las características constitutivas de los ciclos de lectura, haciendo hincapié en una clasificación que creemos posible a partir de esta. Por otro lado, intentaremos relacionar las ideas que surjan de esta reflexión con una perspectiva crítica centrada en el hacer detrás de estos acontecimientos, es decir, en aquellas cuestiones que pertenecen al campo de la gestión cultural.

Para realizar este trabajo recurrimos a la lectura de diversas fuentes bibliográficas, aunque consideramos de total relevancia el concepto de **micropolítica** elaborados por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, entendiendo como micropolítica lo que “tiene que ver con la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante.” (Guattari, Rolnik, 2013)

Además, si bien realizamos un recorrido histórico que tiene en cuenta la necesidad de situar el tema que nos reúne en un contexto de producción histórico determinado, elegimos para profundizar la observación ciclos que hayan surgido o a partir de la primera década del siglo XXI, correspondiendo su existencia a un momento de políticas culturales determinado. Esas políticas apuntaban a acompañar a un nicho de editoriales independientes que habían surgido como respuesta a la monopolización del mercado editorial. Estas editoriales incluían entre sus actividades de difusión y circulación encuentros de poesía, recitales, etc. Las ferias y ciclos de poesía cumplen un lugar importante en este circuito.

Es a partir de esta relación entre la irrupción de estos ciclos de lectura y su contexto que intentaremos pensar en una posible **política de los ciclos**, que tenga en cuenta por un lado las características inherentes a su configuración, pero además las necesidades prácticas para su realización.

La rueda que gira

Buscamos el significado de la palabra ciclo y el diccionario nos dice:

- 1. Serie de fases o estados por las que pasa un acontecimiento o fenómeno y que se suceden en el mismo orden hasta llegar a una fase o estado a partir de los cuales vuelven a repetirse en el mismo orden.*
- 2. Serie de actos de carácter cultural relacionados entre sí, generalmente por el tema, y celebrados en un tiempo determinado*

Me parece sumamente llamativo que sea el segundo significado que le atribuimos a la palabra ciclo el que nos convoca a esta discusión hoy y, al mismo tiempo, leído en clave poética, el primer significado diga mucho más de lo que para nosotros representa un ciclo de lectura de poesía hoy. *Fases, estados, mismo orden que llega a una fase y vuelve a repetirse en el mismo orden*, dice. La metáfora de la rueda que gira, en torno a una materia que es en sí misma cíclica como la poesía.

Para empezar a girar esta rueda vamos a tratar de definir sin determinar. Trataremos de bocetar características en común, puntos de contacto, diferencias como para ver el cuadro en sus fases, pero no para hacer una representación cerrada. Para ello deberíamos comenzar este recorrido pensando en qué son los ciclos de poesía. Volvemos entonces a la definición. Todo ciclo de poesía es un evento de lectura lírica de presentación regular y reiterativa que puede combinarse con otras artes o disciplinas. De esta definición nos quedamos, primero, con el elemento imprescindible: la lectura implica la realización física de la voz poética. La poesía no puede ser concebida por fuera de la oralidad. Aun cuando el poeta habla solo, necesita escucharse para entender el ritmo, la música, el juego detrás de la lírica. La poesía leída es, entonces, expresión en tiempo y espacio, aquí y ahora. La voz es vehículo de un significado extra, más relacionado con la impresión corporal que con el valor semántico de las palabras.

Y en la voz aparecen las subjetividades. ¿Quiénes forman parte de los ciclos? Lectores, público y organizadores. En su mayoría todos ellos poetas. Poetas que leen, poetas que oyen, poetas que organizan. Realmente es poco común encontrar a no poetas entre los asistentes a un ciclo. De allí se desprende esa etiqueta de que la poesía es para unos pocos, o es endogámica, o medio sectaria. Lo cierto es que el interés en común es lo que nos convoca, las puertas están abiertas; quien quiera oír, que oiga. Quienes leen pueden pertenecer a un grupo o colectivo, pero no son requisitos a priori para toda lectura.

En esta manifestación física de la voz aparece el segundo elemento inherente a todo ciclo; las coordenadas espacio-temporales que condicionan su realización ¿Dónde se realiza? ¿Cuándo? ¿Con qué frecuencia? Hablamos de condicionamiento en tanto posibilidad y no solo límite. Los ciclos se harán en los lugares a los que se puede acceder y con frecuencias que varían en encuentros mensuales, bimestrales, etc.

Estas categorías fundantes suponen un trabajo desde la gestión/gestación de cada ciclo. El rol de los organizadores o curadores tiene que tener en cuenta todas estas variantes a la hora de armar una propuesta, además de llevar adelante la tarea de enfrentar todas las limitaciones técnicas que puedan suscitarse a partir de estas condiciones.

Volvemos a las subjetividades. Lo que nos atraviesa, el interés por la poesía se vuelve un deseo colectivo en el que nos volvemos parte de un evento pluri-sonoro, sin dejar la singularidad de nuestra existencia, una especie de comunión que nos convoca.

Pienso en el primer ciclo de lectura del que tengamos registro en nuestra literatura. Pienso en el *Salón literario* de la Generación del 37. No le adjudico, en realidad, la creación de la lectura en voz alta, pues sabemos que la tradición de la oralidad gauchesca es anterior y tanto más poderosa que la juntada romántica unitaria de Echeverría y sus amigos; sin embargo, en el imaginario de la tradición

literaria, el *Salón literario* era un grupo de intelectuales, narradores y poetas que se juntaban a resistir los embates culturales del “Tirano”. Detrás del imaginario de este fenómeno, está la resistencia. Para resistir hay que estar presentes, hay que asistir. No hay resistencia sin participación, sin presencia. Nuestra historia cultural está plagada de estos ejemplos, pero tal vez sea lo acontecido con las vanguardias llamadas de Boedo y Florida lo que nos permita ver cómo la poesía se vuelve un espacio de creación y tensión entre la innovación estética y la denuncia política. Mientras que los *martinfierristas* hacían de los encuentros reiterados en el tiempo, ocasión para la reflexión y la innovación estética, en cada encuentro sucedido hacia el sur de la capital (que solemos ubicar como el grupo de Boedo) la producción artística (más popular, más oral, más relacionada con la praxis vital del pueblo) es vista como vehículo de emancipación. Los ciclos de poesía en este contexto parten de estas premisas vanguardistas. Una vez más, hay un interés en común, pero además la creencia de que esa mancomunidad es disruptiva, es una forma de resistencia.

Hoy los ciclos de poesía siguen siendo espacios de resistencia en tanto fenómenos culturales que no encajan en la producción masiva de consumos culturales, sin que esto signifique que no haya ciclos de poesía que parecen responder a un consumo masivo de poesía, porque los hay, porque el tiempo en el que vivimos todo puede ser reproducido como un objeto de consumo, hasta la poesía. Lo que decimos es que ***el acto detrás del deseo colectivo de un ciclo de poesía cuyo interés es la poesía y no la comercialización de productos sigue siendo un acto de resistencia.***

Por eso es que entendemos los ciclos de lectura como dispositivos de micropolítica, en términos de Deleuze y Guattari. (cita). Acontecimientos capaces de desterritorializaciones. Agenciamientos de la singularidad. Dentro de estos dispositivos podemos percibir algunas diferencias, podemos intentar una especie de clasificación por origen.

Un intento de tipología de los ciclos

En primer lugar, encontramos ciclos creados a partir de talleres de escritura como el ciclo “El rayo verde”, ligado a los talleres del poeta Osvaldo Bossi. Los talleres son espacios de lectura y producción que se vuelven pronto en lugares de pertenencia para quienes asisten asiduamente. La creación de ciclos a partir de talleres forma parte de la evolución natural de los procesos de escritura, corrección y re escritura. La lectura en voz alta del material trabajado es parte fundamental de esta formación. Los ciclos funcionan como espacios cuidados en los que los poetas noveles pueden animarse a decir, así como también en oportunidades para escuchar decir a autores leídos y trabajados durante las jornadas de taller. Oportunidad para la voz y escucha atenta son dos objetivos de estos ciclos.

Otros ciclos de poesía corresponden a lo que podríamos llamar *las afinidades*. Colectivos que sin pertenecer a un espacio de formación comparten los mismos valores estéticos, las mismas lecturas, el mismo gusto, las mismas condiciones materiales. El ciclo se vuelve representación de estas redes amistosas, de estos intercambios, de los puntos en común. Como representación el ciclo asume la voz de un panfleto, de un manifiesto que permite el reconocimiento de los afines.

Finalmente, tenemos ciclos que devienen colectivos en sí mismos. Es decir, ciclos que nacen de deseos aparentemente individuales y que al realizarse cobran un carácter colectivo que luego puede diluirse como simple experiencia del acontecimiento. Estos ciclos buscan el encuentro con el otro desde una curaduría que tiene en cuenta distintas categorías, lo que podríamos llamar una curaduría pluridimensional. La gestión de estos ciclos no es llevada a cabo por grupos de poetas, talleristas o afines, sino que se trata de gestores individuales que se unen para construir una experiencia que quiere ser colectiva. Creo que en esta categoría entran experiencias como “*Rumiar Buenos Aires*” o “*Mañana zarpa un barco*”, ciclo que se realizaba en La Casa del árbol y que tenía en cada episodio a un curador invitado. En el caso de Rumiar Buenos Aires, puedo decir que surgió como deseo personal de armar espacios para que otros que no tenían oportunidad de leer por ser muy jóvenes o poco conocidos o vivir fuera de la capital, lo tuvieran. Un deseo personal que contemplaba lo colectivo, no lo colectivo puesto al servicio del ciclo a priori.

Luego podríamos pensar en ciclos híbridos que nacen de una iniciativa personal y que se instalan como espacios de encuentro de voces múltiples, sin afinidades en común, pero qué hacen de la pertenencia a ese ciclo su afinidad. Pienso en propuestas de micrófono abierto, como las que propone Gito Minore en “Poesía bajo la autopista” en el barrio de Boedo.

En esta posible tipología de ciclos me abstengo de hacer juicios de valor, críticas o salvedades. Intento simplemente ver nodos de creación particular, que pueden tener variaciones y que están abiertos a discusión. No intento cerrar el diálogo, sino abrirlo con esta clasificación porque considero vital la reflexión sobre el origen de estos acontecimientos, sobre todo centrándome en los que nacieron a partir de 2010, hasta la fecha. En muchos casos, los ciclos de lectura (sean del tipo que sean), devienen en otro tipo de proyectos culturales como editoriales, libros, revistas, etc. En el plano de su organización la mayoría comparte la autogestión. Es decir, la organización es llevada a cabo por poetas que devienen gestores. Y los ciclos devienen usinas culturales que mantienen vivos otros proyectos o sirven como energía original para nuevos espacios. En otros casos los ciclos acompañan proyectos culturales que ya existían, habilitan espacios para feria de libros, permiten el cruce con otras disciplinas artísticas, etc. En todos los casos que planteo en esta posible clasificación, la poesía es siempre el motor para un movimiento disruptivo. Tal como lo expresaran las vanguardias: el arte sale de los claustros y se vuelca a la calle. El arte se escapa de la academia, se escurre por los márgenes y vuelve así al pueblo. Los ciclos de lectura son la vía de salida para estas voces marginales, son el canal por el que la poesía recupera su vitalidad política

Hacia una política de ciclos

Ahora bien, detrás de estos ciclos estamos nosotros, nosotras y nosotres. Somos trabajadorxs de la palabra. No solo porque escribimos poesía, no solo porque consumimos poesía, sino porque además hacemos cosas para que la poesía ocurra. Aquí aparece el rol de los gestores culturales, que casi siempre recae sobre los mismos poetas que deciden organizar el ciclo. Se trata del rol que se mantiene en las bambalinas de los acontecimientos. El ciclo ocurre como efecto de acciones concretas, de un oficio o praxis que no siempre es reconocido como trabajo. Los gestores somos quienes organizamos el espacio y tiempo de los ciclos, llevamos adelante la comunicación, curamos las lecturas, etc. No hay resistencia sin organización. Y una reflexión crítica sobre nuestra tarea como gestores debe ser manifestada.

Una vez, en un momento previo a la pandemia en el que varios ciclos de poesía ocurrían al mismo tiempo en la ciudad, asistí como poeta a uno organizado en la biblioteca de un edificio gubernamental. Hablando con uno de los curadores del ciclo sobre el poco reconocimiento que tiene la poesía en los ámbitos públicos de la Ciudad, obtuve como respuesta que *“debíamos estar agradecidos de que se abriera al menos un espacio para la poesía”*. Con el espacio parecía bastar como contrapartida por el trabajo de los poetas que leyeron y de quien organizaba, también poeta. Tal vez en ese momento no supe qué decir o no tenía tan claro como tengo hoy que no, que no nos debemos conformar solo con el espacio, que si los ciclos de poesía se dan en un ámbito público o privado, debería haber un reconocimiento material o simbólico para quienes participan de este evento. No hay plata para la poesía, parece ser la respuesta. Sí hay plata para mercadería y para publicidad innecesaria, pero no hay plata para pagarle aunque sea los viáticos a los/las/les que aportan su trabajo. Ha pasado en el ámbito privado también. Sobre esto debemos reflexionar como partícipes de los ciclos. Siempre debería haber algún tipo de retribución, una reciprocidad. Deberíamos fundar una **política de los ciclos**, entendiendo como política una participación activa en la práctica social que apunte al bien común. Esta política debería ser en principio un modelo de comportamiento ético al que aspira nuestro quehacer como partícipes de un ciclo. No solo como modelo de comportamiento público, sino también en el ámbito privado.

En este sentido, desde 2010 hemos tenido **políticas públicas** hacia nuestro sector que sirvieron para revalorizar nuestra labor: apoyos, fondos de movilidad, becas de creación. En épocas de recesión como las que vivimos, los primeros recortes suelen caer en cultura, y aun así, estamos aquí, en este encuentro de poesía y crítica que permite pensarnos como hacedores.

En lo privado, deberíamos considerar una política cooperativista que reparta el peso de llevar adelante un ciclo sin apoyo estatal, pero que no invisibilice el trabajo aportado por los hacedores.

Reitero lo dicho al principio. Nada sucede por azar en los ciclos de poesía, aun cuando nosotros percibamos solo el interés personal o el deseo de un grupo, detrás de la ejecución material del ciclo

están las condiciones históricas, sociales y económicas que lo hacen posible. Tomar una posición crítica sobre cómo hacemos lo que hacemos nos permitirá mejorar nuestras condiciones de trabajo, fortalecer nuestros lazos, reconocer nuestras necesidades.

Por eso celebro que hoy estemos reunidos y reunidas en este encuentro, en esta mesa de debate. Es con una praxis crítica que lograremos mejorar nuestras condiciones actuales y podremos seguir perpetuando la premisa de las vanguardias: la palabra en la calle, circulando entre nosotros, nosotras y nosotros, moviéndonos en tiempo y espacio, siendo motor de encuentros; la palabra viva.

Bibliografía

Canclini, Néstor:

“El consumo cultural: una propuesta teórica” en *El consumo cultural en América Latina*, Convenio Andrés Bello, 2006

Fisher, Mark:

Realismo capitalista, Editorial Caja Negra, 2021.

Guattari, Feliz & Suely Rolnik:

Micropolítica: cartografía del deseo. Editorial Tinta Limón, Bs. Así, 2013.

Gilman, Claudia:

Entre la pluma y el fusil. Editorial XXI, Bs. As 2003.

López Winne, Hernán & Malumian Víctor:

Independientes, ¿de qué?, Fondo de Cultura Económica, Bs. As, 2016.

Sibilia, Paula:

La intimidad como espectáculo, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

Diccionario *Wordreference.com*:

Última visita 15 de noviembre 2022.

[Volver al Índice](#)

MESA 8

TALLERES DE LECTURA Y ESCRITURA: FORMACIÓN Y OFICIO POÉTICO MÁS ALLÁ DE LOS BORDES INSTITUCIONALES

Coordinadoras: **Gabriela Clara Pignataro** y **Clara Del Valle** (Bajo la araucaria. Espacio de lectura y escritura)

¿De qué forma se accede a la producción poética y cómo se forman lectorxs y escritorxs por fuera de las instituciones académicas? ¿Qué lugar ocupan en ese proceso los talleres literarios como comunidades de formación? Esta convocatoria de mesa se propone indagar sobre la potencialidad de los talleres de lectura y escritura como agentes democratizantes del acceso al capital cultural y dispositivos de inscripción y participación en la conversación literaria de una época. Estos espacios instrumentan didácticas, dinámicas y procedimientos que raras veces son sistematizados, como así también los alcances de su práctica en torno al oficio poético. Las formas de circulación literaria no solo se atañen a soportes, dispositivos y mediaciones institucionales: los talleres literarios, ocupan un lugar fundamental en la divulgación y circulación de la poesía, tanto en su dimensión de formación de lectorxs como de futurxs escritorxs. A partir de esta hipótesis, esperamos aportar al debate en torno a los cuerpos de divulgación y circulación de la literatura, tramas lectoras, sus flujos, continuidades y múltiples representaciones.

ENVIÓN BROWN. ACCESO Y PROMOCIÓN DE DERECHOS COMO ESPECIFICIDAD DE LA LITERATURA.

Por **Manuel Geremías Marchioni Fasanini**

EnviÓN Brown es un programa de acceso y promoción de derechos para pibas y pibes de 12 a 18 años. Uno de los ejes del programa es el protagonismo juvenil, para que ellas y ellos se constituyan como sujetos de derechos. Desde acá partimos, del ejercicio de los derechos. El *Taller de lectura y escritura popular y comunitaria* es un espacio que venimos construyendo desde el año 2018, buscando puntos de confluencia entre el territorio y el ejercicio de los derechos donde el movimiento que produce la palabra teje y constituye el encuentro. Este texto tiene como objetivo acercarnos a las diversas experiencias del taller, donde el acceso y la promoción de la producción literaria funcionan como metonimia del acceso y la promoción de derechos, en tanto especificidad de la literatura. Saber quiénes somos y poder expresarlo, jugar con el lenguaje y su materialidad para poder compartirlo, lo compartimos porque hay otros que nos escuchan y así con la palabra desarmamos la madeja de lana y vamos tejiendo lazos: un ponchito con los colores del barrio.

Nuestras trayectorias personales se desarrollan a partir de nuestras necesidades y oportunidades. Según Marx:

“Lo que [los individuos] son coincide (...) con su producción, tanto con lo que producen como con el modo [en] cómo producen. [Por lo tanto], lo que los individuos son depende (...) de las condiciones materiales de su producción” (p. 19 y 20). De manera que, el modo en que nos involucramos en el sistema de producción, o sea, el lugar que ocupemos en la cadena, este modo determinará el lugar que ocupemos en la sociedad. Sociedad que tendrá al lenguaje como medio que posibilite la comunicación. Sostiene Marx: *“El lenguaje es tan viejo como la conciencia: el lenguaje es la conciencia práctica, la conciencia real (...), el lenguaje nace, como la conciencia, de la necesidad, de los apremios del intercambio con [las demás personas]”* (p.31).

Es desde la necesidad y *“de los apremios del intercambio”* que construimos y, a través del lenguaje, manifestamos nuestra identidad. Soy Manuel Geremías Marchioni Fasanini, lo digo porque hay un otro que me está escuchando, y a su vez puedo decirlo, porque conozco mi identidad, sé quién es mi mamá, quién es mi papá, quién es mi hermana, mi hermano, sé de dónde nací, sé de dónde vengo: en palabras de Tabaré Cardozo *“se quién soy”*. Pero por sobre todo lo puedo decir porque estoy ejerciendo derechos: derecho a la identidad, derecho a la expresión. Lo digo utilizando palabras, como infinitas capas de una cebolla las palabras traen entre sus pliegues derechos. Derechos que, dependiendo de las necesidades y oportunidades de cada uno, desde una perspectiva de género, clase social y edadismo, son ejercidos, son vulnerados o todavía no fueron reconocidos.

Robustiano Patrón Costas, Patrón su primer apellido y profesión, dijo: *“Lo que yo nunca le voy a perdonar a Perón es que durante su gobierno y luego también, el negrito que venía a pelear por su salario se atrevía a mirarnos a los ojos. ¡Ya no pedía, discutía!”*. Discutir: examinar y tratar un asunto o un tema proponiendo argumentos o razonamientos para explicarlo, solucionarlo o poder llegar a un acuerdo. La acción de discutir como ejercicio del derecho a la expresión, siguiendo esta línea Fabián Casas afirma que *“no se puede enseñar a escribir, lo que se puede lograr es establecer ciertas condiciones para que las personas se emancipen, escriban o no”*. La educación como herramienta que posibilita la emancipación. La convención de los derechos del niño aprobada en 1989, la cual en Argentina tiene carácter constitucional desde el año 1994, reconoce el derecho a la educación como un derecho que tiene que ser ejercido por cualquier niño, niña o adolescente. Cuando tenía 15 años, Luis Alberto Spinetta, un adolescente, repartió entre sus compañeros de clase la letra de una canción de su autoría que decía *“si no canto lo que siento me voy a morir por dentro”*. Patrón Costas, Casas y Spinetta. Discutir mirando a los ojos (*“por la mirada se ve”* canta Jaime Roos), emancipación y cantar (decir) lo que uno siente para no morir. Formas de expresión que parten (que nacen) de la necesidad. Podemos constatar que la necesidad materializa la falta, la carencia. Será, a mediados del siglo XX, cuando María Eva Duarte desarrolle una dialéctica que une a la necesidad con el derecho: *“donde existe una necesidad, nace un derecho”*. Convirtiendo así toda necesidad, falta o carencia en derechos que no están siendo reconocidos.

En su texto *“El arte como artificio”* Víctor Shklovsky sienta las bases de lo que serán los estudios literarios del siglo XX. Una de las preguntas a las que responde este artículo es: qué es lo que define la *especificidad* de la literatura. Shklovsky (1916) afirma que *“nosotros llamaremos objetos estéticos, en el sentido estricto de la palabra, a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética”* (p. 57). Para que algo sea un objeto artístico tiene que producir una experiencia perceptiva nueva, distinta y en cierto sentido transgresora. De manera que, Shklovsky pone el acento centralmente en la construcción del texto y en los procedimientos que provocan en el lector un efecto de “extrañamiento” o “singularización”. Partiendo de que los procedimientos lingüísticos (figuras retóricas, imágenes como la metáfora, la metonimia, etc.) están presentes y se utilizan en espacios que están por fuera del campo literario. Por ejemplo: uno puede ir por la calle y referirse a alguien que no sabe su nombre dando cuenta de un objeto o prenda que lleva esta persona: *¡ey, vos, visera!* Shklovsky propone que hay dos tipos de lenguajes: un lenguaje general, con uso por fuera de la literatura llamado *lenguaje prosaico* y otro, el *lenguaje poético*, que da lugar estrictamente a los hechos lingüísticos que llamamos literarios. Cada uno de estos lenguajes tiene sus propias características que se significan a partir de los objetivos de uso y producción. Según el autor, el lenguaje prosaico funciona siguiendo una *ley de economía de fuerzas productivas* que consiste sencillamente en preferir la vía más fácil, aquella que requiere la menor atención consciente y el menor esfuerzo intelectual. Esta *ley de economía de fuerzas* produce cierta *automatización*. El lenguaje poético funciona a partir de otras leyes y, como dice Shklovsky, para *“liberar la percepción del automatismo”* (p. 68); esto es, funciona a contracorriente del automatismo. Si el arte, como dice Shklovsky, existe *“para dar sensación de vida, para sentir los objetos”* (p. 60), la literatura existe para que podamos sentir el lenguaje como materialidad, para crear una experiencia perceptiva del propio lenguaje fuera del uso habitual.

Los contenidos trabajados en el taller están basados en cuatro ejes: 1) *no existe el error*: al hecho artístico no hay con qué compararlo, ya que es un espejo onírico de nuestras trayectorias personales, las cuales son diversas y heterogéneas; 2) *lectura y escritura como una experiencia y una finalidad estética*: experimentar el campo de las letras a través de distintos estímulos que produzcan experiencias que contribuyan a la floración de voces poéticas que puedan ser leídas en clave de género, diversidad y derechos; 3) *mayéutica socrática*: partir de la pregunta, donde cada una a través de la reflexión individual y colectiva construya conocimiento; 4) *vomitando poesía*: escribir sin pensar, liberar la creatividad, que salga todo, que lo que queda a dentro se pudre, expresar por encima del prejuicio. Construir un espacio de confianza donde cada una sienta que su voz es tan importante como la de otra, y volviendo al primer punto, que no existe el error. Dentro del campo de las artes, el error es una invención del capitalismo para adoctrinar a los cuerpos y neutralizar, hegemónicamente, los procesos contrahegemónicos.

Las estrategias pedagógicas utilizadas para trabajar los contenidos del taller confluyen en una técnica que une la *dialéctica reparadora* de Duarte (“*donde existe una necesidad, nace un derecho*”) con “El arte como artificio” de Shklovshky. Ya que, a partir de la lectura y la escritura, les pibas de Enviación Brown, dan cuentas de sus necesidades, necesidades que son leídas en clave de derechos, derechos (identidad, juego, expresión) que están siendo vulnerados y que, a partir de la producción literaria, comienzan a ser ejercidos. En este punto se amplía la propuesta teórica de Shklovsky al confluir con la dialéctica reparadora de Duarte: porque donde empieza a existir un texto, nace un contexto que lo determina y lo lee. Los procesos de lectura, escritura, corrección y edición que suceden en el taller parten de la necesidad colectiva de ejercer el derecho en tanto grupalidad, no individualmente. Ya que el ejercicio de los derechos no es un acto individual, porque los derechos tienen que ser para todas y todos. Sino no sería un derecho, sería un privilegio. Dentro de un fanzine producido en el taller no hay textos e imágenes: hay literatura. Una literatura que habla en los márgenes del conurbano bonaerense el mismo código que las pibas y pibes que lo habitan. La experiencia perceptiva del lenguaje por fuera de su uso habitual denota su carácter político.

Por lo tanto, es la producción de literatura la que permite que se garanticen derechos que antes estaban siendo vulnerados. Y se manifiesta como especificidad, porque es el ejercicio de la literatura lo que permite el acceso y la promoción de derechos. Hablamos de una relación simbiótica, ya que sin perspectiva de derechos y sin *dialéctica reparadora* no existiría literatura. Concluyendo, el acceso y la promoción de la producción literaria como metonimia del acceso y la promoción de derechos, en tanto especificidad de la literatura, nos enfrenta a un nuevo paradigma donde la idea de autor, en tanto unidad individual, se desarma frente a la propuesta colectiva, donde cada una es parte de un nosotros que no se puede desfragmentar porque solo existe habitándonos.

TALLERES DE LECTURA Y ESCRITURA: FORMACIÓN Y OFICIO POÉTICO MÁS ALLÁ DE LOS BORDES INSTITUCIONALES

Por **Victoria García y Viviana Ledesma**

(Coordinadoras del taller de “Formación de talleristas” en el ISP Dr. Joaquín V. González)

Buenas tardes a todxs. Somos Victoria García y Viviana Ledesma, ambas profesoras de Castellano, Literatura y Latín, del Profesorado Joaquín V González; ambas profesoras de espacios de prácticas actualmente en la Institución.

La experiencia que queremos contar es la de un ciclo de talleres de formación de talleristas que comenzó de manera virtual en 2020 y que se plantea como una propuesta de extensión de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado, abierta a toda la comunidad. En 2022, el ciclo de talleres continúa y tiene lugar los sábados cada quince días, de manera presencial.

Queremos contar un poco sobre la génesis y el funcionamiento del proyecto. Pero también queremos compartir algunas reflexiones que surgieron a partir de la invitación a participar de este encuentro poético, de la relación entre nuestros talleres de formación y la poesía.

La idea del ciclo de talleres nació del interés de lxs estudiantes de Lengua y Literatura que, tras observar clases en escuelas como parte de sus prácticas, suelen manifestar el deseo de aprender más sobre talleres, coordinación y mediación de la lectura y la escritura como una metodología posible de llevar al aula.

Puntualmente, hace unos años, una estudiante de Trabajo de Campo, al volver entusiasmada de hacer las observaciones en una escuela secundaria, luego de haber visto un taller de lectura y escritura, hizo la hermosa pregunta que fue semilla de nuestro proyecto: “¿Profe, dónde se aprende a ser tallerista?”.

Para responder esta estimulante inquietud, retomamos una experiencia fundante que tuvo lugar durante mucho tiempo en nuestro profesorado. En el Departamento de Castellano, las profesoras Teresa Pagnotta y Susana Aime, docentes de las cátedras de Metodología I y Residencia, desde 1990 hasta 2006 le dieron vida a “La Andariega, una mochila itinerante para buscar lectorxs”, un proyecto

de promoción de la lectura y la escritura, muy innovador, que proponía a lxs residentes hacer parte de sus prácticas y formarse como talleristas en espacios no formales, o no tan formales como bibliotecas populares, comedores, ferias del libro. Esa tradición se percibe aún hoy en el Profesorado.

Sin embargo, la pregunta formulada por la estudiante nos dejó pensando. Nos pareció interesante la posibilidad de generar un espacio de formación de talleristas que profundizara un poco más, que ofreciera la experiencia vivencial de participar de talleres y reflexionar sobre esta metodología, que aportara material teórico sobre el tema, que sumara ideas y relatos de la extensa tradición de talleres literarios en ámbitos no formales y que, sobre todo, estuviera abierta a egresadxs de Lengua y Literatura pero también de otras carreras, docentes de nivel inicial y primario, bibliotecarixs, y quienes estuvieran interesadxs en el tema.

Por eso nos parece importante poder situar este ciclo de talleres, con su especificidad en la formación de talleristas, como un camino posible, sistemático y sostenido, dentro de las propuestas académicas del Profesorado. Una propuesta que se cruce y promueva un diálogo posible entre la escuela media, la educación no formal (o menos formal) y la educación popular.

Así fue que en 2019 presentamos un proyecto para llevar adelante un ciclo de talleres de lectura y escritura y reflexión sobre esta metodología.

Pero 2020 nos trajo un desafío que no estaba en nuestros planes. Esos talleres que imaginábamos presenciales, con rondas de lectura, mucho intercambio, trabajo en grupos, mesas de libros, susurradores y otros recursos materiales, y tal vez con algún mate circulando entre participantes, tuvieron que adaptarse a la virtualidad. Por lo que marzo nos encontró indagando sobre cuál sería la mejor plataforma de videoconferencias, qué aplicaciones nos permitirían reemplazar o adaptar el uso del pizarrón y de afiches, cómo podríamos trabajar en pequeños grupos, cómo construir un espacio poético y un sin fin de cuestiones.

Para dar cuenta de la complejidad de la situación, nos gustaría compartir algunas reflexiones sobre la metodología de taller.

Según el pedagogo uruguayo Agustín Cano, “En lo que refiere a su etimología, el término taller proviene de la palabra francesa “atelier”, que refiere al lugar donde trabaja un artista plástico o escultor, y que reúne a artistas conocedores de determinada técnica u obra a fin de compartir lo que conocen al respecto, o bien a los discípulos de dicho artista a fin de aprender del maestro. A su vez, el término “atelier” proviene de “astelle” (“astilla”), en referencia a los astilleros, lugares donde se construyen o arreglan los barcos. Resulta interesante retener algunos de los significados primigenios del término taller, para

resignificarlos a la hora de pensar el taller en la educación popular. En efecto, en la educación popular el taller seguirá siendo de algún modo un lugar en el que se trabaja, se crean obras, se comparten conocimientos, se esculpen nuevas formas, y se reparan barcos para emprender nuevos viajes”.

Agrega Cano que “Algunos de los principios presentes en el taller medieval, en el atelier, y en los astilleros, aportan a pensar algunos principios que sustentan al taller (...): la integración del trabajo manual con el trabajo intelectual, la reunión de personas trabajando en torno a una tarea común, la transformación colectiva de una situación, y la creación colectiva de una nueva forma o producto.”

¿Cómo llevar adelante una serie de talleres en los que todo esto estuviera presente? ¿Cómo hacer mediante meet o zoom para que los talleres no perdieran su esencia, para reponer la materialidad necesaria, para acortar la distancia impuesta por el ASPO? Y ahora sí, retomando el eje de este encuentro y sumando una pregunta fundamental, ¿cómo hacer para construir o generar un espacio poético de manera virtual, un lugar en el que “reparar -o crear- barcos para emprender nuevos viajes” desde las pantallas de nuestras computadoras?

Para poder responder a estos interrogantes, hubo que pensar acerca de los diferentes elementos que conforman un taller y establecer criterios propios para la modalidad virtual.

En primer lugar, nos preguntamos cómo trabajar el espacio, que para nosotras es parte fundamental del cronotopo del taller. El espacio permite hacer una primera lectura del grupo (cómo se ubican lxs participantes, por ej.), permite trabajar en los vínculos, la circulación de la palabra y el poder (agrupaciones, el clásico círculo de sillas), es decir ir armando **la trama grupal**; permite transformar el lugar conocido en un espacio para el taller (el aula de todos los días en ese espacio para el encuentro único). El espacio es la condición material básica para desplegar la lectura, la escritura. ¿Cómo construir un espacio común que no fuera la suma de todas las ventanitas de zoom/espacios individuales de la casa de cada participante pero que fuera respetuoso de esa intimidad? ¿Cómo traer ese espacio personal, ineludible en la condición de aislamiento al taller? Fue necesario establecer un **encuadre común** (cámaras prendidas, micrófonos silenciados por momentos, respeto por los tiempos pautados, posibilidad de dar una consigna de escritura o lectura individual y que puedan resolverla en otro espacio más apetecible que no fuera “frente a la compu”, es decir habitar el espacio y movilizar el cuerpo rígido). Por otro lado, la plataforma virtual zoom nos permitió realizar actividades en pequeños grupos que posibilitaron el encuentro entre les participantes de forma más íntima sin estar nosotras presentes para que logren resolver consignas que implicaban conocer las experiencias, historias y saberes de cada unx de lxs participantes.

Fue necesario establecer un **imaginario común para cohesionar** esos espacios. Elegimos proponer la idea de que si “se cierra una puerta -por la pandemia-, se abren muchas ventanitas -en la videollamada-” o “que compartan aquellos objetos-llaves que lxs acompañaban desde sus casas en esos momentos de aislamiento.”

Otro de los desafíos fue cómo compartir libros, lecturas, materiales. Para esto, tuvimos que poner en práctica muchos recursos digitales.

Usamos Padlet para reemplazar las mesas con consignas de escritura al paso, Genially para armar nuestras mesas de libros, Mentimeter para sustituir los papelitos de devolución y el pizarrón donde anotar lluvias de ideas. También utilizamos Wordwall, Canva, Clipchamp y otros. Estas aplicaciones y herramientas nos permitieron llenar de imágenes, de música, de consignas colaborativas e interactivas el espacio virtual. De alguna manera, los materiales digitales reemplazaron libros y cartulinas, susurradores y rondas, acortaron distancias y construyeron un imaginario compartido. Al volver a la presencialidad, seguimos usando algunos de estos recursos para compartir materiales y continuar lo iniciado en cada encuentro.

El comienzo de 2022, nos presentó un escenario muy diferente: si bien era un momento muy anhelado -estar en las aulas del Joaquín, armar la ronda de sillas, compartir libros de papel y otros papeles varios, mirarnos a los ojos, coincidir en un mismo espacio, un mismo clima- tuvimos que volver a adaptarnos a la “nueva presencialidad” de barbijos y mates individuales.

Llevamos a cabo diferentes propuestas con la intención de que lxs participantes vivencien la metodología de taller. Trabajamos sobre consignas grupales para generar un tejido colectivo entre palabras, risas, emociones, que posibilitara el conocimiento de lxs participantes, la confianza y el intercambio lúdico. Utilizamos otros recursos didácticos o facilitadores orientados a la mediación de la palabra como la valija y la manta de libros, los susurradores, el pasaporte lector y diversas actividades que fueron una suerte de “kermese literaria” en la que cada participante caminaba por el espacio y podía elegir qué actividades realizar, como el kéfir de palabras, los origamis con un secreto adentro, el oráculo poético, el frasco de estrellas, las totoras colgadas a través del aula con diferentes consignas.

Si bien este año continuamos utilizando el classroom y materiales que están en pdf, y seguimos ofreciendo los recursos digitales, nos estamos dando el gusto de fabricar materiales, de modificar y preparar el espacio, de hacer circular libros y papeles, de escuchar música colectivamente, de escribir a partir de estímulos olfativos y sabores.

La experiencia de los talleres en virtualidad en contraste con la que llevamos a cabo este año de manera presencial, nos permite hacer una serie de reflexiones que queremos compartir. El contexto de pandemia puso en evidencia, de manera mucho más marcada, la necesidad de estar cerca de lxs otrxs, de poner el cuerpo en los espacios de estudio, de trabajo, de propiciar un intercambio, escuchar, tomar lo que nuestrxs participantes traen y cuestionan. El taller es un ámbito amable y horizontal en el que la grupalidad y la construcción permiten este tipo de dinámica.

Pero además, el taller habilita la construcción de un espacio poético desde su encuadre de tiempo y lugar, desde su lógica y su imaginario, en la complicidad de lo compartido y pactado. Un espacio necesario y vital durante el ASPO y después de él, en esta postpandemia que nos dejó un poco desarmadxs.

Dice Laura Devetach:

“Entrar en poesía” (...) Entrar en los ritmos y mensajes misteriosos que se encontrarán en algún momento con el ritmo del poeta al que leemos o escuchamos. Entrar en poesía tal como alguien se tira al agua o toma sol. Y permanecer allí, en una inmersión en el lenguaje-agua, lenguaje-sol, lenguaje-juego, lenguaje-mirada, sonido, textura, donde nada quede reducido únicamente a la comunicación racional. Así se consolida la creatividad personal y se construye el imaginario. Por eso hay que defender el estado poético, el estar en poesía, el estado de lectura y de escritura...”

Como una invitación a entrar en poesía, al inscribirse al ciclo de talleres, les pedimos a lxs participantes que traigan para el primer encuentro “un objeto-llave que abra caminos, espacios, creaciones, corazones” o un objeto que sea una partecita del lugar en el que habitan. De esta manera, construimos el imaginario para el primer espacio poético que es individual, que es parte del lugar de su cotidianidad y que será parte, en el taller, de un nuevo espacio colectivo, ya que en conjunto tienen que coser un entramado de palabras con la unión de esos objetos para comenzar a armar el tejido grupal.

Inspiradas por un poema de Camila Sosa Villada, invitamos a lxs participantes del taller a construir un espacio propio. Dice la autora:

*Yo me reservé del mundo esta casa
con las plantas que palpitan y bailan. (...)
Aquí, y en ninguna otra parte, estoy a salvo.
Este es mi cubil, decorado por su propia dueña, (...)
Tengo una ceremonia privada en la que oficio de sacerdotisa.
Tengo buenos amigos que se debaten en los mismos pantanos.*

Desde allí, fuimos proponiendo, a lo largo de los encuentros, distintas consignas para armar y sostener nuestro refugio, nuestra ceremonia grupal. Así, proyectamos otros imaginarios poéticos que

generaron la atmósfera para explorar diferentes constelaciones: las postales y los pasaportes que nos llevan de viaje; el juego con las palabras y el encabalgamiento de los versos; las estaciones del año y sus imágenes en el idioma de los haikus; los susurraores que nos acercan a través de las voces; el espacio intervenido para ser recorrido, caminado, leído y escrito, poemas en las paredes, consignas colgadas de los ténders de totora, mesas y sillas sosteniendo libros, cajas, frascos, mantas, dados, costureros. La lectura de un corpus poético compartido en voz alta, leído por cada unx de lxs participantes, escuchando sus tonos, sus ritmos, su musicalidad, lxs convocan a escribir con una mirada extrañada acerca de la naturaleza, la soledad, la identidad, los conflictos sociales, el entramado colectivo con el universo poético de cada unx.

Como conclusión, consideramos que el taller es una de las tantas moradas de lo poético. Es cubil y barco para emprender nuevos viajes. En cada objeto, en cada consigna, hay una invitación a “entrar en poesía”, a quedar “en estado de poesía durante un rato” y desde allí, mirar nuevamente lo que nos rodea.

También creemos, retomando el sentido original de la experiencia que estamos contando, que en el recorrido académico de lxs futurxs docentes tiene que haber una instancia de formación como talleristas que les permita habilitar espacios poéticos en las aulas de las escuelas o más allá de los bordes institucionales para garantizar el derecho a la poesía para todxs.

Para cerrar la presentación con palabras poéticas, compartimos dos producciones breves escritas durante los talleres con la consigna de “dar voz a los objetos de nuestra vida diaria”. Cada texto va acompañado por la imagen que vamos a proyectar en este momento.

Resiliencia

Conservo en mi mástil la marca de cuando me partí.
Fue un instante: aire, suelo, ruido.
Soné.
Sentí las astillas separándose y
mis cuerdas siempre tensas ahora se sentían flojas.
Tuve miedo de no poder volver a ser una, entera,
de no poder sentirme como antes.
Nadie me dijo que podía romperme y volver a estar bien,
que hay sanación luego del golpe.
Mi cicatriz ahora cuenta la Historia de mi viaje al luthier
y me recuerda que se puede caer y volver a ser música.



Si me preguntaran de qué estoy hecho diría que de madera, tela, hilos y un poquito de metal. Si le preguntaran a mi creadora diría que sí, que todo eso, aunque también horas de trabajo, los cayos de sus dedos, su creatividad, y todas las cosas que hacen al costo de lo que valía en la feria en la que me compraron. Pero, ¿saben una cosa? Creo que si le preguntara a la chica que me trajo en tren, colgado de su remera, probablemente diría que estoy hecho de poesía.



RECICLADO DE MATERIALES Y ESCRITURA COLECTIVA: TEJIDO DE DIARIOS POÉTICOS. UN TALLER EN EL HOSPITAL ITURRASPE

Por **Alejandra Bosch**

Resumen

Desde 2011 hasta 2016, tuvo lugar un taller de escritura colectiva de diarios personales en el Hospital Iturraspe en la Casa de las Madres, Ciudad de Santa Fé. Este lugar dentro del sistema de salud, está pensado para alojar a las madres que tienen a sus bebés en terapia intensiva y pasan muchos meses fuera de sus casas y familias.

La propuesta del taller, habilitaba una experiencia que ponía en relación la palabra con el oficio manual, artesanal. Por un lado, la escritura del diario y la lectura de poesía, cómo espacio de creación colectiva entre mujeres se volvió un sostén y un imaginario posible de futuro. Por otro lado, el tejido como actividad artística reconocida y circular entre las mujeres dentro de las familias. Desde allí, en ese espacio tiempo común, entre las tramas y proyectos de producción de objetos y ropas, se proponían dispositivos de lectura y escritura que derivaron en la co-construcción de diarios abiertos colectivos.

Extendido

El mismo año que el Concejo del Hospital Iturraspe, le negó tratamiento contra el cáncer a Ana María Acevedo y, la obligó a seguir adelante con su embarazo de dos meses hasta llegar al parto; entré a trabajar como voluntaria en el área de neonatología. Me sumé a un grupo de promotoras de la lactancia materna. Ana María murió, luego de parir a su hijo, luego de sufrir tirada en una cama, luego que el Concejo del hospital, la obligara a sufrir la peor agonía y, de tener la peor muerte. Los hechos dicen que, se priorizó la vida del niño por nacer. Cuando Ana María Acevedo murió y la noticia se hizo pública, los médicos que tomaron la decisión de torturar a una mujer pobre, negándole la posibilidad de una interrupción del embarazo, negándole la posibilidad de recibir tratamiento contra su cáncer de boca, renunciaron. Se produjeron cambios rápidos en el hospital, pero ya era tarde. Ese año, dentro de la casa de las madres, en el ala abandonada del hospital, donde antes fueran los quirófanos, comencé con la aventura de tejer y escribir.

Sentadas alrededor de la mesa de la cocina de la casa alojamiento, tejíamos en silencio. Sentadas alrededor de una mesa, compartimos durante muchos meses, el cuidado de los bebés prematuros y, la confección de la ropa que cada hijo usaría, cuando alcanzaran los dos kilos de peso.

Ese año, un grupo de voluntarias conseguimos que, en un sector abandonado de la vieja maternidad, se armara una casa para que las madres de los bebés internados en la terapia intensiva neonatal, pudieran estar, el tiempo que fuera necesario cerca de sus pequeños hijos. La mayoría de las mujeres internadas allí, venían del norte de la provincia de Santa Fe, muchas, llegaban en ambulancias, dejando atrás a sus otros hijos, con la ropa del cuerpo y sus documentos de identidad. Así, las encontraba en sus camas, de lado, en silencio, esperando llegara la hora de ir hasta la terapia a amamantar a sus hijos.

Prohibidas de salir del hospital, alejadas de sus familias, sin nada que hacer en las horas del día, sometidas a todo tipo de exigencias, horarios, prácticas médicas, condiciones prácticamente carcelarias, es que las alojaba para que pudieran sostener a sus bebés en la lucha por respirar y ganar peso. Este primer grupo de madres residentes pidió aprender a tejer y a coser. Allí estaba yo, tejedora de oficio, artesana, trabajando como promotora de la lactancia materna en el Hospital Iturraspe, luego de haber perdido a mi propio hijo, por una mala praxis médica. Inmediatamente, se me asignó esa tarea y, comencé a dividir mis horarios en la neonatología con las horas de taller de tejido.

Comencé la aventura del taller de escritura, pensando que daría clases de medio punto, varetas y modelos de escaarpines. Tejiendo ropas pequeñas, siempre, alguna madre contaba una historia sobre su vida. Las demás escuchábamos, hacíamos circular el mate e insertábamos la aguja en la trama. Siempre, alguna mujer contaba algo y, cuando terminaba de hablar, decía: ah, sí mi vida es para escribir un libro, sí yo les contara todo. ¡Qué novela, chicas! Esta expresión, que generaba risas, era común a todas las de la ronda.

Una tarde, llevé el primer cuaderno en blanco y una birome. Esa tarde, les conté que estaba allí de voluntaria, para superar la muerte de mi hijo. Les conté todo, mi paso por el hospital como paciente, la ciencia que no salva, la posibilidad de morir en un quirófano, los dibujos de mi otro hijo, esos dibujos que ellas también tenían en las cabeceras de sus camas. Y el cuaderno quedó sobre la mesa, con la promesa de escritura colectiva. Les conté que mi abuela escribía diarios personales. Que me había sugerido escribir todo lo que sentía, para sacarlo afuera. Que nadie tenía por qué leerlo, si yo no quería.

Propuse que ese cuaderno sería la novela de cada una, escrita y luego leída para el resto de las tejedoras de pequeñas ropas, los días martes y jueves a la hora de la siesta. No me parecía que tuvieran que quedar ocultas las palabras escritas dije, no hubo acuerdo. La mayoría pensaba como mi abuela, era escribir para desarmar la bomba de la tristeza.

La primera pregunta, fue: ¿un cuaderno para todas? Porqué no, cada una con el suyo, cada una con su historia en los renglones.

Mi propuesta fue el único cuaderno, sí todas tenían una historia que contar, bueno, se la contaba. Sí no se quería contar, seríamos lectoras. Las que no quisieran escribir, no lo hacían. El cuaderno era de la casa, quedaba allí, cuando tuvieran el alta, quedaba allí, para las próximas mujeres que vieran a quedarse en el alojamiento. Una manera de dejar una mano, que recibiera a quienes venían a pasar los días allí, con las mismas o parecidas circunstancias, pero con vidas distintas.

El cuaderno empezó a circular de cama en cama por las noches. No se leyó nunca en voz alta, nunca suspendimos el tejido. El cuaderno se llenó de nombres, direcciones, cartas, números de teléfonos, cadenas de rezos, nombres de niños, declaraciones de amor. Lo que ocurrió, fue que lo que se discutía en la mesa de tejido, era cómo se escribían ciertas palabras, quién había terminado la escuela, quien quería estudiar y lo haría, sí pudieran hacerlo, qué esperaban para esos hijos que ganaban peso día a día o no lo lograban, cómo se escribían algunas cosas que no se podían decir en voz alta.

No sé escribir, no sé leer, nunca terminé la escuela, prefiero mirar la novela en la tele, para qué escribir, deja, mejor ni hablar, son cosas privadas, quién va a leer eso, mejor tejamos, dijeron muchas mujeres.

Yo quiero aprender a escribir, leamos, lee en voz alta para todas, quiero escribirles cartas a mis hijos, tengo a mi marido preso, quiero escribirle, yo sí terminé la secundaria, yo puedo escribir, dijeron otras mujeres.

Una siesta llevé los cuentos de Horacio Quiroga y dije, bueno, hoy no tejo con ustedes, hoy les voy a leer un cuento, Las medias de los flamencos.

Silencio. Aplausos. ¡Otro! Y seguimos leyendo por varias semanas a Quiroga, Mateo Booz y Gastón Gori. No leímos a mujeres escritoras, en el momento que esto sucedía, ni yo, ni mis compañeras voluntarias, pensamos en eso.

En mi pueblo pasan esas cosas. Oí a mi mamá contar esas historias. Yo puedo escribir de esos cuentos. A los pollos se los cogotea así, mi hermano mayor es “mongui”, pobrecito, vi una mujer en el norte, llena de garrapatas en la cabeza, conozco Misiones, soy de Chaco, quiero contarles algo, escuchen.

Así, algunas (mujeres madres) de la casita escondida en el ala abandonada del hospital, compraron cuadernos y biromes en el kiosco. Muchas siguieron tejiendo, calladas o charlando entre ellas, preocupadas por las condiciones de sus bebés y los tratamientos médicos. Otras, escucharon las lecturas y empezaron a esperarme en la entrada de ambulancias, los martes y jueves. Algunas, escribieron mensajes en el cuaderno colectivo y dibujaron también. Pero, pasó que mi hora se extendía y me quedaba con algunas, corrigiendo sus textos y pensando, cómo se escribe la realidad. Qué es escribir un diario para una mujer que, sin estar presa, estaba encerrada en un hospital esperando a uno de sus hijos, vivir o morir.

Pero ocurrió que, mis compañeras de taller de tejido y escritura, querían escribir sobre la soledad de estar allí, el miedo a la muerte, la preocupación de qué algo pasara en sus casas en el período que se ausentaran, los maridos que les pegaban y no querían que se ligaran las trompas, el deseo de abandonar a esos bebés en las incubadoras para que tengan una mejor vida con otra mujer, y esas palabras fueron muy difíciles de encontrar. Porque todas sabíamos que, habría un lector, alguien leería lo escrito.

Todas las conocíamos, pero escribirlas allí en esos cuadernos nuevos, fue muy difícil.

Por eso, propuse que podíamos hacer un pequeño jardín con las macetas abandonadas y preparar un lugar para escribir y dejar los cuadernos. Armar al aire libre, en los pasillos donde sólo había gatos y arriba, palomas, un lugar de lectura y silencios, escritura y silencio. Cigarrillos y mates. Adentro, las habitaciones y las camas, afuera, las macetas con plantas, el recorte del cielo y lo posible.

Algunas otras voluntarias, buscaron libros y armaron una biblioteca pequeña. Pusimos una mesa y, las tejedoras y escritoras se trasladaron al lugar de las flores. Regamos, hicimos macetas con menta, portulacas y rayitos de sol. Allí estuvimos con el sol de otoño y primavera, adentro en verano e invierno.

Una tarde dejé de ir, conseguí otro trabajo como niñera, y ya no tuve posibilidades de seguir con el taller de tejido, escritura y jardinería. Una compañera maestra, también voluntaria, se hizo cargo de las siestas de los martes y jueves.

Algunos sábados fui a visitarlas con mi hijo. Un sábado vi que ya no conocía a ninguna de las mujeres madres internadas. Me di cuenta que habían pasado meses, bastante tiempo desde mi última tarde allí. La biblioteca siguió creciendo, abrí el cuaderno colectivo y estaba lleno. Completo y abierto sobre la mesa de la cocina.

En la televisión, las veo todos los años, promotoras de la lactancia materna y del parto respetado.

En el hospital, aprendí a armar un relactador, a darle leche a un bebé con una jeringa, a lavarme muy bien las manos antes de hacer upa a niños pequeñísimos, a cuidar de otros, que no eran mis hijos, y eso nunca importó. Mi abuela murió y heredé sus agujas y sus cuadernos. Por supuesto que los leí, pero los guardé para mí.

Durante los años que siguieron, pensé mucho en ese taller y lo repliqué en todos los espacios comunitarios, donde enseñé a tejer pequeñas ropas. Empecé, cuando mi hijo Guillermo fue mayor a estudiar Letras. Abandoné mi carrera para cuidar a mi madre, eran otros años, y ya se leían a las autoras mujeres en todos los espacios de taller de escritura. Luego mi madre murió y me mudé al campo. Heredé sus diarios de viaje y su biblioteca.

Hay un grupo de palabras colectivas que tejemos durante nuestras vidas, las mujeres. Podríamos armar un diccionario para colocar significados y recursos. Hay un mismo decir para ciertas historias, que no se pueden escribir o decir, pero que alguna otra mujer expresa en un punto, un nudo o un corte y todas sabemos de ese recorrido de la aguja picando en la trama.

Sigo buscando el modo de reciclar todos los materiales.

ESCRIBIR POESÍA DESDE EL INTERIOR DEL INTERIOR. MAMAQUILLA: UNA EXPERIENCIA QUE EL TIEMPO NO OPACÓ.

Por **Gustavo M Lujan**

Resumen

El propósito de este artículo es intentar pensar, desde el relato de la experiencia, el rol del Taller y de la revista literaria MAMAQUILLA a inicios de la década de los 90 en Argentina, en el contexto social de una ciudad del interior de la provincia de La Rioja, Chilecito, donde este proyecto de educación no formal atravesará a un grupo de estudiantes secundarios. MAMAQUILLA, revista de cultura (con preeminencia de la poesía), fundada por la poeta Lucia Carmona, propone un proyecto de características particulares, hasta el cierre, en 1996, de la primera etapa del taller.

La pandemia catalizó, casi tres décadas después y de forma virtual, que los participantes a lo largo del país volvieran a reunirse en 2021, dando lugar a una segunda etapa del taller que dio como resultado -a principio de 2022- una segunda antología como reinicio de sus actividades.

La experiencia de MAMAQUILLA, puede verse ahora, con la perspectiva que da el tiempo, como un acto de resistencia cultural que el paso de los años no ha logrado opacar.

Palabras claves:

Lectura, escritura, poesía, taller literario, revista, resistencia cultural

Breve relato de una experiencia.

*Esta historia en particular, que es de todos,
tenía derecho a hacerla mía porque es así como
la comparto con los otros, al escribirla.*

Marguerite Duras

El poeta riojano Héctor David Gatica, en el tomo IV de su trabajo de investigación *Integración Cultural Riojana*, documenta que la poeta Lucia Carmona, en 1976, iniciaría los primeros talleres literarios de los que se tiene noticias en la provincia de La Rioja en la escuela Filial N° 1 de la Dirección General de Cultura de la provincia, en Chilecito. Los primeros talleres en Argentina, según bibliografía, datan de 1971 como producto de la mixtura de tertulia local e influencias provenientes del extranjero, uno de ellos fue el dictado por el escritor y profesor Nicolás Bratosevich.

El escritor brasileño Oswald de Andrade, en su “Manifiesto sobre la Antropofagia cultural” de 1922 sostiene que nosotros, pueblos más jóvenes, debemos deglutir todo lo que nos sirva de las otras culturas y hacer nuestra propia digestión. Dicho esto de otra forma: sería construir nuestra identidad y nuestro propio modelo aprovechando lo que nos sirve y desechando lo que no.

Recordemos que las asimetrías del campo cultural y de los desarrollos regionales atraviesan la historia Argentina de los últimos dos siglos, entonces presentar un taller literario en la ciudad de Chilecito, segunda ciudad de importancia luego de la capital, a mediados de la década de los 70 podría definirse como una anomalía.

Lucia Carmona, con una amplia trayectoria literaria, continuará dictando talleres en diversos lugares, hasta que a principios de la década de los 90 funda el Taller MAMAQUILLA.

El mismo se desarrollaba los sábados por las tardes en su casa, de manera gratuita. En una amplia sala, se congregaba un grupo de adolescentes, pertenecientes en su mayoría al Centro Nacional Polivalente de Arte Roberto Trasobares en donde Lucia se desempeñaba como profesora de Biología, allí alrededor de 20 jóvenes cruzaban sus lecturas y escrituras coordinados por la poeta.

Entre 1991 y 1993 se publicaron ocho números de la revista cultural MAMAQUILLA, donde aparecieron principalmente poemas de los integrantes del taller, notas vinculadas al quehacer cultural de la provincia, artículos de arqueología e historia regional, entrevistas a personas de la cultura, selección de poemas de autores consagrados, como por ejemplo; María Adela Agudo, Antonio Machado, Walter Adet, Atahualpa Yupanqui, Miguel Hernández, Armando Tejada Gómez, Pablo Neruda, Cesare Pavese, etc. En definitiva la revista MAMAQUILLA se conforma, por lo tanto, en un artefacto de divulgación cultural con una tirada variable dependiendo del número, las revistas eran impresas por SURCOS EDITORA, en Villa Celina, Provincia de Buenos Aires.

El espacio también recibía visitas de escritores de otras provincias (por ejemplo A. Cristaldo de Chaco) y participaba activamente en diferentes presentaciones, no tan sólo escolares, con lecturas de las producciones propias.

En noviembre de 1993 se publicó la antología homónima del taller: MAMAQUILLA.

A fines de 1996 se cierra la primera etapa del taller y muchos de sus integrantes migran a otras provincias para continuar con estudios superiores. La mayoría de estos continuarán con actividades asociadas a las artes y publicarán, en este tiempo posterior, sus libros de poesía.

Casi tres décadas después la pandemia catalizó que los participantes del taller volvieran a reunirse en 2021 de forma virtual, ya que muchos viven actualmente en diferentes provincias: Buenos Aires, Córdoba, Mendoza, Santiago del Estero, Tucumán y por supuesto en La Rioja. El detonante del reencuentro fue el fallecimiento debido a Covid-19 de uno de sus integrantes, Nicolás “Yiye” Valerio. Desde entonces se conformaría una segunda etapa del taller, con encuentros virtuales periódicos, que darán como fruto en 2022 la edición de una segunda antología. Esta será presentada en varias oportunidades y diversos encuentros, por ejemplo en ferias del Libro y festivales de Literatura. La segunda etapa de MAMAQUILLA está transcurriendo al día de hoy.

Aproximaciones en torno a la experiencia MAMAQUILLA.

Traer a la memoria esta experiencia permite reflexionar sobre la práctica educativa que dejó planteado este proyecto y pensar la relación de quien lo moderó y los jóvenes que transitaban su primera etapa, su relación con la literatura y el contexto en el que sucedió. En las últimas décadas del siglo XX, Francis Fukuyama planteaba “el fin de la Historia”, en un marco de fuertes transformaciones socio-culturales que abonarán el terreno para la emergencia de la posmodernidad, los horizontes emancipadores fueron desmoronándose ante el inminente triunfo del capitalismo con sus nuevos disfraces que recibirán la denominación de neoliberalismo. Esta es una forma particular del capitalismo globalizado en la cual los capitales se manifiestan como dominadores casi absolutos de la escena político-social, con su consiguiente influencia ideológico-cultural. La actual ideología dominante, se caracteriza en estar centrada en el individualismo, atravesado por una irrefrenable tendencia consumista, ostentación de la anti política, despreocupación por los asuntos sociales y una ética del triunfo personal. En definitiva, el neoliberalismo, más que un programa económico, tomando la idea de De Sousa Santos, podríamos decir, es un proceso civilizador.

Bajo este marco el sentido de aislamiento, abandono y alienación, y el de haber quedado librado al devenir, son las múltiples máscaras del “sálvese quien pueda”, lema de uso de una sociedad donde la fragmentación está a la orden del día. El tejido social en Argentina, particularmente, comenzaba a deshilacharse a inicios de los 90 donde las características antes mencionadas se pondrán de manifiesto. Alain Touraine en *¿Podemos vivir juntos?* resalta que una de las particularidades de la posmodernidad es la desocialización.

El Estado es así el gran ausente en su participación y promulgación de políticas culturales, en el fomento de la protección de la producción y en la promoción de la salud y de la educación.

Ante esto el taller de Lucia Carmona, cumplirá un rol que se desliza de lo esperable en la cultura de provincias de esos años en la coyuntura antes citada, plantea una experiencia pedagógica a través de la literatura que va más allá de esta. Es una experiencia de educación no formal, siendo una propuesta que trasciende el modelo educativo tradicional y podríamos ubicarla, incluso, en la categoría de experimental. El aprendizaje se sustentaba en la vivencia y relación con el acto creativo poético, promovido desde *la lectura social* y la escritura, pero no aislado de valores colectivos como la solidaridad, el respeto por el otro, la integración, la cooperación, la libertad y el compromiso. Si bien el espacio donde se llevaba a cabo era la casa de Lucia Carmona, el tiempo de los encuentros podía variar en función de las actividades del día, una parte destinada a organizar y tratar los temas vinculados a la revista y una segunda parte donde se daba el acto creativo, en las dos etapas Lucia Carmona actuaba en un rol de acompañante, estimulando y orientando en los aprendizajes que se planteaban, potenciando las singularidades de cada participante a nivel creativo y personal, siempre intentando resaltar los aspectos positivos de cada uno y siempre con un tratamiento afectuoso.

El taller tenía su lógica particular que derivaba en mecanismos de producción, técnicas e ideas que se sostenían, luego, en la práctica. Por ejemplo el nombre del taller, de la revista y de los libros es MAMAQUILLA (Madre Luna en quechua), esto es entendible ya que los 80 -luego de la recuperación democrática-, y los 90 son años donde hay un fuerte replanteo vinculado a la identidad riojana impactada por las raíces de la cultura Diaguita Calchaquí, son tiempos donde la celebración de los 500 años del “descubrimiento de América” o de la llegada de la cultura europea con su conquista y colonización (1992) llevó, a lo largo del continente, a poner en valor y visibilizar las luchas, resistencias y la diversidad de las culturas originarias en tiempos del triunfo del discurso único.

MAMAQUILLA posibilitará asumir las voces propias orgullosas de la marca de procedencia, y esto exige en parte la ruptura o por lo menos el cuestionamiento de las convenciones hegemónicas (el centralismo porteño), recordemos que la experiencia se da en el interior del interior. Traigo a cita lo que sostenía Daniel Moyano sobre este tema enunciado de una bellísima forma:

“Las tonaditas, de un modo o de otro, pasan al lenguaje escrito. Son musicalizaciones que se sostienen por sus ritmos, por ciertas asociaciones, por una manera de encarar el lenguaje. Funcionan como las hierbas aromáticas en las comidas: un toque de sabor, un ingrediente que se gusta pero que no se puede precisar”

MAMAQUILLA fue y es un proyecto colectivo *moderado* (tomando la definición de este rol desde J. M. Privat) por Lucia Carmona; en una conversación ella respondió a la pregunta sobre qué fue lo que la llevó a impulsar este proyecto, decía:

Cuando curse la secundaria en la Escuela Normal, intenté mostrar mis primeros poemas a los profesores y me dieron la espalda. Cuando siendo profesora del Polivalente de Arte me dije que no pasaría lo mismo y empecé a buscar y buscar a los chicos que escribían y así los encontré a todos. Para evitar que les pasara lo que me había pasado a mí. Era para impedir que el poema escrito no quedara en soledad, poder compartir la voz con otros a los que les gustara la poesía. Comencé a rastrearlos por cada curso y ahí estaban, esperándome y nos encontramos. Esas cosas pasan cuando tienen que pasar.

Algunas características novedosas de la experiencia MAMAQUILLA con su didáctica sociocultural, como propuesta de educación no formal, se anticiparán a caminos que luego serán recorridos por otros actores, en otros momentos (15 o 20 años después) y espacios lejanos de su contexto histórico, me estoy refiriendo por ejemplo a las experiencias socioeducativas conocidas como CAJ, siendo estas parte de la oferta educativa complementaria en escuelas secundarias.

Hay una cuenta pendiente con la experiencia MAMAQUILLA y es la de estudiarla detalladamente desde diversas disciplinas como la pedagogía, la sociología, la literatura, etc.

Una definición que resumiría o bien que se aproximaría, aunque no en la totalidad a esta experiencia, es el concepto de *Comunidad de Aprendizaje*, esta es una comunidad humana y territorial que asume un proyecto educativo y cultural propio, enmarcado en y orientado al desarrollo local integral y el desarrollo humano, para educarse a sí misma, a sus niños, jóvenes y adultos, gracias a un esfuerzo endógeno, cooperativo y solidario, basado en un diagnóstico no sólo de sus carencias sino, sobre todo, de sus fortalezas para superar dichas carencias.

Lucia Carmona como *moderadora* de MAMAQUILLA permitió el acceso de oportunidades para que los participantes del taller puedan poner en palabras sus miedos, sus sueños, sus identidades y puedan nombrar sus realidades sociales y culturales, es decir puso de manifiesto que la Literatura puede ser una herramienta con una fuerte potencialidad para la inclusión.

Dicho lo anterior, no puedo dejar de pensar en las palabras que Marco Polo le responde al Gran Kan al final de *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino:

“El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.”

Reflexiones finales

Luego de transitar diversas experiencias colectivas en mi camino vinculado a la Literatura y tal vez habiéndolo reforzado también en la experiencia MAMAQUILLA, es que tengo la convicción del valor liberador de la palabra y de que cuando se lee y se escribe con otros, se torna completamente verdadero y necesario aquello que plantea Gianni Rodari en su Gramática de la Fantasía y lo siento mío:

“Todos los usos de las palabras para todos” me parece un buen lema, tiene un bello sonido democrático. No para que todos seamos artistas, sino para que ninguno sea esclavo.

La mayoría de los jóvenes que transitaron el taller MAMAQUILLA en los 90 continúan escribiendo poesía con distintos fines: para no ser presas de las tormentas algunos y otros buscando que sus escritos sean literatura. Pero en definitiva todos fueron atravesados por la palabra poética y la rescatan y los rescata, y quizás, en ese instante vuelven a ser los chicos del taller de la poeta Lucía Carmona.

Luego de pretender contar la experiencia de MAMAQUILLA en un tiempo y espacio muy limitados, seguro de que fue un intento fallido por narrar esos increíbles momentos de los que fui testigo y con la certeza de que fue un hito trascendente en las vidas de los que transitamos esa experiencia, apelo a un poema que escribí hace unos meses, a lo mejor sea más sencillo que intentar entender, sentir:

La casa de los sábados

Vuela esta canción para ti

J M Serrat

*Allí sucedía
el alumbramiento de las alas
por las viejas galerías
entraba la luz
al vientre
de las palabras.*

*En la larga mesa
se compartía
pan y poemas*

*pan y poemas entibiados
por los ropajes de la ternura.*

*Timoteo se llamaba la calle
Timoteo como el santo discípulo
Timoteo la calle de los sábados
el lugar de los comienzos
el lugar de los regresos.*

*Esa casa, aunque tengamos ahora
la mirada neblinosa
nos recibía con glicinas y jazmines
al canto de la calandria.
Esa casa de
mesa larga
techos altos
de puertas y ventanas abiertas al sur
siempre será
nuestra Ítaca.*

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel:

- Anticapitalismo. Longseller. Buenos Aires. (2004).
- Historia de la Argentina. Biografía de un país. Editorial Crítica. Buenos Aires (2020).

Aguirre, Osvaldo.:

Las tonaditas, de un modo o de otro, pasan al lenguaje escrito. Revista Redacción Mayo (octubre 2022). Link: <https://www.redaccionmayo.com.ar/politicas/las-tonaditas-modo-o-otro-pasan-lenguaje-escrito-n12000>

Alsina, Carlos.:

Embudo contra periferia u otra manera de oponer cultura crítica contra cultura acrítica. Ponencia II Coloquio Internacional de Teatología de la Univ. Nacional de Centro. Tandil (2004).

Calvino, Ítalo.:

Las ciudades invisibles. Minotauro. Traducción de Aurora Bernárdez. Primera edición. Barcelona (1983).

De Sousa Santos, Boaventura.:

La cruel pedagogía del virus. 1a ed. CLACSO. Buenos Aires, (2020).

Gatica, Héctor David.:

Integración Cultural Riojana (tomo IV). Editorial Pandemia. La Rioja (2004).

Logan, Joy:

Draco. El taller literario y los contornos culturales de Argentina: un bosquejo. Revista de literatura española, ISSN 0214-9842, N° 7. (1995).

Privat, Jean Marie.:

Socio-lógicas de las didácticas de la lectura. Lulú Coquette Revista Didáctica Lengua y Literatura. Buenos Aires (2000).

Rodari, Gianni.:

Gramática de la Fantasía. Colihue. Buenos Aires (1998).

Torres, María Rosa.:

Comunidad de aprendizaje. La Educación en función del desarrollo local y del aprendizaje. Documento en línea (2016)

<https://comunidadesdeaprendizajehn.files.wordpress.com/2016/08/comunidades-de-aprendizaje-rosa-marc3ada-torres.pdf>

Touraine, Alain:

¿Podemos vivir juntos? El destino del hombre en la aldea global. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires (1997).

AA.VV.:

- MAMAQUILLA, revista de cultura. (Números 1 al 8). Chilecito, La Rioja (1991-1993).
- MAMAQUILLA, antología. Ediciones MAMAQUILLA. Chilecito, La Rioja (noviembre 1993).
- MAMAQUILLA, Taller Literario. GPU Ediciones Villa Maria. Córdoba (2022).

Agradecimientos: Mariano Páez por la digitalización de las revistas MAMAQUILLA para que pueda acceder a ellas y Carolina Guerrero por facilitarme el acceso a Integración Cultural Riojana (tomo IV).

Volver al Índice

eje

LA
VANGUARDIA
HOY

MESA 11

¿PODRÁ NO SER POESÍA LA POESÍA DE HOY?

Coordinadoras: **Valeria Melchorrie** (zancada.com.ar) y **Rom Freschi** (Plebella)

De acuerdo a las épocas y a los contextos de escritura en general, los límites entre los géneros literarios pueden ser más estrictos o más flexibles. ¿Habrá lugar hoy para una poesía que se aleje de cierta zona de confort? ¿Tendrán lectores los textos “inadecuadamente” poéticos? ¿Cuáles serían los recursos o los tonos que adopte hoy lo monstruoso? ¿Qué sería hoy feo o raro? Si la vanguardia histórica estaba más atenta a los procesos que al objeto acabado: ¿se podrá valorar hoy la experiencia del trayecto, o recaerá la mirada siempre en el poema como resultado? Hay, pareciera, en la atmósfera -hablar de campo cultural exigiría nuevas definiciones- un gusto por lo que está bien escrito; pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de las categorías bueno/malo para referirnos a un poema? ¿Habrá alguna causa para que predominen ciertas formas y no otras?

POSIBILIDADES DE LA POESÍA DE VANGUARDIA DE AYER Y HOY DESDE UNA NOVELITA. VARAMO, DE CÉSAR AIRA

Por **Andrés Torres**

Hoy he querido tener un diálogo con la propuesta de la mesa, con la descripción de la mesa, aprovechando el objeto de estudio de mi investigación, que es la obra de César Aira y su relación con las vanguardias, pero principalmente su significación vanguardista hoy, un siglo después de las vanguardias históricas. Entiendo que este es un encuentro de poesía, y que Aira, un novelista que no escribe poemas, tiene sin embargo algo que decirnos sobre el tema, o por lo menos tiene varios planteamientos al respecto que nos pueden ayudar a pensar mejor las condiciones y las posibilidades de la poesía hoy en general, y de vanguardia en particular.

Teniendo en cuenta que se trata de un encuentro que celebra los 100 años de *Trilce*, y para ir acercando a nuestro novelista a la poesía, me gustaría citar al menos una de las declaraciones de Aira sobre el libro de Vallejo:

“Leí *Trilce* cuando tenía 14 o 15 años, y fue una revelación para mí de algo muy infantil, a los niños les gusta mucho las palabras que no entienden, las palabras difíciles. En *Trilce*, empezando por el título, todo ese libro es un enigma y allí descubrí y vi con apasionamiento cómo la literatura podía ser enigma, algo misterioso, algo en lo que costaba entrar. Borges es todo lo contrario, es cristalino, es un juego de la inteligencia; César Vallejo es pasión plástica del lenguaje” (“Entrevista”).

Por otro lado, voy a hacer una conexión de Aira con la poesía de vanguardia por medio de una novelita, como la llama él, que publicó en el 2002, titulada *Varamo*. Quisiera empezar entonces resumiendo la novela de forma rápida para que quienes no la hayan leído puedan hacerse una idea:

Desde la primera página sabemos los dos extremos de la narración, tenemos un inicio claro y concreto y se nos anuncia el final: se trata de la historia de Varamo, un escribiente de tercera del Ministerio de Panamá que un día de 1923 recibe como sueldo dos billetes falsos, y que 12 horas después, a pesar de jamás haber escrito un solo verso ni volverlo a hacer en su vida, escribe la obra maestra de la poesía experimental y de vanguardia de Centro América: *El canto del niño virgen*, que además será publicado poco tiempo después. Entre los dos eventos nos enteramos que Varamo es un personaje de cincuenta años, soltero, que vive con su madre, una enana migrante de China; es un oficinista un poco mediocre, un poco idiota, que tiene como pasatiempo intentar embalsamar un pez con el viejo método

de la prueba y error, que toma puntualmente café en el mismo bar todos los días, y que al final de la novela se ve envuelto en un entramado de corrupción política delirante, contrabando de palos de golf y una carrera de autos que consiste en mantener una velocidad constante durante todo el trayecto.

Así que estamos hablando aquí, a 100 años de la publicación de *Trilce*, de otra obra maestra de la poesía de vanguardia de Latinoamérica, *El canto del niño Virgen*, escrita y publicada hace 99 años, al menos en el mundo ficcional de César Aira.

Lo que voy a hacer a continuación es enumerar tres posibles cuestiones que la literatura de Aira (a partir de *Varamo*) pone a nuestra consideración y que puede iluminarnos para acercarnos mejor a la problemática que esta mesa de Valeria y Romina nos propone.

1.

En la primera página se nos dice que Varamo “*escribió un largo poema, completo desde la decisión de escribirlo hasta el punto final, tras el cual no habría agregados ni enmiendas*” (2010: 3). Y en la última página se nos dan más pistas sobre el texto: “*En este caso el autor se limitó a copiar todos los papeles que se había metido en el bolsillo desde que saliera del Ministerio esa tarde; lo hizo de modo puramente acumulativo, sin puntuación ni divisiones, sin más orden que el sucesivo, en líneas irregulares (la idea de la prosa, ese refinamiento de las viejas civilizaciones, le era por completo ajena). El orden fue el azar. Usó como esquema básico el cuaderno de claves, y fue alternando estas con la reproducción literal de las demás anotaciones*” (93). Aquí estaría una primera respuesta previa a la preocupación de nuestra mesa sobre las posibilidades de estar atentos al proceso, al trayecto, y no al resultado, al objeto acabado, tal como lo propusieron las vanguardias históricas. Lo que sucede en la novela de Aira es la ilustración extrema de esta posibilidad: el resultado, el objeto, el poema, *El canto del niño virgen*, ni siquiera aparece, es un vacío, y lo único que tenemos es el procedimiento por el cual fue hecho, el trayecto que recorrió Varamo desde que recibe los billetes falsos hasta que escribe el poema. Es decir, el libro que tenemos en las manos, la novelita, lo que consideraríamos *la obra*, es el procedimiento, que por el efecto vanguardista se ha vuelto obra, se ha vuelto arte. Esto no es otra cosa sino el procedimiento del propio Aira de la huida hacia adelante en plena acción, en el que lo que nosotros imaginábamos era el resultado, *Varamo*, la novelita, se ha convertido en nuestras manos en un registro del procedimiento.

En un momento de la conversación con los editores que convencen al personaje de escribir el libro, ellos lo dicen explícitamente: “el futuro estaría en la poesía de las instrucciones emancipadas de los resultados” (83). Y el último párrafo de la novela reza así:

“El resultado fue su célebre poema; salvo que no fue exactamente un resultado, sino que más bien volvió resultado lo que lo había precedido. Produjo una especie de automatismo o fatalidad mutua, por la que causa y efecto intercambiaron sus lugares y se volvieron la misma historia. Lejos de aminorar su vigor inaugural, este círculo lo acentúa. Por otro lado, siempre es así. Si una obra deslumbra por su innovación y abre caminos inexplorados, el mérito no hay que buscarlo en la obra misma sino en su acción transformadora sobre el momento histórico que la engendró. La novedad vuelve nuevas sus causas, las hace nacer retrospectivamente de ella. Si el tiempo histórico nos hace vivir en lo nuevo, el relato que pretende dar cuenta del origen de la obra de arte, es decir de la innovación, deja de ser un relato: es una nueva realidad” (94).

Aquí hay dos temas fundamentales: el primero, como ya lo discutimos, es la primacía del procedimiento por encima del resultado. El segundo, y que también tiene algo que decirnos respecto a los temas a discutir aquí, es el de la innovación, pues está estrechamente ligado a la pregunta por las categorías de lo bueno y lo malo.

Respecto al primer tema, el procedimiento que utiliza Varamo para escribir su poema también tiene resonancias sobre el procedimiento que utiliza Aira para escribir sus novelas: en diferentes ocasiones, Aira repite que escribe con el método de la huida hacia adelante, que consiste en “no corregir nada, en dejar todo como sale, en la completa improvisación definitiva” (“Ars” 177). Esto implica que algo de lo que queda atrás puede haber quedado mal, ser inadecuado, feo o raro... pero dentro de la propuesta vanguardista, que Aira lleva hasta sus últimas consecuencias, esto no tiene el menor interés.

Lo cual nos lleva al segundo tema, la innovación y las categorías de lo bueno y lo malo, para recuperar los términos utilizados en la descripción de nuestra mesa. Para Aira, lo nuevo es la transmutación de los valores y las categorías. En su ensayo “La innovación”, Aira dice:

“La literatura del futuro se alza en nosotros, el espejismo de los espejismos. Qué error pensarla “buena”. Si es buena no puede ser futura. Lo bueno es lo que dio tiempo a ser juzgado, y caducó en el momento en que se lo dio por bueno. Es el turno de otra cosa, a la que por simple oposición podemos llamar “lo malo”. Y es urgente. Es preciso poner manos a la obra ya mismo, a riesgo de quedar sepultados por la acumulación de lo bueno. Nos agitamos como energúmenos, como soldaditos de mercurio a las órdenes de generales locos y contradictorios. Debemos salir a la busca de lo monstruoso, lo que nos aterre y repugne, y se nos escapa siempre, porque es multiforme, mutante, inasible, inconcebible”.

En la poética de Aira, procedimiento e innovación están ligados de forma inseparable. De nuevo, Aira lleva las cosas al extremo, y *Varamo* se convierte en una de sus apuestas más arriesgadas, en uno de los ideales que había compartido en uno de sus ensayos programáticos más importantes: “que la ‘obra’ sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva solo para deducir el proceso del que salió” (“La nueva”). Eso es justamente esta novelita: el trayecto, el proceso del poema que escribe el personaje, sin el poema. Me parece que si queremos

seguir pensando los comentarios posibles que Aira pueda hacerle a la descripción de la mesa que hoy aquí nos reúne, tendríamos que pensar que a la clásica fórmula, y no por eso menos interesante, de contestar los interrogantes con otras preguntas, de enfrentar los problemas con otros, para no sentarnos en el panteón de quienes creen tener en sus manos las soluciones y las respuestas, podemos seguir el método aireano de la huida hacia adelante y dar soluciones y respuestas exageradas, hasta delirantes e imposibles: es decir, no dar un tímido o dudoso sí a la pregunta de la mesa de “¿se podrá valorar hoy la experiencia del trayecto, o recaerá la mirada siempre en el poema como resultado?”, no dar un dudoso sí, decía, sino uno rotundo y provocativo: olvidar por completo el resultado, dejar ese espacio significativamente vacío, y volcarnos al trayecto como si fuera lo único que existiera.

2.

Creo que el otro gran tema del procedimiento que utiliza Varamo, y que es central en la poética de Aira y tiene conexión con nuestra mesa es el del *readymade*. Como nos dice el narrador, lo único que hizo el personaje fue copiar literalmente los papelitos que había ido acumulando durante el día (lo que incluía unos códigos para traficar palos de golf, unos números de apuestas y sus anotaciones para embalsamar un pez tocando un piano). Este procedimiento cumple con las normas básicas de un *readymade* u objeto encontrado, cuya definición nos da Raúl Antelo: “Objeto que, a través de un acto de decisión artística, se vuelve obra por una simple operación de selección, de alzamiento en el interior continuo de lo real e inscripción posterior en el universo del arte” (312). Esos papelitos sin carácter poético ahora se han convertido en parte de uno de los poemas más importantes de la poesía de vanguardia latinoamericana, únicamente por el hecho de estar ahora dentro de un libro de poesía. Es decir, textos “inadecuadamente poéticos” ahora hacen parte de la poesía solo por el gesto del autor, que además se ha convertido en tal solamente por ese gesto. Varamo, que nunca había escrito un solo verso, ahora se volvía poeta al convertir unos textos, que no tenían nada de poéticos, en poesía. Así que esa es, de nuevo, la provocativa respuesta que tendría Aira sobre esta inquietud que la mesa plantea: sí, las posibilidades de la poesía están justamente en lo supuestamente no poético. Y como Aira siempre va más allá, habría que decir que es la única posibilidad de la poesía de vanguardia: “el *readymade* es la obra de arte como un objeto cualquiera, elegido entre el universo de los objetos con expresa indiferencia estética y ética, y promovido a obra de arte por la decisión del artista” (“Kafka” 209).

Todo esto nos parece extraño y peligroso cuando hablamos de poesía y literatura, pero tenemos que tener en cuenta que es algo muy normal en lo que conocemos como arte contemporáneo. He ahí otro ideal de las vanguardias, la comunión entre las artes. Se dice que después de Duchamp ya no hay pintores ni escultores, sino artistas; lo mismo podríamos decir en la literatura: ya no hay poetas ni novelistas... como ha dicho Barthes: “no hay más que una escritura”.

3.

Esto último nos puede servir como introducción para la tercera cuestión que me gustaría discutir sobre la novelita de Aira: tenemos el hecho de que Varamo no es un poeta, nunca ha escrito y no volverá a escribir un solo verso. Y todavía nos dice el narrador que, “Nunca había escrito poesía, ni la había leído, ni había prestado atención a la existencia de ese género literario, o cualquier otro” (5). La problemática que está poniendo aquí Aira de relieve es aquel tópico de la vanguardia resumido por Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, sobre la que Aira vuelve en varios de sus ensayos: “Me parece que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático, o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos (“La nueva” 167). ¿Qué nos puede decir esto de la poesía de vanguardia?

Me gustaría seguir en el campo del *readymade*, que es el marco donde podemos ubicar la obra de Varamo, su famoso poema vanguardista, para pensar este mundo contingente que abre la novelita con el presupuesto de que se trata de un poeta que no es poeta (ya Aira había hablado de “la entrada de un nuevo tipo de artista: el músico que no es músico, el pintor que no es pintor, el escritor que no es escritor” (“La nueva”). Voy a apoyarme aquí en el libro de Thierry De Duve, *After Duchamp*, que nos ayuda a pensar las implicaciones del *readymade*. Pues bien, la posibilidad de que el arte dependa de una decisión, una elección, y no de una técnica o un saber, abre las posibilidades para que sea hecho por cualquiera. El argumento es sencillo: “Frente a un *readymade*, ya no hay ninguna diferencia entre hacer arte y apreciarlo. Una vez esa diferencia es borrada, el artista ha renunciado a cualquier privilegio técnico sobre los demás seres humanos” (290). Ya no hay mérito especial para acceder al arte y cualquiera que quiera ser artista puede serlo. Varamo es uno de los mejores ejemplos que nos presenta la literatura de Aira, pero se repiten constantemente en otras de sus novelas: personajes que escriben sin tener ningún pasado como artistas, ninguna experiencia. Fíjense que este tema de nuevo pone el énfasis en el cómo y no en el qué, en el proceso y no en el resultado. Además, si la poesía se atreve realmente a esta posibilidad, si realmente la poesía puede ser hecha por todos y no por uno, el abanico de posibilidades resultantes de seguro va a ir de lo bueno a lo malo, de lo bello a lo feo, de lo adecuado a lo no adecuado.

No quiere decir esto entonces que la poesía que permanece en la zona de confort hoy, la poesía correcta que creo que preocupa a esta mesa, la poesía que hoy aparece en diferentes espacios y se lee en muchos recitales, y que la gente aplaude sin dudar, y que pareciera estar hecha por cualquiera, no quiere decir, decía, que sea un ejemplo de cómo la poesía puede ser hecha por todos. Es un tema que hay que tratar con mucho cuidado, porque ni Aira ni las vanguardias están abogando por una poesía cómoda u obvia. Es más, justamente la indicación sería que eso es lo contrario de la poesía. Volvamos a la novelita: Varamo no se hizo poeta porque haya tenido la experiencia de los billetes

falsos y se hubiera sentido inspirado, y empezara a escribir poemas al capitalismo, o a su miseria de estar soltero a los 50 y no tener con qué comer ese mes, o a cualquier referencia a su sufrimiento o su soledad o su tristeza en el mundo moderno. Varamo no se hizo poeta encerrándose en su casa a la noche, buscando la inspiración en su corazón, o yendo a su habitual café a buscarla en la ciudad.

Sin duda algo por lo que tiene que preocuparse la poesía de vanguardia de hoy es por la pugna de la noción que hoy se tenga de poesía. Es decir, si es cierto, como parece demostrar Aira, que el único arte posible, el único arte que cumple con su definición, es el arte de vanguardia, entonces debe estar ahí para incomodar todo el espectro de lo que los demás llaman arte y apenas es un remedo, una artesanía, un lugar seguro. Hay que estar atentos a esos innumerables espacios de visibilidad que esa “poesía” está ganando hoy, donde abundan los recitales públicos, los encuentros en los que en la mitad de algunas presentaciones musicales se lee poesía, o en las ferias, en la calle, etc. La gente que asiste a estos encuentros oye poemas cuya preocupación por la innovación o el arte o el lenguaje no existe; tan solo hay una línea directa entre sentimientos y palabras, entre psicología y lenguaje. Son poemas que a veces resultan incluso ingeniosos, a veces bellos, pero siempre cómodos, dentro de una zona de confort entre el autor y los oyentes, correctos, que despiertan sin dudar los aplausos; nunca raros, extraños, monstruosos, feos, incómodos, nuevos, transgresores, subversivos. Y el espectador, que rara vez o nunca lee poesía, sale del evento con la idea de que ha cumplido con su parte de cultura y poesía que le corresponde, se siente bien pensante, culto, hasta poético. Que no se diga que no oye poesía, que no puede apreciarla, que no puede aplaudirla. Y así se va creando una noción de lo que es el arte y la poesía: eso, esos momentos de satisfacción, de expectativas cumplidas, de aplausos.

Así, la poesía de vanguardia no solo tiene que vérselas con el lenguaje del poder y del capital, con el lenguaje instituido, de los medios de comunicación, no solo tiene que enfrentarse a su clásico enemigo, sino que su enemigo se pone su propio nombre, se hace pasar por ella misma, se dice poesía, se dice arte y se apropia comercialmente de él (que los recitales sean gratuitos no prueban nada). La poesía es un campo de batalla. Por esta razón, la poesía de vanguardia tiene que estar buscando constantemente sus propios límites, estar marcando siempre la diferencia, desarticularse, hacerse más rara, más extraña y sobre todo: olvidarse del resultado, eso que tanto le importa al lenguaje fascista, que es todo lenguaje instituido, como nos enseñó Barthes. La poesía de vanguardia tiene que aparecer también en esos espacios para interrumpirlos. De ninguna manera quiero decir que la poesía de vanguardia esté por fuera del poder, lo supere o gane la batalla. Lo que quiero decir es que la vanguardia tiene esa lucha siempre en primer plano, no la ignora, la encara, pone el cuerpo, la enfrenta. Y acaso solo eso sea la poesía de vanguardia: el registro de esa disputa, el lugar de ese acontecimiento... el trayecto y no el resultado...

Es dentro de este espectro que la poesía puede ser hecha por todos, como por Varamo que, como nos dice el narrador “no conocía siquiera los rudimentos del oficio de escritor” (90). Pienso y termino con esta cita del “Ars poetica” de Aira: “El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos; en

una palabra, a todo el siniestro bazar psicológico burgués. Es la salida, al fin, de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno”.

Así que la respuesta airana a la pregunta que titula esta mesa sería: sí, solo la poesía que no es poesía puede ser poesía hoy.

Bibliografía

Aira, César:

- «Ars Narrativa». *Criterion*, n.o 8, enero de 1994, pp. 70-72.
- “Kafka, Duchamp”. *La ola que lee*. Random House, 2021.
- «La innovación». Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, n.o 4, 1995, pp. 27-33.
- «La nueva escritura». Boletín del Centro de estudios de teoría y crítica literaria, n.o 8, octubre de 2000, pp. 165-70.
- *Varamo*. Anagrama-Página12. 2010.

Antelo, Raúl. María:

con Marcel Duchamp en los trópicos. Siglo XXI, 2006.

Cabrera Junco, Jaime:

Entrevista. “Cesar Aira: Estoy buscando formas ajenas a la novela”. *Lee por gusto*. <https://leeporgusto.com/2013/10/29/cesar-aira-estoy-buscando-formas-literarias-totalmente-ajenas-a-la-novela/>

De Duve, Thierry:

Kant after Duchamp. MIT Press, 1996.

¿PODRÁ NO SER POESÍA LA POESÍA DE HOY?

Por **Cecilia Carballo**

Esta conferencia tiene como fin exponer más dudas que preguntas conversar con el auditorio sobre qué es la poesía hoy para adentrarnos en tratar de deslindar en cómo la construimos y deconstruimos.

Federico García Lorca afirmaba que la poesía eran dos palabras que en otro contexto jamás irían unidas. Ante este concepto surgen varios interrogantes ¿Es poesía la poesía de hoy atravesada por el relato? ¿Será que nosotrxs los lectores necesitamos de la narración “para dejarnos atrapar en una historia”?

En muchos casos este relato está acompañado de una anécdota, ese estilo sirve como pivote para adentrarnos en el poema. ¿Esta forma parte de una identificación y la misma hace más sencilla la recepción?

Ligada a esta cuestión se encuentra, el uso de palabras de estilo coloquial como parte del lenguaje poético ¿Se busca llamar la atención con el uso de las mismas? ¿Es innovador en el SXXI su aplicación?

En este sentido Bachelard (1957) en *La Poética del Espacio* afirma que hay una gran distancia entre las palabras que se confían libremente a un auditorio simpatizante y la disciplina necesaria para escribir un libro. En la oralidad a veces la palabra piensa en cambio al escribir un libro es preciso reflexionar. Con esto se desea afirmar que las palabras de uso coloquial en un poema tienen que estar puestas en vista a una reflexión poética no como mero adorno para llamar la atención.

Poesía y redes

Este cambio al que asiste la poesía se puede deber a que su consumo en redes sociales. Estas últimas implican una recepción rápida, instantánea, fugaz, donde al poco tiempo ya lo visto es obsoleto. Entonces cada vez más el sentido del poema tiene que ser claro, sin lugar a dudas o sin desafíos estéticos. De todos modos, el poema en las redes contribuye a la democracia de la escritura, se genera mayor acceso a bienes culturales.

Tal vez lo que hay que evitar es que el poema entre en lo que Byung Chul Han (2021) llama la *Infocracia* donde lo que se explota es información y datos para hacer visibles a las personas, pero esa información está ligada a un me gusta, no me gusta pasajero donde lo que prima es el consumo por el consumo mismo y no una apreciación estética. Donde el like termina siendo un amén y su consumo una redención afirma el autor.

Evitar que la poesía comience a ser un objeto digno a ser consumido y que su reproductividad técnica en términos de Benjamin (1936) por medio de las redes le haga perder su aura, su autenticidad. O sea poemas que suelen apuntar a lo mismo en busca de ser reproducidos una y otra vez como una mercancía.

En los albores de este siglo XXI caótico y con muchas incertidumbres se entiende que ¿la lírica, las figuras retóricas, forman parte de otro tiempo? (de cuando el ser humano podía tener sus tiempos para leer fijos, la lectura como un compañía y no un accesorio). En este sentido ¿la poesía de hoy debe abrir al metalenguaje? sino la reducimos a un comentario con significado sin un significante.

Por otro lado todo texto literario se debe plantearse en una intertextualidad, o sea tiene confluencia con otros textos, no puede ser “un yo anclado en su propio narcisismo”. Esa característica de intertextual permite que la poesía esté en diálogo con otras realidades y pensamientos, como si también conforme otras identidades tal vez contra-hegemónicas.

En este sentido, ¿tal vez sería pensar a la poesía desde el absurdo? citando a Borges en Foucault (1966) “Las palabras y las cosas” se arruina la enumeración porque llena de imposibilidad lo enumerado. Para Jorge Luis el desorden hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría de lo heteróclito (irregular) y es necesario agrega *pensar que las cosas están ahí “puestas” en sitios diferentes que es difícil encontrarles un lugar de acogimiento.*

Según Borges las heterotopías (las irregularidades) inquietan y minan el lenguaje porque es difícil nombrar esto o aquello porque rompen los nombres comunes y arruinan la sintaxis, nos solo la que

construye frases sino aquella que mantiene juntas palabras y cosas. Llevado esto a un poema sería unir óxido con barro, olor cálido con ventana por ejemplo. En este sentido las irregularidades *secan el propósito, detienen a las palabras, desafían, desafían desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases.*

En relación a esta cuestión del orden en un poema o texto literario ¿dónde quedaría la poesía que se relaciona más con lo sonoro en si con lo absurdo, porque se abstrae del sentido, con deslindar nuestra escucha a nuevos horizontes, a dejarse llevar por la percepción que nos dan los fonemas?

Lo que sucede es que según Foucault una forma de ordenar los códigos culturales es a través del lenguaje y la poesía se encontraría allí en esa pugna de formar parte de lo hegemónico de lo cultural o ser parte de una interpretación filosófica.

Ligado a que la poesía a veces no forma parte de la interpretación filosófica Duras sostiene que es porque eso que llamamos libro no lo es; porque está fabricado, reglamentado termina siendo una función de revisión que el escritor desempeña consigo mismo; entonces el mismo se convierte en su propio policía. Para ella los libros debían incrustarse en el pensamiento y que hablen del duelo profundo de toda vida, el lugar común de todo pensamiento.

Lo cierto es que actualmente la poesía se encuentra en un campo de lucha donde se pugna por buscarle su sentido y su lugar dentro del ámbito literario. En términos de Volóshinov (1929) sería el signo de la arena de la lucha de clases, varios sectores pelean su significado, su posicionamiento. ¿Ligarla al relato o a las figuras retóricas? ¿Jugar con el sonido o el sentido?

La preocupación es si ¿estos cambios de la poesía no ayudan a su desaparición? ¿Es ser vanguardista el conservarla como un género puro? o ¿hoy podemos hablar de géneros híbridos?, que presentan narración, anécdota, verso y anclaje en lo cotidiano. En términos de la obra inclasificable de Lispector nos permitiría jugar con los géneros “sin querer agradar a nadie” como ella decía pero con metalenguaje, revolución en las palabras y por ende el pensar de una época.

UNIDADES VARIABLES

Por **Rom Freschi**

Si el Romanticismo ha relajado las formas tradicionales de la poesía y sus formas estróficas y versificadas, la Vanguardia ha hecho estallar esos sistemas sin imponer prevalencias, aunque históricamente algunos procedimientos se hayan afincado más que otros. En ese punto, el verso sigue siendo estandarte de la poesía tanto para la mirada erudita como para el sentido común, incluso promoviendo la métrica y la rima, con un contenido semántico renovador. En el polo de una eventual resistencia, el verso se deshace en un modo de la prosa que alterna y/o combina ora una expresión lírica – centrada en el yo - ora una coloquialidad literaria + esto es, codificada por una gramática de la escritura- que promueve la oración asertiva y sus confines, en una imagen central con perfume a relato como “poema”. Y sin embargo, cuántas otras otras variables entre el verso y la oración. Esta ponencia intentará pensar algunas poéticas que se basan en unidades nuevas, móviles y trans para ubicar el centro de la poesía como un descentramiento que toma lugar en cada poema.

Voy a comenzar por el final del resumen. Desde mi punto de vista, todo poema y toda poesía realiza un descentramiento que solo puede seguirse como huella dentro del mismo poema en relación a su contexto. Ahora bien ¿cuál es el contexto de un poema? ¿es el libro? ¿es su época? ¿es una institución? ¿es la sociedad? ¿es la Historia? ¿es su lenguaje?

Bueno, en principio, proponer que “el centro de la poesía es un descentramiento que toma lugar en cada poema” es justamente sentarse a leer cada poema como una apuesta en sí mismo. Me sirve para aclarar esto la noción de “particularidad general”, que tomo de César Aira, o la de “universal ilógico” de Roberto Echavarren.

Estas nociones son modos de llamar a la unicidad que hace, para mí, a la identidad de cada texto literario, al tiempo que lo inserta dentro de la literatura. Quiero decir, si todas las novelas fueran exactamente iguales, existiría una sola novela. O un solo poema, en el caso de la poesía.

O una sola persona, si estamos hablando de la Humanidad. Porque yendo de la poética a la ética y a la política, es justamente la individualidad y la autonomía aquello que asegura nuestra pertenencia al género, no literario en este caso, sino humano.

Para que un poema sea poema, o una novela o sea novela debe ser relativo o relacionable a la poesía, a la literatura y al mismo tiempo, debe ser único, irrepetible, aun cuando lo rescribamos al pie de la letra, como el Quijote de Pierre Menard, o el Aleph de Pablo Katchadjian.

Llego aquí a la cuestión de la originalidad que es además inherente al concepto moderno de Literatura. La literatura moderna privilegia la originalidad por sobre la repetición, pero es una relación que no implica la desaparición de la reiteración.

Cuando el formalismo propuso el Extrañamiento como la función del Arte y observó cómo éste se realiza en cada obra de arte, debió reconocer procedimientos que guían al extrañamiento, mientras que otros deben sostener el automatismo en el arte, es decir, la repetición.

La alternancia entre repetición y originalidad, o entre automatismo y autonomía, es histórica. En esta relación el arte y la poesía modernos se han desarrollado en el alejamiento de una literatura anterior, dependiente de instituciones que corresponden a otras esferas: la política y la religión y que quieren dejarse atrás en un orden moderno. Ese balance se da en todas las series afectadas en la literatura.

El formalismo admite múltiples series, pero destaca tres mayoritarias: la de la obra, que tenderá a resaltar la originalidad; la de la institución literaria, que tenderá a desmarcarse de la iglesia y la política, y a verse como autónoma; y la serie social en general, en la cual el concepto de literatura varía, así como el modo de acceso a ella y la función que posee: una función que disputa terreno a la religión, a la política y también a la ciencia.

El arte anterior a la modernidad es un arte dependiente de la monarquía y la iglesia. Un arte que comienza a fundar una esfera autónoma justamente a partir de la idea de un sujeto autónomo y genial, como es el artista romántico que se distancia de la razón filosófica y técnica del Iluminismo para fundar una razón poética, que sigue siendo iluminista, de todos modos, no tanto en su modo de producción, como en su modo de reproducción.

La originalidad apunta a la autonomía del arte, que se lleva a cabo a través de la experimentación con las formas, los procedimientos. Si el arte medieval propone formas incipientes y canónicas, el Renacimiento comienza a proponer formas dependientes aún de las instituciones, pero donde la pelea por el sentido es también aquello en lo que el arte interviene. No podríamos leer las obras del renacimiento, el barroco o el neoclasicismo si no, y muchas de ellas no las leemos porque han quedado como piezas de religión.

Si bien el arte entre los siglos XV y XVIII parece ser un arte puramente de propaganda institucional, lo cierto es que los artistas logran, a través de la forma, reflejar y discutir el status quo, y la tremenda crisis de la iglesia y la monarquía. En poesía se crean y recrean géneros a partir de la forma estrófica y con regularidad métrica, con una relación con la autoridad que se remite a los modelos de la antigüedad. Hoy hablamos de autores de esos períodos, y admiramos su genialidad, pero lo cierto es que su época los valoraba por su sumisión a la autoridad ajena pues su tarea era resaltar a figuras políticas y religiosas, mientras ocultaran hábilmente su subjetividad.

El Romanticismo pondrá en primer plano la subjetividad y ese es un movimiento político. La autoridad es ahora el autor. Y su tarea será recrear las formas a partir de la originalidad. En poesía eso implicará el abandono de las formas estróficas fijas y la innovación en el verso medido y en los temas, innovación que llega hasta el verso libre ya en el siglo XIX.

Se piensa desde entonces en una literatura autónoma, en la medida en la que el trabajo del arte se concentrará en las formas y en la innovación de las formas, que va generando una esfera social propia: la esfera crítica, pero también un mercado, en cuanto a que la técnica de producción de la obra, que será artesanal mayormente, necesita una técnica distinta de reproducción- o reproductibilidad, dirá Benjamin – dependiente o inescindible, al menos, de la industria.

La imprenta, si bien en un principio, estará al servicio de la aristocracia y la iglesia, prontamente cambiará de manos con el avance de la nueva clase social capitalista.

El proceso de autonomización de la literatura implicó la formación de una esfera especializada cuya opinión, también especializada, pudiera sostener la producción del arte sin depender del estado monárquico o las iglesias. Esto es, la formación de una prensa especializada, críticos, libreros, profesores, distribuidores, consultores, jurados, etc. que pudieran officiar de autoridad consagrante y mediadora frente a la figura del público, que se va jerarquizando de acuerdo a su especialización en arte.

En ese punto, es necesario dominar las formas frente a ese círculo, que representa un mercado simbólico y económico. La autonomía del arte es solo frente al pasado de la literatura y del arte– y hasta ahí – puesto que sigue existiendo el arte religioso y estatal y además, la esfera se muestra dependiente del mercado, es decir, está atravesada por el capitalismo imperante, como también sucede con las otras esferas con las que pelea su preponderancia: estoy hablando de la Ciencia y la Religión. Como indicaba Walter Benjamin, “La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre.”

La Vanguardia, en teoría, advierte esta contradicción en el Arte y alerta contra esta nueva dependencia simbólica y económica a través de la experimentación extrema con los procedimientos, es decir, a partir de la ruptura constante de la expectativa simbólica, el extrañamiento u originalidad extremas, radicales, con lo que se produce una conexión no entre Arte y experto en Arte, sino entre Arte y Vida.

Sin embargo, estamos todavía leyendo los procedimientos de la Vanguardia, y sabemos que el proceso histórico de experimentación formal más escandalizante culminó en los años 50, con la aparición de la poesía concreta que lamentablemente coincide con la del diseño gráfico, una forma auxiliar del mercado. En ese punto, la Vanguardia, que atacó la Autonomía del Arte por considerarla una vía para un alejamiento de la vida común a través de instituciones propias, termina abonando no ya una ambigüedad ni una contradicción, sino una indistinción entre arte y mercado. Conceptos como “boom” son muestras de esta indistinción o imbricamiento de las estrategias mercantiles.

Josefina Ludmer ha instalado hoy por hoy la noción de literaturas post-autónomas, que me parece interesante para pensar la pregunta que nos trae hoy aquí ¿podrá no ser poesía la poesía de hoy?

De acuerdo con Ludmer la autonomía de la literatura ha llegado a un fin de ciclo justamente con las empresas transnacionales del libro y las grandes cadenas multimedios, entre las que podemos incluir a las redes sociales, como nuevos modos de producción y circulación del arte.

La dependencia del mercado es el primero de dos presupuestos que Ludmer para la literatura postautónoma y que ella enuncia como dos indistinciones o dos falsas dicotomías:

La primera es que todo lo cultural es económico y viceversa. La segunda es que toda realidad es ficción y viceversa.

Esto se concreta en torno a un nuevo formato de lo real que no acepta esas divisiones de la modernidad sino que las unifica en un único sistema de irrigación del presente y del futuro. “El medio es el mensaje” avizoraba ya Marshall McLuhan desde la irrupción de la televisión en los años sesenta.

Sin embargo, es un tipo especial de literaturas a las que se refiere Ludmer. En el corpus que señala resume la pertenencia a un territorio: define “escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales]”, también “Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido.” Más adelante: “Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por internet y en ferias internacionales

del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como 'novela', y se reconocen y definen a sí mismas como 'literatura'."

Y, finalmente estas últimas citas de Ludmer:

"Las escrituras 'sin metáfora' [como las que analiza Tamara Kamenszain] serían 'las ficciones' [o la realidad] en la era de los medios y de la industria de la lengua (en la imaginación pública). Serían la realidad cotidiana del presente de algunos sujetos en una isla urbana (un territorio local). Formarían parte de la fábrica de presente que es la imaginación pública."

"Desde la imaginación pública leo la literatura actual como si fuera una noticia o un llamado de Amelia de Constitución o de Iván de Colegiales."

La imbricación de la cultura con la economía y de la ficción con la realidad produce, desde mi punto de vista, un imaginario repetitivo de la percepción o del ideario de algunos sujetos.

Y desde ese punto de vista, la post-autonomía es una nueva dependencia, al mejor postor. Si la autonomía se conseguía como desprendimiento de la esfera literaria de la esfera política y religiosa, esa misma autonomía se entrega hoy mayormente a los mercados simbólicos y económicos que siguen sosteniendo el cartel de la literatura local.

Pero, mientras tanto, nos es posible consagrar otras formas de la literatura a otras esferas: la religiosa, la política, la científica, la íntima, la literaria pensada como experimentación procedimental, la historia, la psicología, la terapia, la pedagogía, etc.

El arte y la literatura, que en la modernidad se han definido como "sin finalidad inmediata" encuentran hoy por hoy múltiples llamados al fin. La función del arte, o de la literatura, se realiza en múltiples esferas. Podemos decir que en ese punto, la vanguardia resulta exitosa, porque ha logrado reconectar en gran parte el arte con la vida.

Sin embargo, gran parte de nuestra vida es el mercado y la ficción- Marx diría, el fetichismo de la mercancía o la decodificación simbólica engañosa de las relaciones de producción económicas- con lo cual hay una literatura que se conecta con el mercado simbólico de la institución literaria y el mercado a gran escala. Es aquella que sostiene el título de literatura actual como una imagen publicitaria, sostiene también una imagen de sujeto, una imagen de ciudad, de identidad. Y la repite para consumo masivo.

De esa seriación, estoy francamente harta. Intento situarme al margen, siempre hay un nuevo margen. No es que el lugar común no me parezca valioso, todo lo contrario. Pero deja de volverse valioso cuando empieza a transformarse en un corset, en un molde, en lugar de ser un espacio para apreciar un panorama. Es decir, el lugar común se torna un uniforme, no un espacio en el que apreciar las enormes diferencias.

¿De qué hablo concretamente? Además de dinero, que es a aquello que intenta igualar todas las cosas inconmensurables, hablo de poesía. Vuelvo a mi resumen. Por un lado, la unidad del verso ¿es realmente la única unidad posible para la poesía? ¿sólo existe el verso en sus variantes medida o libre, o la prosa como contraposición?

Vuelvo a los procedimientos literarios, no como vía de estandarización, sino como vía de vuelta al artesanado. El modo en que pulimos un procedimiento para que pueda sostener un sentido literario y social sigue siendo para la poesía, y para muchas artes, un procedimiento cultural, un procedimiento humanizado, una manera de relacionarnos humanamente con el presente, de estar presentes.

El verso es la unidad a la que refiere el Romanticismo, que rompe con formas estróficas canónicas, siendo el Soneto, quizás la más popular. La verdadera ruptura de la vanguardia no es – perdón por los amantes de Trilce – la descomposición del verso medido, sino que la ruptura de la vanguardia opera, en sus formas más radicales, en el ataque al verso mismo.

Desde los caligramas a la poesía concreta, pasando por la poesía en prosa y la más médula, las unidades de la poesía dejan de lado el verso para dar realidad a otras unidades, en las que la palabra es quizás un nuevo núcleo, pero que también se halla despedazada: es objeto verbi-voco- visual dirán los concretos, que se inscribe en una superficie que también habla, como ya había indicado Mallarmé en función del papel y de la voz. Es decir, tiene algo que hacer y decir frente al medio.

Entonces, no es solo la palabra, sino también la performance: lo que se hace con la palabra.

De semejante revolución, con semejante constelación delante, hoy sigue ocurriéndome que me invitan a leer 1 poema, a publicar 3 poemas, a revisar 2 poemas.

¿Qué es un poema? ¿Qué unidad de medida se está preestableciendo, formateando?

El poema resulta una plantilla.

En otros textos hablé de esto, pero en mi resumen sintetizaba en estos términos: expresión lírica centrada en el yo, coloquialidad literaria, oraciones asertivas, imagen principal única, perfume a relato. Agregaría, que no ocupe más de una carilla para que diseñador gráfico no sufra o pueda leerse entero en las redes sociales.

¿Cómo fraccionar así la poesía? Pensar a algunos poetas desde la lógica de un poema me suena a estar pidiendo 100 gramos de poesía en una fiambrería. A veces uno se lleva una joyita, pero cuesta que se vea en esa góndola.

Es un formato de consumo, es el formato de los medios, como dice Ludmer. En esa pequeña ventana de reiteraciones y protocolos hay que ser originales y locales. Mantener así la posición.

La otra es apagar los medios. Rehacer cada vez el margen. El margen siempre está florecido, de hecho. Y hay, como dije, otras esferas a las que llevar la poesía. Ya que la poesía está en todos lados, como decía la vanguardia, y como está siempre, sin que haga falta que se diga.

POESÍA Y REPRESIÓN

Por **Blanca Lema**

¿Podrá no ser poesía, la poesía de hoy?

Si la pregunta fuese un dibujo de Escher, nos llevaría a la trenza dorada de esa otra pregunta que años atrás nos atravesó: ¿Es posible la poesía después de Auschwitz?

¿Qué le pasa a la poesía en escenarios de extrema violencia?

¿Es ese escenario nuestro hoy?

En este hoy atravesado por todo tipo de violencia. Violencia de fronteras, violencia de género, violencia simbólica.

Siempre se ha montado una fuerte maquinaria entre poesía y represión. ¿Por qué Platón expulsó a los poetas de la república? ¿Por qué Platón tuvo que llevar a los poetas al exilio? ¿Por qué su furia a aquellos que en la época homérica fueron los educadores?

¿Eran los poetas quienes decían que no sólo las sombras proyectadas en la caverna eran falsas realidades sino también lo que veíamos al salir de ella también lo eran?

Así como los griegos desde Platón negaron el cero, y la cultura occidental tardó muchos siglos más para aceptar los números negativos, los números irracionales y los límites borrosos, esa misma cultura fue la que vio al poeta como un subversivo cuyo lenguaje paradójal rompía la imagen de la representación en un juego de fractales complejos que no contribuía a la idea ordenada de república.

No es la primera vez, entonces, que la poesía es una sobreviviente.

En el ayer se preservaba en estado de helecho. La palabra como espora latente atenta a escuchar los campos minados del lenguaje establecido.

Aparecen como ejemplo el fenómeno de los poetas sobrevivientes del horror de nuestras dictaduras en que dejaron de escribir poesía y su pulsión poética emigró, o se auto deportó, hacia la música, la danza, el teatro, el cine...

Hoy la poesía como sobreviviente adquiere formas nuevas de existencia y convivencia. "Mutaciones de la pulsión poética" en las cuales salvarse de la traición de una palabra fagocitada por la gramática de la guerra.

Es el devenir multimediático y anarquista de la poesía de hoy, la que tal vez la preserva de no quedar predeterminada a algún canon de tendencia que no hace otra cosa que hacer de la transgresión predecible otro play room más, de la cultura.

¿Son las nuevas formas de invisibilizarse y pulverizarse de la poesía de hoy, las que la ayudan a construir una vanguardia autopoética que logre sobrevivir sin los clásicos paradigmas de "lo primero o lo único" con los que ingenuamente nos creíamos vanguardistas?

¿Linda, fea, bien escrita, mal escrita? ¿Son estas las preguntas para un imaginario por fuera de lo binario que rescate de la poesía su precisa ambigüedad?

Aquella ambigüedad y aquella precisión de la que nos hablase Calvino en sus "Seis propuestas para el próximo milenio"

Quizás la crítica literaria, enriquecida en una nueva aceptación de la subjetividad, logre ofrendarse como un arte efímero en el que sus juicios de valor sean borrados por las pisadas del viajero.

Esas pisadas efímeras del viajero que tejemos todos.

Es este bello y monstruoso poder de transformación que tiene la poesía, en un momento histórico de los borramientos de los límites del arte, el que nos plantea:

¿es solamente el poeta el que escribe el poema?

Si recordando a Rimbaud, “yo no soy, soy el otro...” ¿Cómo participan entonces esos “otros” de esa nueva autonomía ligada de la poesía?

¿Cómo participa el lector cuando sale del montaje escenográfico de las cavernas de una cultura que aún no ha salido de su propio campo de concentración?

¿Puede no ser poesía la poesía de hoy?

Ardiendo con Artaud, podríamos preguntar: ¿es este poema una puerta abierta que nos lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir?

Desde un cuerpo sin órganos, desde las hojas de la hierba, quisiera que el poema hoy como Walt Whitman, pueda decirnos:

“Yo canto al cuerpo eléctrico»

Algunos de los autores a consultar: Harold Bloom, Félix Guattari, Suely Rolnik, Lamberto Arévalo, Denise Najmanovich, Italo Calvino, Ana Longoni.

NOTA DE LA EDICIÓN: A CONTINUACIÓN SE REPRODUCEN LAS FILMINAS QUE ACOMPAÑARON LA PONENCIA

Encuentro Nacional de Poesía y Crítica



¿Podrá no ser poesía la poesía de hoy?

Exponen:

Andrés Camilo Torres
Cecilia Carballo
Rom Freschi
Blanca Lema
Valeria Melchiorre
Catalina Boccardo
Natália Natalino

Coordinan:
Valeria Melchiorre y
Rom Freschi



Poesía y Represión

Blanca Lema

¿Podrá no ser poesía, la poesía de hoy?



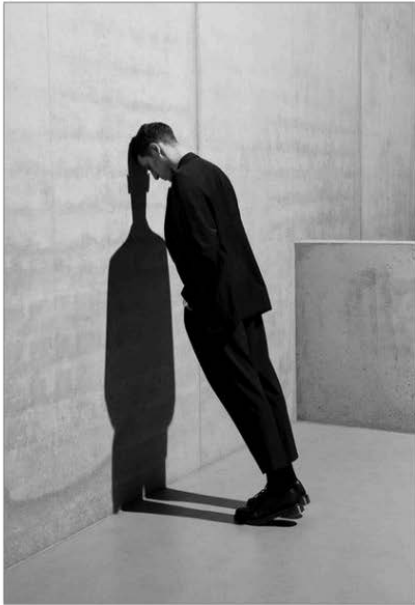
¿Podrá no ser poesía, la poesía de hoy?



¿Es posible la poesía después de Auschwitz?

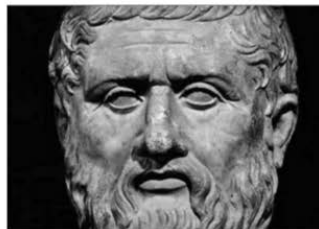


¿Qué le pasa a la poesía en escenarios de extrema violencia?
¿Es ese escenario nuestro hoy?



Siempre se ha montado una fuerte maquinaria entre poesía y represión

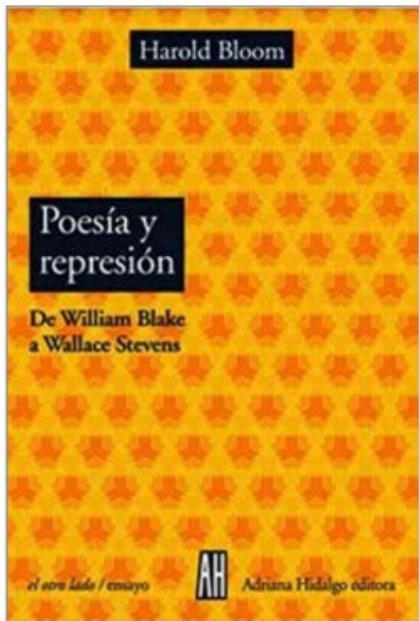
¿Por qué Platón expulsó a los poetas de la república?
¿Por qué Platón tuvo que llevar a los poetas al exilio?



¿Eran los poetas quienes decían que no sólo las sombras proyectadas en la caverna eran falsas realidades sino también lo que veíamos al salir de la caverna también lo eran?



El castigo al pensamiento paradójal



El poeta como un subversivo cuyo lenguaje paradójal rompía la imagen de la representación en un juego de fractales complejos que no contribuía a la idea ordenada de república.

No es la primera vez que la poesía es una sobreviviente,
y como tal adquiere... formas nuevas de existencia y convivencia



Ayer. La poesía en estado de helecho
La palabra como espora latente atenta a escuchar el campo minado
del lenguaje establecido.



Romper el paradigma
de poesía y eternidad

Poesía como sobreviviente
Formas nuevas de la poesía de existencia y convivencia



“Mutaciones de la pulsión poética”
en las cuales protegerse sin desaparecer

Mutaciones de la pulsión poética

Salvarse de la traición de una palabra fagocitada por la gramática de la guerra.



Devenir multimediático y anarquista de la poesía de hoy

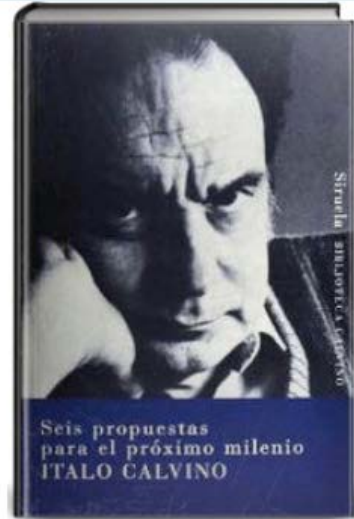


¿Son las nuevas formas de invisibilizarse y pulverizarse de la poesía de hoy, las que la ayudan a construir una vanguardia autopoietica que logre sobrevivir sin los clásicos paradigmas de “ lo primero o lo único” con los que ingenuamente nos creíamos vanguardistas?



“Poder no ser”

¿Linda, fea, bien escrita, mal escrita? ¿Son estas las preguntas para un imaginario por fuera de lo binario que rescate de la poesía su **precisa ambigüedad**?



No ser, para ser. Ser de otra manera

¡Bravo los pastelazos!

Quizás la crítica literaria, enriquecida en una nueva aceptación de la subjetividad, logre ofrendarse como un arte efímero



Un arte efímero en el que sus juicios de valor sean borrados por las pisadas del viajero

Es este bello y monstruoso poder de transformación que tiene la poesía,
en un momento histórico de los borramientos de los límites del arte, el que nos plantea:

¿Es solamente el poeta el que escribe el poema?



Si recordando a Rimbaud, "yo no soy, soy el otro..."
¿Cómo participan entonces esos "otros" de esa nueva autonomía ligada de la poesía?

¿Cómo participa el lector cuando sale del montaje escenográfico
de las cavernas de una cultura
que aún no ha salido de su propio campo de concentración?



¿Puede no ser poesía la poesía de hoy?



Ardiendo con Artaud, podríamos preguntar:

¿Es este poema una puerta abierta
que nos lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir?

*Desde un cuerpo sin órganos, desde las hojas de la hierba, aún en
represión...quisiera que el poema hoy, como Walt Whitman, pueda decirnos:*



“Yo canto al cuerpo eléctrico»

¡ GRACIAS !

Encuentro Nacional de Poesía y Crítica



¿Podrá no ser poesía la poesía de hoy?

Exponen:

**Andrés Camilo Torres
Cecilia Carballo
Rom Freschi
Blanca Lema
Valeria Melchiorre
Catalina Boccoardo
Natália Natalino**

**Coordinan:
Valeria Melchiorre y
Rom Freschi**



CUANDO LO BUENO NO ALCANZA: EL POEMA Y SUS BORDES

Por **Valeria Melchiorre**

En la base siempre está el Interrogante.

La cal y la arena, el pato y la gallareta, el Ying y el Yang, el agua y el aceite, los Beatles y los Rolling Stones, el Sol y la Luna, más todos los pares que sirvieron, en los años posestructuralistas al menos, para denunciar o desmontar un sistema basado en una estricta dualidad o para acusar a lo binario de fraude, cuando existía esa creencia de que las esencias pululaban intactas y la identidad tan férrea sostiene oposiciones que no dejan lugar a la falla, gozan acaso de salud suficiente. De hecho, asisto no sin estupor a ciertas conversaciones que otros escritores animan en torno a cuestiones que los estimulan y hasta atormentan: ¿es este un buen poema? Este poema es malo. ¿Cuál es el/ la mejor poeta de nuestra generación? ¿En lengua española, de nuestro consorcio? Me es muy difícil ingresar sin pesadumbre a ese tipo de diálogos, encallar en una afirmación rotunda como si fuera un puerto de llegada. Para opinar o siquiera responder algo medianamente sentido, debo forzarme a orbitar en una galaxia distinta. Participar de ella me trae ftofobia, mareos, incomodidades varias, molestias. Conlleva renunciaciones. Es más o menos lo que para un agnóstico sería adentrarse en una polémica acerca de si eximen o no del pecado mortal las indulgencias, o en qué consiste la resurrección de la carne y en qué recóndita isla queda el purgatorio, si es que algo aún existe que no responda a la lógica del tándem. Son cuestiones de fe, me digo. Me centro aquí por lo pronto en lo bueno y en lo malo como categorías netas, irreductibles. ¿Acaso esos dos polos se enfrentan, se idolatran, se miden la fuerza? ¿Acaso no se contagian?

Seguimos con los Interrogantes.

¿Qué es el poema? Tal pregunta antecede seguramente a cualquier valuación, a cualquier asignación de bondad o de maldad de un texto, al puntaje que este obtenga en nuestra mente resuelta a calificarlo. Si la tripartición entre los géneros -que, recordemos, no siempre fueron claramente tres y ha sido dada de alta en diferentes oportunidades- es esclerótica, coyuntural, histórica: ¿dónde nos paramos para describir al poema? ¿nos situamos sobre una corriente y abandonamos los otros flujos de agua, aterrorizados por los remolinos foráneos, el calor de mareas adversas, su extranjera fauna? Es fácil dirimir así las diferencias, nos alivianan de la insoportable certeza de ser nimios, nos libran de la competencia. ¿Adoptamos simplemente el traje de la época? De ser así, ¿cuál? ¿El más conveniente en términos de difusión, el que se adapte al *Zeitgeist*, a las últimas teorías de la física cuántica, de la biología, de la filosofía, a la militancia cualquiera fuera esta? O bien, ¿nos sostenemos en alguna

técnica acabadamente probada como quien pone su raíz y ahí queda, listo para resistir a pesar de las plagas, del viento en la cara, del rigor mortis con que tanta fijeza nos acaba? Si ya la definición de poema es maleable, versátil, poco diáfana, o no es una y para siempre la misma, tal vez sea aún más arrogante hablar de poemas malos y de poemas buenos, así, a secas. Tal vez estén quedando afuera, en un mundo subalterno, los poemas tapizado y trama, los que se calzan los guantes y salen a dar batallas utópicas, los que van por fuera de la lista sábana, los poemas homeless, los poemas que han sido desempleados porque no se adaptan a la burocracia de los poemas corporativos, los poemas intrépidamente viajeros, veloces, sacrílegos, o los que corren serios peligros por andar ahí magullados, hechos un estropajo, perturbando las costumbres de los poetas de bien.

Primer aviso o paréntesis al caso (la excepción que no quita la regla).

Es posible que yo misma caiga en la tentación de alguna expresión del tipo: ¡qué buen poema! Hay también poemas buenos y poemas malos, por supuesto, en una esfera que se impone y nos transmite su decidida sentencia, nos sopla en la nuca una verdad que le incumbe. Existe algo así como la calidad. La lectura perseverante y asidua, el acceso a escrituras diversas, el tránsito amoroso a lo ancho y a lo largo del sistema literario, y más precisamente poético, ya nos ha permitido comparar, sopesar, separar la paja del trigo. Leer afila el ojo, vuelve sólida la experiencia del intercambio con una voz que no es la nuestra, nos eleva. Sobre gustos hay mucho escrito. Un simple me gusta/ no me gusta, un *like* lanzado sin reflexión previa, o un emoticón de esos con el pulgar hacia abajo porque la entraña nos lo dicta es un buen indicio de que estamos despabilados, pero habla más de uno que del poema. No basta. Es simpático y jovial como gesto. Desde ya, no es una intervención completa. Algo le falta.

Segundo aviso: el lugar desde.

Se requiere alguna metáfora para señalar el propio sitio, para avispar a quienes nos escuchan y ahorrarles cualquier engaño: hay un bagaje que nos afecta cada vez que nos pronunciamos, una personalidad, una biografía, un estilo. Yo podría compararme con una boya, prefiero el nenúfar por una cuestión de ligereza. También porque se trata de una flor bella. Hay una raíz, un peso hacia abajo que garantiza la supervivencia sin que dicho agarre signifique una atadura tenaz. Como el nenúfar, hallo cierta firmeza en las raíces, me proveen de los nutrientes necesarios y me evitan derrapar del todo, salirme de las zonas donde la escritura es aún posible. Hay una tradición en la que me reconozco. Pero la raíz del nenúfar no está hundida en la tierra, no se alimenta siempre del mismo suelo. Su flor no está destinada por ende a una única posición del sol, al mismo atisbo de sombra a mediodía y siempre, lo que le permite fluir con la corriente. Yo no me ato a una única idea sobre la poesía y a la hora de leer floto de aquí para allá. Me son agradables las aguas templadas, también las que traen residuos,

las que se pavonean impregnadas de medusas, las dulces. He pasado por la academia y hay algo de neutralidad que este recorrido aporta, una cierta tendencia a desdeñar el recorte exagerado con que otros fundan tribus, aparatos dogmáticos, lo que sí y lo que no.

Vayamos al grano.

Partamos de ejemplos. Suspendamos por un momento la duda de si existen o no buenos poemas y buenos poetas y tomemos un poema bueno de un buen poeta que lo es por consenso, porque cuenta con la suficiente valoración de un suficiente número de pares lo suficientemente autorizados. Les leo un poema del peruano Mario Montalbetti, que felizmente está vivo y escribe en castellano como las otras poetas que elegí para esta ocasión:

Billy Hare

[19 versos]

*espero que esto quiera decir algo
espero que repetir algo quiera decir algo
estas imágenes repiten algo que no se puede decir
dice algo repetir algo que no se puede decir
espero que esto quiera decir algo
estas imágenes son una de las cosas más bellas que he visto en mi vida repiten algo
espero que repetir una forma quiera decir algo repetir una forma
no repetir algo que se repite sino algo que se repite porque no tiene forma
billy no había dicho nada que no sea repetir algo que no tiene forma dice algo
después no se repite
billy jamás podrá alcanzar a la liebre
por más que quiera billy jamás podrá alcanzar a la liebre se repite
quiere decir algo
o espero que quiera decir que alcanza a la liebre no se repite jamás
lo que se repite no tiene forma
lo que se repite no tiene forma de imagen
lo que se repite no tiene forma de palabra
después no se repite
billy no se repite dice algo (MONTALBETTI, 2017: 81)*

Muchas cosas podrían decirse acerca de este poema de Montalbetti. Yo también, como Billy Hare, el fotógrafo peruano acerca de cuyas imágenes delibera Montalbetti, y como Montalbetti mismo, quiero decir algo. Nunca será decirlo todo, por lo cual me resignaré con algo y trataré de ir al grano. La esperanza de quien lleva a cabo una práctica artística, el meollo del asunto al que Montalbetti apunta, es lo indecible. Lo tiene a maltraer esa capacidad o incapacidad de la imagen -de ahora en más, el lenguaje- para atrapar la liebre huidiza, el sentido que se escapa, ese incandescente rayo de plenitud que desaparece apenas se lo

vislumbra, el cielo que se nos promete y retacea a los que nos abocamos a la tarea de crear. Montalbetti llama a ese punto móvil “algo”. Se lo ha llamado de diferentes modos. Complétese el deíctico a gusto. Podríamos referirnos a ese “algo” como a la palabra total, una suerte de aleph provisorio del lenguaje; pero por qué no, si cambiáramos de escala, al Libro Total de Mallarme; y aún más, a tantos otros proyectos literarios que superan la extensión de un simple poema, por circunscribirnos a la literatura y por no abarcar el arte en general. El blanco a que tira la flecha de Montalbetti es parangonable entonces con un sinnúmero de metáforas y de símbolos, en dimensiones y disciplinas diversas, siempre que se evoque aquello que no se puede terminar de nombrar. Ese es, en efecto, el tema principal del poema. Demás está decir que este tema es uno de los más transitados y remanidos de la estética en general. Tal vez, volviendo al poema de Montalbetti, cuando el sujeto poético afirma en el segundo verso “repetir algo”, se refiera a dicho tema que está siendo reiterado; y cuando insiste, en el cuarto verso, “dice algo repetir algo que no se puede decir”, se refiera probablemente a lo significativo de adoptar este tema central para la tradición poética de occidente, de llevarlo al molino propio porque así se convierte quien escribe en parte de dicha tradición, adscribe a un patrimonio. Pero también, lo que aquí se repite son seguramente, como es el caso de -prácticamente- todos los poemas que han sido escritos y se escribirán, las palabras: las que el código nos habilita a quienes estamos inmersos en una lengua determinada y las que el habla se arroga como derecho. Las palabras no son infinitas y tampoco lo son las posibilidades sintácticas que se nos ofrecen, eso, por supuesto, en el terreno de la lengua, cuyo usufructo es un requisito básico para la comprensión. Repetir es por ende, en el caso de la escritura, inevitable. El yo aquí a cargo de la enunciación, en este rodeo con que da cuenta de lo complejo que es agregar algo a este precario laberinto, precisa incluso un tanto más: habla de “repetir una forma”, y con este sustantivo pareciera que se nos está hablando de arte. Se confirma eso de la historia literaria que se acarrea, de la tradición poética que antecede a nuestra práctica y que comprende metros, recursos, estilos, tonalidades. Pero esa forma nunca está del todo cerrada ni sellada ni clausurada: persiste su potencia para la mutación. De hecho, uno de los versos siguientes expresa que esta búsqueda que el poema trae a colación implica: “no repetir algo que se repite sino algo que se repite porque no tiene forma”. Claro que aparece enseguida, en este recorrido por una lógica que va omitiendo una solución final y definitiva, la imposibilidad de acceder a algo que no sea una reiteración de algo que ya existe. Hay un horizonte que se cercena: *“por más que quiera billy jamás podrá alcanzar a la liebre se repite”*. El escritor Agustín Fernández Mallo, en su libro *Teoría de la basura*, apela a los desarrollos del matemático René Thom en la llamada Teoría de las Catástrofes. Según esta teoría hay puntos singulares a partir de los cuales la naturaleza efectúa un salto cualitativo (2020: 67-68). Dichos puntos de catástrofe, aplicada esta teoría al ámbito del arte, llevarían a vuelcos tales que el paradigma completo puede variar, tal el caso, por ejemplo, del mingitorio de Duchamp. Si antes aventuré que “prácticamente” todos los poemas requieren de lenguaje, si empleé la palabra “prácticamente” es porque hay experiencias poéticas que se han desentendido de tal herramienta, han pretendido desestimarla, veamos si no los holopoemas del artista brasilero Eduardo Kac: se trata de verdaderos *turning points* puesto que allí probablemente lo único que queda del poema tal como lo conocemos es el título. Thom se encarga de argumentar, de hecho, que en todo cambio debe permanecer algo que no se vea afectado, una constante (Fernández Mallo, 2020: 204). Volviendo a lo que nos ocupa, yo agregaría: es en el arco donde esa tensión se traza, en los matices entre lo que se preserva y lo que varía, donde se verá el grado de ruptura al que el poema aspira, su docilidad o su fuerza revulsiva. El de Montalbetti hace de estas disyuntivas, justamente, el asunto del poema, y lo hace inscribiéndose decididamente en una determinada forma, sin correrse del todo de la tradición que lo sustenta: el suyo es un poema con todas las de la ley. No es tal vez el poema que legitimaran con fruición los que suponen que el poema

deba hacer surgir una emoción ligada a la vida y a la muerte, o a las cuitas del corazón. Basta revisar el catálogo de algunas editoriales -que a esta altura de la consagración de Montalbetti, ya lo aceptarían con agrado- para advertir que no se adecua al modelo de cierto romanticismo en boga. Tampoco será el poema elegido por quienes añoran el metro regular, prefieren una sonoridad gozosa o, con ánimos de modificar el mundo, tienen al poema por un instrumento revolucionario. Pero el poema es indiscutiblemente un poema. Y se trata incluso de un poema autónomo: no necesita ser inserto en una serie para ser legible, ni menos que menos en una obra completa. Además, esto lo asevero con ganas, con esas ganas de que haya algo objetivamente verificable, es un buen poema. Vayamos ahora al último verso. La sola posición, aunque no haya un punto final, aunque el rodeo precedente nos haga suponer que no hay un término definitivo, le augura su carácter de concluyente: “billy no se repite dice algo”. Hay “algo”, entonces, que no se repite, “algo” que agregar, “algo” que se puede todavía decir, algo que hace que una determinada pieza no forme parte de esa infinita cadena de piezas carentes de valor, mediocres. Sin esa suerte de novedad, tal vez el arte no valga la pena: ni las imágenes de Billy Hare, ni el poema de Montalbetti. Sería arriesgado darle un contorno nítido a esa novedad, ensayar una exactitud para apresarla acabadamente. El crítico francés Antoine Compagnon, en un libro llamado *Le démon de la théorie*, dedica un capítulo entero al tema del valor. Apela a la díada norma y *écart* (1998: 247) -en español, el desvío-, que con mucho cuidado podríamos traducir a la díada ‘repetición’/ ‘decir algo’ que tensa el poema de Montalbetti. Es imposible determinar con rigor en qué consiste el aporte de un texto, su bondad, por eso de que, como asevera Compagnon, la realidad de la literatura no es enteramente teorizable y el valor literario, por los propios límites que tiene la teoría, no puede estar fundado teóricamente (247-248). Sin embargo, si yo hoy tuviera que hacer el intento en relación con “Billy Hare”, me inclinaría por esa solvencia con que Montalbetti instala la paradoja, por los vericuetos a los que lleva su derrotero, por las salidas que va encontrando a cada frase, por el sistemático derrumbe de cada afirmación y los logros que una sintaxis despojada de puntuación le significan. El hábito hace al monje. Montalbetti es lingüista de profesión. Leo en la entrevista que le hace Gerardo Jorge a propósito de esta antología que ha salido en Argentina:

Y para mí la cuestión comenzó a destilarse como una cuestión de lenguaje y no de palabras. Que es en la articulación de las palabras donde encontramos la parte más interesante del lenguaje y no en esta imposibilidad de que cuando digo cuadro “mato” el cuadro, cuando digo perro “mato” el perro, tengo la palabra en lugar de la cosa. Eso me parece todavía aristotélico, por así decirlo, cuando la parte más interesante era justamente el devenir del lenguaje, es decir, la articulación de ciertos elementos con otros elementos y con otros... y el despliegue de eso. (MONTALBETTI, 2017: 128)

Montalbetti muestra ese despliegue accidentado del lenguaje, su impericia para dar de una vez por todas en el clavo y quizá aquí radica una de sus gracias.

Como vemos, nunca se va definitivamente al grano.

Visitemos ahora la producción de una poeta mexicana bastante menor en edad que Montalbeti, con un reconocimiento considerable. Me refiero a Diana Garza Islas. Tomo de su libro *Caja negra que se llame como a mí*. Elegí un tanto al azar un par de fragmentos que extraigo de una parte titulada “Licores vítreos”, de la primera de las secciones, “Caja que es también una caja de hielo”. Como se aprecia a simple vista, no se trata de un conjunto de versos alineados verticalmente; tampoco se trata de simples poemas en prosa. Dicho orden se ha dinamitado o se lo ha olvidado por completo, no es en ese molde donde la escritura afinca: no existe, como en Montalbeti, la unidad poema. Y cuando una estructura parecida surge se la interrumpe con otros arreglos, otras respiraciones, injertos. La duda que nos asalta inicialmente es entonces si estamos frente a poemas, si los cúmulos de frases, los retazos, lo que por momentos parecen intervenciones de un diálogo sin locutores discernibles, son identificables como poemas, más allá de las frecuentes señales -títulos, íconos- con que se va jalando el texto. Leo:

Un día eran horda blanca, azul me suscitaran no el entrepié o sordo urular de conflujo denominado aluminio, y no en torpor de mirlo, dice aquí.

Míralo: si ruiseñor sí, alondra ruiseñor.

Y desalméndrase.

Días después de si mi nombre fuera mío llegó así, untado de sandalias, oro lacio. Y siempre exenta abre una voz donde encendimos -no a los grillos, un embrión de grillo en una copa que quebré con una llave.

O de una caja brota luz:

Hay un jardín en el jardín.

Y de respirar para omitir un aerolito, cogió lodo. Cogió agua de uvas y de vid y lo vi en imperativo, no llovía: tres hombres en pijama arden el estanque. Se llamaba Alondo, se llamaba Zacarya, se llamaba Harlodt, y no querían lunas en la cara y no querían licor de menta y no querían haikus. Si yo dibujara algas en mis muslos por dar piernas al poema esto se leería elefante o liquen o ave a cuatro cajas o toros muertos en aldaba atroz.

[...]

Y dije el crepúsculo y los kioskos. Y dije en alud y en refrendar. Y dije letras esculpidas en hielo a contrasombra, pero dije es animal infiel, duerme infinito.

Y no es ojo de tigre ni jaula con bolistas.

Y no ni leche de oro encadenada al oro.

Ni pedazo de ojo.

Ni pedazo de.

Y no es ojo de tigre o vendaval permeable.

*Ni proa boreal que aureolas flúor licuarían
al reverso de alas verdes en las alas*

si fósforos así

y trasminan lácteos

yemas de algidizan en la lumbre de una i.

(GARZA ISLAS, 2015: 20-22)

¿Cuál sería el tema de este poema cuya pertenencia a dicha clase ya ha sido cuestionada? ¿Podríamos asignarle una intención unilateral y evidente? ¿Hay una línea argumental constatable, un horizonte referencial reconocible en alguna realidad fáctica? Estamos aquí ante pistas aisladas: sintagmas que habría que recomponer en oraciones más completas, pronombres personales y morfemas que no remiten con claridad a nadie, afinidades sonoras a la manera de probables indicios, tipografías como posibles direcciones de lectura. Veamos el primero de los versos citados: “Un día eran horda blanca, azul me suscitaran no el entrepié o sordo urular de *conefluvio*”. ¿Cuál es el sujeto tácito de “eran”? ¿Qué razón encuentra el uso del subjuntivo “suscitaran”? Intuimos que se ven elididos algunos elementos, la lógica de la sintaxis se ve completamente tergiversada, pero también la hechura de las palabras: ¿“urular”, no será la versión incorrecta de “ulular”? ¿a dónde dirigimos con el significante “entrepíé”: optamos por el significado ‘tentempié’ o por ‘entrepiera’? ¿“*conefluvio*” no será un neologismo? En la línea siguiente, los lectores nos enteramos de que tal hilado de vocablos, apenas anexables desde el punto de vista de la coherencia semántica y tan poco viable para la interpretación, es lo que “dice aquí”. Se apunta entonces a una literalidad. Pero a la vez se apunta a una polisemia, puesto que reconstruir es una actividad que va acompañada de una libertad que le es inherente, los resultados podrían ser meras variables que irían metamorfoseándose frente a cada nueva lectura o ante cada lector diferente. Y sin embargo, hay algo que persiste, un margen de constancia que ha detenido el derrumbe de toda norma. No se ha visto el texto involucrado en un dinamismo lindante con la absoluta catástrofe. Recojamos frutos de esta precariedad, jalemos de algunos de los hilos que este campo minado nos propone, proveámonos de migajas con que armar un camino de vuelta, de unidades con las que pergeñar una totalidad asible ¿Qué es lo que se reitera aquí de la tradición cuando se reniega desde el vamos de toda manía por representar? Si prestamos atención, al igual que en Montalbetti solo que desperdigado aquí y allá en el texto, entre esas esquirlas o fragmentos que desconocen toda organización previa y toda jerarquía, está el tema del decir. Por lo pronto, en las alusiones a los nombres: ese de cuya posesión el sujeto poético desconfía –“*si mi nombre fuera mío*”- ; los tres hombres cuyos nombres -ridícu-

los, inexistentes- se mencionan; y enseguida, en el segundo de los fragmentos citados, esa sucesión de discursos indirectos que incluyen el verbo de locución: “Y dije el crepúsculo y los kioskos. Y dije en alud y en refrendar. Y dije letras esculpidas en hielo a contrasombra, pero dije es animal infiel, duerme infinito”. ¿No hay acaso algo del Génesis en todo esto? ¿No se evoca aquí, aunque sea solapadamente, una escena previa a la aparición del lenguaje, donde las cosas carecían de nombres y el acto por antonomasia de la creación consistía en llamarlas de alguna manera, como suele llamárselas, arbitrariamente? ¿no hay algo edénico en los paisajes que podríamos fabricar, entre esas ruinas no surgen apariencias de paraísos, un “embrión de grillo”, una “caja de donde brota luz” y “agua de uvas y de vid”, “oro” por todas partes? El “imperativo” que el yo declara ver, ¿no se suma a dichas connotaciones, no nos trae reminiscencias del “hágase” bíblico? ¿qué es “alméndrase” sino una variante del sustantivo almendra, su transformación en verbo que además es performativo? ¿“por dar piernas al poema” no remite quizá al mito del Golem, que es, también, un hecho de la creación? La invención de mundos posibles, donde “ojo de tigre” y “vendaval permeable” se ofrecen como homólogos de un par plausible, y donde los sonidos entablan extrañas ligazones por arriba, por debajo o por fuera de un eje de comprensión -“Ni proa boreal que aureolas flúor licuarían/ al reverso de alas verdes en las alas”- nos hace sospechar de una enunciación cuya base de sustentabilidad no es el cosmos ordenado y previsible sino el que está aún por fundarse. Y dicho estadio, cuando lo puramente fónico irrumpe para desestabilizar porque todavía no ha sido capturado por una articulación, es asociable al mundo de la infancia que aquí se convoca -los cuentos populares, la madre y el niño que son los personajes principales. Podríamos pensar entonces que, si hay una tradición a la que asimilar los textos de Garza Islas, esa es la que Julia Kristeva estudia en *La révolution du langage poétique* (1974), con sus desarrollos acerca de lo semiótico como esa carga previa a lo simbólico del lenguaje, cuyas consecuencias son la polisemia y la ruptura de toda univocidad. Hay, es verdad, “ruiseñor” y “alondra”, esos elementos propios de la lírica provenzal, y “grillos” y un “jardín”, de constatada presencia en la larga vida que ya tiene el género lírico. No se desprende entonces el texto de esa trama llamada historia literaria, no maniobra a tontas y a locas tras haber dado un volantazo, sólo que de la literatura se inclina por la parte que más se distancia de cualquier encasillamiento, y en cuanto al lenguaje, se decide por el desamparo, por alejarse de ese confort que trae la regla. El libro puede leerse mejor tirando de ciertas cuerdas y armando a partir de allí constelaciones que nos irían guiando. También podría leerse como cajas -mamushkas, por esa insistencia con la maternidad- una adentro de la otra, o como una multiplicación de figuras geométricas carentes de adentro y afuera -“Caja a dibujarse con una caja adentro”, es uno de los títulos. Las redes de sentido se superpondrían, habría intersecciones, áreas difusas. Pero ¿cómo se incluiría esta poesía en una antología? ¿Podría circular alguno de estos poemas con éxito en internet? “Caja de miel (ejemplo)” es la parte final y constituye una suerte de léxico o de glosario: se apela a cada letra del alfabeto como en un diccionario. Este recurso está sintetizado en uno de los textos que llevan título de test psicológico, “Lüscher”. Leemos:

Lila. Fervor.

Fritillaria. Majestad.

Fucsia. Elocuencia.

Pulsátilla. No puedes pretender nada.

Violeta. Dinastía.

Hortensia. Realidad.

Philodendro. Yo también tengo un jardín de ese color en el cerebro.

(GARZA ISLAS, 2015: 99)

¿Es esta lista de fantaseadas definiciones un poema? ¿Son poemas los que ha escrito Garza Islas en sus otros libros, donde al experimento con el lenguaje se suma la permanente hibridación genérica como operación de base?⁵⁷ Cada vez que asisto a estas escrituras nómades, a estas escrituras que dejan ver en cada grieta vacilaciones y en cada revés lo precario de un pensamiento salvaje, que aventuran un proceso en lugar de sujetarse para evitar el naufragio y una vez pronunciadas se libran a la voluntad de quien lee, a sus agallas para no ser desechadas por ese lector de inmediato, me viene a la mente la distinción que hace César Aira entre arte y artesanía:

Lo que distingue al arte de la artesanía es que a esta hay que hacerla bien; se la aprecia más cuanto mayor es su calidad de buena. Y esta cualidad es importante porque determina el precio, y una artesanía se hace para vender. En cambio el arte, que es una artesanía con historia, no necesita ser bueno, porque se postula como un origen y crea su propio paradigma, es decir que lo bueno se juzgará después con los paradigmas que él ha creado. El arte también es una particularidad absoluta: no sólo está en el tiempo, sino que en términos lógicos está antes que el tiempo: lo genera, lo organiza, lo renueva. (AIRA, 2021: 243)

Hay bueno malo y malo bueno.

A la hora de conceptualizar, se ha optado más de una vez por asumir que las escrituras incorrectas, aquellas que no sintonizan rápidamente con el criterio de lo bueno, hacen suyo el procedimiento del error, lo integran, se aprovechan de sus ventajas. Yo misma he escrito una especie de ensayo al respecto, *Elogio del error (algo debiera fallar)*, que está en permanente reescritura, abierto constantemente a renovadas reflexiones, y que por eso se reserva el carácter de inédito en libro, solo accesible en la página web/ revista *Zancada* bajo mi dirección. Alguien con mucha más autoridad que yo, el poeta brasilero Paulo Leminski, se ha expresado respecto de los proyectos como el suyo propio, de corte vanguardista, por decirlo de algún modo, y ha encontrado en el error cierta condición fundamental: “Esos modos serían modos subversivos, modos en los cuales el error, por ejemplo, pasa a ser incluido y englobado como factor de creación. El error es recuperado, a nivel de la lengua, a nivel del lenguaje también” (2018: 32). En el caso de Diana Garza Islas tales errores subyacen al despliegue de la lengua, anteceden a su constitución, sin que se vea socavada la belleza en sus aspectos más armónicos, menos conflictivos, clásicos. Los modales y las buenas costumbres se conservan, se dejan fuera del radio la procacidad, la sexualidad más explícita, lo vulgar, cualquier gesto que pudiera despertar el repudio del lector burgués o provocar. Los errores, incluidas las alteraciones fonemáticas, jamás apelan a la cursilería ni a lo kitsch ni a lo chabacano: no afean, en todo caso perturban la asignación de un sentido, la idoneidad del lector para inter-

57 El coqueteo con otros géneros literarios se ve acentuado en *Adiós y buenas tardes*, Condesita Quitanieve (2015), que comienza con una didascalia falseada y por momentos podría ser la síntesis de un film o las notas a un guión. El pastiche es el recurso principal de *La Czarigüeya* escribe (2014), libro cuya autoría Garza Islas comparte con Sergio Ernesto Ríos y que está plagado de citas reconvertidas, tanto de la literatura culta como de voces de la cultura popular. Hay taxonomías hilarantes, mucho humor y la presunción de que los autores son múltiples, puesto que al significante *Czarigüeyas* se le atribuyen identidades varias. *El Catálogo* (2017) se basa en una serie de ensamblajes del artista Carlos Ballester Franzoni, y por ende al texto se le intercalan dichas imágenes. *Primer infolio* (2021) son prosas narrativas a cargo de un narrador que es en apariencia siempre el mismo, pero podría ser diferente dado que no hay hilo alguno que estructure el relato más que lo absurdo, lo desopilante y lo onírico.

pretar. Por lo demás, la escritura de sus libros de poemas, si se amplía con otras intervenciones, estas están bastante restringidas a determinadas actividades institucionales, unos dibujos/esculturas que aparecen en su cuenta de Instagram, denominada “hastrolabia”, cuenta a la que siguen, a la fecha, apenas unos novecientos seguidores. La escritora cubana Legna Rodríguez Iglesias, de edad similar a Garza Islas, nos ofrece una propuesta completamente diferente. Es dable aseverar que su escritura parte del error, sí: de hecho, recientemente ella misma se ha referido a esto en un posteo de Facebook. Pero si lo hace no es porque se rescate una tradición de la vanguardia experimental ni se obre cuestionando la aptitud de la escritura para representar. Más bien, la lengua que adopta Rodríguez Iglesias es la de la simpleza y el desparpajo, en eso se yerra; y lo experimental no radica en un trabajo minucioso con todos los planos del lenguaje: aquello legible bajo la metáfora del proceso se da en la intrepidez del camino a lo largo del cual se articulan la obra y la vida, y la descreencia de que la primera sea algo así como un objeto de lujo al que habría que poner en un estante y rendir culto. Les leo el comienzo de un poema, que es, por lo demás, un poema tal como lo solemos entender, estructurado en una serie de versos y medianamente independiente de los otros textos. Está incluido en *Chicle*, de 2016:

*Texto redondo
sujeto no lírico
estampida del torpe sujeto
hacia la menos lírica de las frases
por tanto
sujeto desubicado
sin amor
sin dolor
relieve nulo
poesía plana
(RODRÍGUEZ IGLESIAS, 2016: 7)*

Es esta una eventual *ars poética*. Se abjura de la poesía lírica y se acepta el reino de la literalidad: “relieve nulo/ poesía plana”. La opción por un determinado tipo de poema y de lenguaje se ve imbricada con una posición subjetiva. Trae por lo pronto aparejada la renuncia a los sentimientos —“sin dolor/ sin amor”— y le implica al sujeto aceptar su torpeza, le significa una desubicación. El sujeto poético, aquí resignado a una práctica desentendida de las profundidades y de los claroscuros, de la metáfora y de sus lindes, no se jacta de tales opciones, más bien las soporta: de hecho, hacia el final del texto se autoproclama “imbécil”. Pero lo hace con una desesperanza ya asimilada, el único horizonte que conoce, como si lo áurico o lo sublime le estuvieran vedados de antemano. Este es el tono que se privilegia siempre: una concepción acerca de la literatura que ya está distanciada de cualquier idealización acerca del hecho literario, atravesada por momentos por una veta pop, en ocasiones más celebrante que en otras, pero jamás melancólica ni sufriente ni circunspecta. Coincidentemente, y tal como el poema afirma, la escritura se exime de albergar múltiples capas de significación. Si desconcierta es por el recurso del absurdo y del sinsentido, el uso de los silogismos falsos, las asociaciones disparatadas: la ausencia de relieve es una trampa porque debemos sortear dichos obstáculos. No es una literatura apta para las mentes pacatas, ni para los cazadores de epifanías fulminantes, ni menos que menos para los que requieren de una cosmovisión coherente y ordenada que los ampare del caos y de la sinrazón. La producción de Rodríguez

Iglesias se asienta en una comicidad áspera pero no sórdida, tierna y sin exabruptos, asequible en el cruce de campos semánticos de a ratos heteróclitos, contundente. Desde el punto de vista de la lengua, se adopta una sintaxis sin mayores sofisticaciones, en frases escuetas y sencillas, una espontaneidad irreverente en los enunciados, llaneza en la utilización de la materia fónica y en la elección léxica, que no se regodea ni en el arcaísmo ni en la nota elevada y culta. Esto de ningún modo está reñido con la presunción de que se escribe por fuera del campo literario: quien dice yo cuenta con una atiborrada biblioteca y un patrimonio sobre el cual asentar la propia voz, por más sacrílega que resulte para el mundo pretendidamente culto con mayúsculas. De hecho, el poema que citamos lo pone en evidencia. Leemos, en un libro más reciente, una declaración que pareciera echar por tierra la anterior:

*mi alma está llena de metáforas adquiridas de generación en generación
mi alma está llena de símiles más o menos fascinantes que dan fe del agrado que hay en mí mi alma posee un
gran hipérbaton enquistado a la derecha que mide varios milímetros
y a su izquierda igualmente enquistada una onomatopeya palpable excedida
mi alma tiene una hipérbole relacionada con la necesidad de afecto femenino y masculino*

(RODRÍGUEZ IGLESIAS, 2020: 30)

La coexistencia de un vocablo tan marcado como “alma” y los tropos que se enumeran aligera el peso que pudieran tener estas frases: si la franqueza del enunciado pierde veracidad es en tanto el tono irónico y la desmesura la desbaratan. Así, aunque nunca se pueda confiar del todo en las declaraciones de Rodríguez Iglesias porque hallarán siempre su afirmación contraria y no deberán ser tenidas por serias, los registros propios de los estudios literarios, las citas y las alusiones están ahí para recordarnos que se trata de literatura, para enrostrarnos su legitimidad. El aprecio por la sorna difumina toda ambición solemne, es cierto, pero la herencia cultural está cubriéndole la espalda: lo que está escrito busca un camino de entrada a la gran literatura, intenta hacer sistema con la miríada de obras que la anteceden y las que le son contemporáneas. *No sabe/ no contesta* es un libro de relatos publicado en 2015. Cada uno de ellos está dedicado a un escritor. El homenaje es evidente; también lo son el clima desprejuiciado y festivo que se consigue con el uso de tipografías diversas, los espaciados no usuales, y, desde ya, la índole de los textos: “Entré con el pie derecho y me senté con el glúteo izquierdo. Quería ser como César Vallejo, hermética, sensorial, irresistiblemente oximorónica. Por eso el glúteo en contradicción con el pie” (2015: 15), leemos. Boris Groys, en su libro *On the new*, intenta despejar alguna de las variables con que hoy recobra su vigencia el criterio de novedad aplicado al arte. Ya que el valor de una obra no puede, de Nietzsche a esta parte, atribuirse a alguna verdad extra-cultural o a un sentido con mayúsculas, es evidente que hay que rastrearlo en su relación con otras obras. Intuye que, alicaído el concepto que las vanguardias radicales traían acerca de lo nuevo y sus palpables logros en el terreno de la historia de las artes, hoy por hoy lo nuevo radique tal vez en el intercambio que se produzca, en el seno de una misma obra, entre la esfera de lo profano, lo irrelevante, lo transitorio y los valores culturales ya probadamente consagrados. Cuanto más sostenido y tenso sea el flujo de esta interacción, el choque y la moneda de cambio con que las dos vertientes se revitalizan, más probabilidades tendrá la obra de preservarse del olvido; en definitiva, de ser incorporada al gran archivo de la cultura universal. El secreto del éxito artístico residiría entonces en el equilibrio entre lo que sorprende

y lo que es conocido; y un autor que desea asumir una tradición cultural, para ganarse a sí mismo un lugar en la tradición, debería diseñar su propia personalísima estrategia (2014: 9, 64-65, 82, 91, 97). La de Rodríguez Iglesias consiste, seguramente, en el desafío celebrante, la exageración, y un humor a prueba de malestares. Pero también, sin dudas, en un recorrido que, como el de los artistas visuales a los que el mismo Boris Groys estudia en otro libro (2014bis: 76-77), ha desplazado su atención de la obra de arte en sí al proyecto estético, proyecto que se concibe asimismo como la documentación de la vida-como-proyecto. De hecho, la cuestión de la identidad adquiere un relieve inusitado a lo largo de la producción de Rodríguez Iglesias. En el caso de los poemas, el yo poco tiene de impersonal, jamás reduce su área de influencia ni se conforma con las virtudes limitadas del deíctico, con esa facilidad con que este se expurga de atributos, de sustancia, o de cualidades verificables. Quien se pronuncia no es neutral, no se adecua a las medias tintas ni opina con sobriedad o recato. Se dibuja así una frondosa ficción autobiográfica que resulta clave, puesto que incluye la posición política respecto de Cuba desde el exilio en Miami, la confesión de la bisexualidad y del lesbianismo, la naturalización de una sexualidad vivida con libertad –“recuerdo que desde ayer estoy aquí sentada/ en este taburete/ con los cinco dedos izquierdos metidos dentro del short/ acariciándome los cañones”, leemos en otro poema de *Chicle* (2016: 33)- y hasta la exaltación de la maternidad. Se completa esto con la apabullante actividad literaria de Rodríguez Iglesias, su verborragia, lo prolífico como un *modus operandi* -“pero tú no querrás escribir/ un solo poema en tu vida/ tú querrás escribir mil poemas” (2016: 13)-; la incursión en todos los géneros literarios; su publicación por parte de editoriales de todo tipo, tanto en Cuba como en USA, sumada a las ediciones bilingües de sus textos; o su participación como colaboradora en las revistas virtuales *El estornudo* e *Hypermedia Magazine*. Hay un profundo trabajo de la figura autoral, para lo que Rodríguez Iglesias se vale de un canal propio en Youtube donde ofrece sus lecturas de lo propio y de lo ajeno, o recortes autobiográficos en imágenes, para lo que también mantiene activas sus cuentas de Instagram –“las analfabetas”, con casi cinco mil seguidores-, Facebook y Twitter. A través de esos medios, la escritora se las arregla para fomentar la lectura de sus pares y entablar generosas alianzas, aunque fueran efímeras; para recabar episodios de su vida doméstica, incluidas imágenes familiares de su adorable niño Cemí, de la tortuga con la que conviven, de sus novias y de las geografías variopintas por las que transita. También, con extrema gracia y en una pose que es todo menos soberbia, confiesa fracasos sentimentales, desilusiones relacionadas con la vida pública, la añoranza que le provoca estar lejos de su tierra. Lo cotidiano le asegura una fuente inagotable de inspiración para acotaciones y relatos pasajeros, al punto que ya no sabemos si los comentarios y los fragmentarios diálogos, esa escritura de apariencia apresurada que aparece en nuestras pantallas, participa o no del universo de lo desechable, lista para desaparecer de un solo clic; si no son estas notas más leídas que la obra publicada; o si no adquirirán acaso, en un futuro inmediato, su bien ganado estatuto de arte. Por eso de que los lazos con mujeres son más visibles que los otros, la producción de Rodríguez Iglesias da cuenta de una sentida afinidad con la lucha feminista, menos teorizada que tangible, y por ello sumamente efectiva. Vale la pena recuperar aquí cierto pensamiento al que nos tiene habituados la crítica de arte -y por cierto mucho menos los viejos paladines de la literatura. Me permito citar a Nicolas Bourriaud, cuyas preguntas responden a la inquietud o la curiosidad que pudiera despertar una obra literaria hoy, especialmente si, inserta en un itinerario que la desborda y complementa, echa mano de elementos espurios, de contenidos grasos, de esa masa rica y promisoriosa con que la vida ordinaria dota de ímpetu cualquier plan estético que osáramos pergeñar, o simplemente lo *aggiorna*:

¿Es arte, o no lo es? La pregunta, que encanta a los aduaneros de la cultura y excita infinitamente a los juristas, se reduce por otra parte a un interrogatorio policial: ¿cuál es su derecho de entrada al territorio artístico?; ¿tiene documentación, autorizaciones oficiales? Sin embargo podría formularse diferentemente: ¿qué es lo que, al atravesar el espacio-tiempo del arte, constituye una presencia real? Este objeto nuevo, introducido en la burbuja del arte, ¿genera actividad, pensamiento, o no? ¿Tiene una influencia en dicho espacio-tiempo y, si tal es el caso, qué tipo de productividad? Estas son las preguntas que hay que hacerle a una obra y que me parecen más pertinentes. Si este objeto existe, si se mantiene, si cuenta, si coordina, si produce... ¿Pasa algo, algo ocurre? Rompamos con los reflejos del policía y del legislador, y miremos el arte con el ojo del viajante curioso, o del huésped que recibe en su casa a comensales desconocidos. (2018: 123)

A esta capacidad de desplazamiento con que la obra toma el atajo oscuro, avanza luego arrolladora cuando ve la luz, aprieta el gatillo o nos seduce, se transforma en nuestro alimento, amenaza con darnos aliciente, transita, traduce, circula: a ese potencial de desplazamiento llama Bourriaud radicantidad (124). Y esta es, tal vez, la fuerza que importa.

Los poemas ni muy muy ni tan tan.

Hay poemas cuyas líneas no tropiezan, de ritmos adecuados a ilustres veredas, que no reclaman cortes para afilar sus garras, ni caen en lugares comunes. Como anillos al dedo les caen las palabras, nunca son ripiosas, tampoco extravagantes. Instalan sus temas que creen centrales, sacuden lo solemne de sus pestañas, les ponen un traje ameno, acorde a los tiempos que corren. Podrán ser sombríos, le hablarán su loa al insecto y a la lluvia, siempre les cabrá una muerte que los acompañe, una anécdota trivial que rescaten y adornen. Son esos tal vez buenos poemas, su extracción es el río de la VOZ monocorde, de allí se escurren. Los hemos leído muchas veces, son uno con otro intercambiables. Ni muy muy ni tan tan. Tocamos a su puerta. Responden: aquí no hay nadie.

Yo me inclino por lo significativo,

Buenos Aires, noviembre de 2022

Lo que hemos leído.

AIRA, César:

La ola que lee. Barcelona-Buenos Aires, Random House, 2021

BOURRIAUD, Nicolas:

El radicante. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2018

COMPAGNON, Antoine:

Le demon de la théorie. Littérature et sens commun. Paris, Seuil, 1998

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín:

Teoría de la basura (cultura, apropiación, complejidad). Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.

GARZA ISLAS, Diana y Sergio Ernesto RÍOS:

La Czarigüeya escribe. Monterrey, Editorial An.Alfa.Beta, 2014.

GARZA ISLAS, Diana:

- *Caja negra que se llame como a mí.* Bonobós editores-Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León, México [Colección Reino de Nadie], 2015.
- *Adiós y buenas tardes, Condesita Quitanieve.* Palacio de la Fatalidad, Guadalajara, México, 2015.
- *Catálogo razonado de alambremaderitas para hembra con monóculo y posible calavera.* México, 2017.
- *Primer infolio de las vidas reunidas de Almería Smarck.* Grafógrafxs, Universidad Autónoma del Estado de México, Colonia Centro, Toluca, Estado de México [col. En Marte aparece tu cabeza, vol. 3, n. 2, abril-junio de 2021].

GROYS, Boris:

- *On the new.* London-New York, Verso, 2014.
- *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea,* Buenos Aires, Caja negra, 2014 bis.

KAC, Eduardo:

Holopoetry, ver <https://ekac.org/allholopoems.html>

KRISTEVA, Julia:

La révolution du langage poétique. Paris, Seuil, 1974.

LEMINSKI, Paulo:

Un signo incompleto. Comp. y trad. Iván García, arte Déborah Pruden. Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2018.

MELCHIORRE, Valeria:

Elogio del error (algo debiera fallar), en *Zancada*: <https://www.zancada.com.ar/elocio-del-error-algo-debiera-fallar/>

MONTALBETTI, Mario:

Huir no es mejor plan. (Antología 1978-2016). Edición, selección y entrevista por Gerardo Jorge. Buenos Aires, Mansalva, 2017.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, Legna:

- *Hilo + Hilo.* Bokeh, 2015.
- *NO SABE/NO CONTESTA.* La Habana, Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Editorial Cajachina, 2015.
- *Chicle.* La Habana, Cuba, Letras Cubanas, 2016.
- *Transtucé.* Richmond, Virginia, Casa Vacía, 2017.
- *Título.* Chicago, Kenning Editions, 2020.

POÉTICAS EN TÁNDEM

Por **Catalina Boccardo**



(Remedios Varo)

I. La cadena en la boca

Se escribe siempre a partir o contra lo escrito

María Negroni

Por qué ciertas poéticas se implican unas a otras y cuáles referencias habilitan ese proceso creativo. ¿Existe una gran danza escritural de movimientos centrífugos o centrípetos, más allá de las zonas de pertenencia de sus autores y autoras, y hasta de sus respectivos estilos? ¿Será que en algún punto se podrían integrar sus obsesiones?Cuál es el tandem de textos poéticos en los cuales lo originario y el mestizaje están tematizados. Literatura de desmonte, que no cesamos de encontrar a lo largo del tiempo, y en publicaciones de ciertas editoriales independientes. La inscripción (o reinscripción) en lo colectivo de aquello segregado por la fuerza estatal en nuestro continente.

Quizá sea más un deseo de mi parte, presenciar alguna movida (contra) cultural. Aunque la escritura *indigenista* no sea un impulso ni nuevo ni novedoso. Pero revive cada vez. Escuchamos sobre *etnopoésía* o *poesía antropológica* a los que algunos poetas locales adscriben. En la misma línea de ideas, ¿leemos una poesía que se construye desde otros rodeos que no son ni la mera documentación ni el exotismo? El mestizo o la mestiza como una voz reconocible.

Oriunda de CABA pero descendiente de una mestiza transplantada, escribí *Formosa*. Un poema narrativo a partir de otra narrativa oral, la de mi madre.

Algunos de los poemas incluyen vocablos en guaraní y qom, como quien agrega al libro su propia lengua vaciada. Incrustaciones misteriosas porque yo no hablo esos idiomas. El desarraigo cultural también se hereda.

Pueblo fantasma

*En el brazo una fistula,
la infancia rompe,
el dolor rompe,
los rastros de la vacuna
de la niña,
con los dedos se cierra
un hueco
por las púas.*

El alambre separa el terreno,

*abre llagas de una pobreza
de allá, lejos.*

Naineck Naineck

*Esteros delgados,
hedor,
sapos intensos,
se escuchan gritos
fantasmales.*

*Una niña fantasma aparece,
ni aquí ni allá.*

*Lenguas,
víboras,
mboi, mboi, mboi*

*Piso de tierra
y una docena de cerdos,
y un idioma al que habría que limpiarle
la suciedad,
las semillas.*

*Un trapo, un desinfectante casero.
El brazo herido con pus.*

*Fragmento de las madres que migran,
sobreviven, mientras otras quedan,
y cada cual intuyó la tristeza
a través del aire.*

Naineck Naineck Naineck

*Sin riesgos, sin una secuencia vital,
no habría hijos o alimañas.*

De boca al mundo trasmigran.

*Que el brazo se pudra.
Que las palabras se pudran en la tierra.
¿Se puede desinfectar el desarraigo,
la melancolía abierta,
un día agusanado?*

*Al otro día
cada madre
se cuelga,*

clava el clavel del aire,

*una jeringa
al árbol,*

respiro por ellas,

*para que les cicatrice
sus ecos inflamados,
la pérdida y el monte,
el auxilio.*

Esa patria, *Formosa*, resiste a cualquier coordenada temporal. Un territorio no es una jurisdicción provincial cuando ha sido desde siempre, una de nuestras provincias expulsoras de habitantes. Trata de un animal con sus vísceras desparramadas por el resto del país. Así, con el tiempo, pude conocer la escritura de Zulma Sosa (*Formosa*, 1945-CABA, 2016) a través de su editora, Alicia Gallegos, quien me aconsejó leerla; daba por sentado que teníamos algo en común.

La poesía de Zulma nunca perdió lo montaraz aunque ella terminó afincada en esta ciudad (sea *la cólera / las guerras / lo brutal de la máscara urbana / su bala*).

Transcribo fragmentos de *Formositas*:

*Temperatura / la lluvia arde cercana a nuestro
territorio y se impone como una mujer bella y
ausente.*

*Caimán / abuelo mío / para que más aguas bajen
¡me he apasionado tanto! / nada se parece al
equilibrio que hacía en tu espalda.*

*te regreso a la niña durmiendo desnuda sobre
las bolsas de azúcar de arpillera rotas / en el
claroscuro del Almacén de Ramos Generales de
Formosa / y en los ojos de los malolientes que
seguirán con sed / seguramente*

*gallos de riña / ¿por qué no la atacaron /
temperatura?*

II

*En la mala ración de estos paisajes
está el acreedor /*

duda

*¿y si la lengua de la pensante
fuera de sangre / de la salmuera /*

(...)

*si lo umbrío confía y la raza ahoga / prolija troza /
la cadena en la boca / la sepultura de la indígena /
la grupa aquella*

(...)

En la memoria del yo de estos poemas, no aparece una escisión completa en el cuerpo de la india aunque blanca aunque mestiza. Sin embargo, existe *la cadena en la boca* (de la que habla). Y *la sepultura de la indígena*.

En *Reside en Buenos Aires*, el yo (ahora la migrante) se aclimata como puede: *¿luz que está pasando/ la del Norte sabe el álbrego caliente/ pero el austro abrasa acrecienta su operación aritmética. Que no reciba socorro/ porque no tendrá nada que no se la auxilie/ para que no se rinda que sí a la soledad/ porque su lámpara se mueve y da miedo.*

En los desarraigos norteños hacia el sur del país, la luz del sol es el primer bien que los migrantes deben dejar atrás.

II.El tono, la música.

Amo la tierra, lo que veo me colma

Yves Bonnefoy

Una poeta nacida en Punta Arenas (Chile) pero que varios la reconocemos también argentina o *patagónica*, Maritza Kusanovic Vargas (Punta Arenas, 1965), practica una escritura apuntalada en lo rítmico. Para eso, las palabras y los cortes de los versos se subordinarán a lo anterior mencionado. Cito apenas un poema de *Hullablanca*, que podríamos decir en voz alta haciendo palmas, de la misma manera que con los restantes de este libro:

dijo el instinto / yo los creo rebeldes / tengan fe / se nos concede la mira / tormenten / sobre los desiertos

La autora no necesita (o no desea) utilizar vocablos en lengua indígena para llevarnos al trance producido por rituales y cánticos ancestrales. Ella busca una lectura a realizarse *con respiración circular; sin interrupción, sin parar y rápido. Le quita al oyente la posibilidad de pensar*. Lo hemos conversado. Y a su lado, la poeta mapuche Liliana Ancalao escribe tanto en castellano como en *mapuzungun*. Sus libros bilingües (dos mundos en el mismo cuerpo textual) originan un tercer texto en clave bicultural.

Podríamos decir, como cualquier bilingüismo en cualquier sociedad, pero sucede que en la nuestra, todavía necesitamos de un esfuerzo de alta complejidad emocional, el de la visibilización y la inclusión real de ciertas lenguas (de pueblos completos).

Hemos escuchado a la propia Ancalao contar que su pueblo perdía el idioma hasta no hace tantas décadas atrás. Les estaba prohibido hablarlo en las escuelas, y recibían castigos si se atrevían a hacerlo.

Las palabras que hoy día pronunciamos – afirma, Ivonne Bordelois – son sobrevivientes de catástrofes históricas.

Vayamos al canto del pampeño Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Santa Rosa, 1929-2010) que construyó belleza con sus neologismos rítmicos. La psicoanalista Natalia Neo Poblet dijo de su escritura: *Lalengua* (neologismo del francés psicoanalítico) es la imposibilidad de lo simbólico de recubrir lo real y Bustriazo escribe lo agramatical y encuentra en eso la musicalidad de su lengua porque une sonidos de tal manera que el sentido de las palabras se pierde. Muestra como equívoco al lenguaje y cómo produce una lengua errante.

También fue un visionario en su artificio poético_ agrega Sergio De Matteo_ domando, dominando la lengua del Ghenpín, el dueño de la palabra en la cultura mapuche. Su poética repuso, conjugó y potenció las raíces de los pueblos originarios, la cepa criolla y la prosodia de los inmigrantes. (...) sus libros iniciales están identificados con "los repertorios de impronta floklórica y forma tradicional", como resalta Dora Battiston, por lo tanto se hallan más vinculadas al género musical.

Estas intervenciones nos alertan sobre un territorio musicalizado por un acento, un tono. Para nada un dato menor ya que hace a la estructura del poema, con un agregado más, individualiza la pertenencia lingüístico-cultural específica. Por ello, también, lo complicado de la operación de traducir poemas a otros idiomas.

III. Lo inhibido, lo destrutado

*mi soledad me vuelve afín/me pone en la misma
dirección que el campo
Franco Rivero (Ituzaingó, Ctes.1981)*

Demasiado vocablo indígena oculto bajo pena de muerte identitaria. Aunque, ¿siempre se habla un solo idioma? ¿Escribimos poesía, acaso, desde una lengua única? ¿La poesía no es siempre una lengua extraña, a contra pelo de significados previsibles?

El desorden de la poesía - menciona Negroni - *no se quiere establecer en ningún lado, siempre está corriéndose.*

Y abro más preguntas (de las tantas que tengo): qué lugar o no-lugar le dimos a ciertas palabras (pistas de una cosmovisión), los no hablantes de lenguas originarias. Tanta fue la violencia primigenia (material y simbólica) que, poetas pretenciosos (algunos, me incluyo) apelamos al salvataje entre-lenguas: ¿la poesía como una validación sensible antes que cualquier diccionario traducido al español? Porque en Babel vivimos todos y todas.

Sujeto/a/e originario/a/e, mestizo/a/e, provinciano/a/e, migrante interno, expulsado/a/e, ciudadano/a/e de raíces sepultadas en alguna región distinta a la que habita en su actualidad.

Del poeta bilingüe Mario Castells (Rosario, 1975), transcribo:

Lapacho negro

*Trasplantado al rigor de la fría
urbe,
de una probeta de entraña
lomera,
Tajy Piraguasú costa,
Kurusuka´aguy re,
qué lejos ha cargado tu alma
feroz
su pesada querella.
Debieran aprisionarme, hacerme
colgar,
en represalia, como hizo
Kuarachyá
con su lascivo yerno.
Hacer que vea, cual un ruto
carnal, desde mi pena,
la textura íntima de tu corteza
áspera,
el suelo húmedo y bajo de tu
plataforma indócil.
pero, no. Pasivo duermes el
sueño*

de primavera, acuñaando trinos
de calandrias sosas.
Y hasta en diáspora también,
haciendo llorar azules a la piedra.
Ya no está sola la piedra que te
cerca, banquina
de hormigón tramada. Tu
condena
noble, Lapacho, devino alevosa
de no haber transfigurado vos el
destino costero
hacia los confines del cielo, hacia
el javorái
de estrellas de la Vía Láctea. (...)

.....
.....
Lo que yo he visto

La gramilla se ha comido el
ahogo de tu fiebre y de tu celo.
Marchando a tientas, mi caballo
se asume en territorio póra.
Desde Guardia Cué hasta llegar a
la vieja estancia Audibert, nada
testimonia tu asilo. Pero hay que
mirar con otros ojos, otros
pulmones y estómago para
discernir claro.

(...)

Los mosquitos que nos
lasceran descienden de aquellos
mismos que te picanearon la
la corambre enardecida.

(...)

o más allá entre los
esteros y los montes sagrados de
un ñeembucú misionero, me
reconforta. Viendo juntarse el
agua y los pececitos de lluvia en
los charquitos, te siento prójimo.
¿Qué más vivo y patente dolor
que presenciar la construcción
del silencio tras las matanzas del
Ykua laurel o el nacimiento de tu
hijo al que sentías dejar
indefenso en un mundo tan
violento e injusto?

(...)

El pasado pesado debajo de ciertos procedimientos o recursos de escritura seleccionados por el poeta. Una cadencia melancólica y triste. Cuál registro para poetizar la vandalización europea, la que continúa por otros métodos: reducción a la pobreza extrema con su incapacitación del desarrollo personal y colectivo.

¿(Nos) aparece un llamado a desbaratar la persistente (y poco consciente) división civilizatoria contra la *barbarie*? El legado ultrajante que, irresuelto, neuróticamente vuelve una y otra vez. Hasta que cuaje por fin el cuerpo híbrido de lenguas.

Cualquier vanguardia poética problematiza o incauta palabras. Y a los habitantes del siglo 21 nos toca ejercer una *nueva sensibilidad*, esa que Santiago Sylvester adjudica a pasadas vanguardias argentinas (la *belleza convulsa* según Bretón). Me refiero a una novedosa expansión mental dada por las actuales tecnologías de la comunicación y por una conciencia histórico-política mayor. Entendemos, como nunca antes, que fuimos inducidos a una amnesia en cada proceso imperialista en el mundo.

La poesía es el intento de preguntarle a las palabras qué somos. Como los sueños, ellas saben mucho de nosotros, quizá más que nosotros (Guillermo Boido).

Y existen esos solitarios como el minero del oro y las palabras, Jorge Leónidas Escudero (San Juan, 1920-2016). *A otro hablar se decía a sí mismo, ando andando estas averiguaciones/ a ver si se me desata la lengua*. Y a cada rato, se nos desata. Pensándolo así, ni las clasificaciones por *vanguardias* o por *generaciones* terminarían de dar cuenta de la inmensidad de las escrituras (en plural) a lo largo del país.

IV. Un sujeto desposeído de su lengua. Poetas en la diáspora.

*nací con anomalías vocálicas
prendidas a la piel malformé mi acento*
Sabrina Usach (Mendoza, 1985)

Y ¿el interés renovado sobre ciertos libros? Se ha reeditado una novela sobre la conquista, indiscutiblemente poética: *Río de las Congojas* de Libertad Demitrópulos (Jujuy, 1922-CABA, 1998).

No solo fascina su mundo caótico, se nos vuelve imprescindible el registro fantasmagórico de indios y mestizos en la resistencia a la colonización española. Un mapa rizomático de tonos, acentos, ritmos, coloraturas. O, continuemos con la revisión, la novela *Eisejuaz* de Sara Gallardo (BsAs,

1931-1988). Recorto del muy buen prólogo de Elena Vinelli lo siguiente: un *sujeto trágico, un indio que escucha voces que vienen de otro lado (...)* Un sujeto múltiple que se nombra a sí mismo como un yo y como otredad. Me interesa, particularmente, esta explicación de los procedimientos lingüísticos y estéticos que se derivan de la búsqueda de "lo indígena" en el relato: (...) *Conciencia mística (o psicótica) de un indio mataco cuya figura se torna indisociable del lenguaje que construye, la novela centrada en la construcción de esa voz y, en ese sentido, se entreteje en sincronía con la tradición de Juan Rulfo, de Joao Guimaraes Rosa, de Augusto Roa Bastos, de Clarice Lispector (...) mundo es el de la subjetividad del personaje que construye su lenguaje y, a su vez, el del lenguaje del mismo que hace su subjetividad.*

Pareciera (en general) que no hablamos sólo de un sistema escritural que invoca un mito de origen, cuestión de la que el arte en general no se sustrae. Hay otras configuraciones de mixturas y resonancias culturales en diálogo ecuánime con nuestro presente. ¿Están dadas las condiciones simbólicas para que así suceda? Mientras escribo esto, el poeta y novelista Miguel Gaya (Ayacucho, Bs As, 1953) gana un premio con su última novela *El desierto invisible*, sobre las fronteras beligerantes entre indios y no indios, para concluir que *ni blancos ni civilizados, mestizos todos.*

Y ahora, espero que llegue a mi domicilio la novela *Rincón Bomba* (2009), desde Entre Ríos. Fue escrita por el también poeta, Orlando Van Bredam radicado en Formosa, provincia donde ocurrió aquella masacre de originarios en 1947. Aconsejado de boca en boca, este relato pasa a coexistir con los testimonios que también corren por vías judiciales.

Cada uno de estos poetas y/o escritores acompasa su hacer con la memoria de indios sojuzgados y asesinados. Y, por definición, su consonancia con la matriz de la naturaleza, torna la misma escritura en poesía *ecológica*. Escriben, ficcionan, inventan un territorio posible, antes de que nuestro planeta termine por decaer.

En uno de los poemas de Van Bredam (Villa San Marcial, E. Ríos, 1952), el yo en una posición de observador, dice: *La ciudad es una huerta/ enorme pero mezquina./ (unos comen de a cuatro/ otros no comen nada).*

Tampoco interesa si el o la poeta *vino de los barcos* o no. Ya sabemos que el yo del poema no es el biográfico ni es único.

He leído dos libros de Gerardo Curiá (San Pedro, Pcia. Bs As, 1968), el último publicado *Zorro Cazador de Pumas* que mantiene continuidades con el anterior, *Caldén*. Son poemas narrativos en un registro épico, sobre la vida de Mariano Rosas, indio ahijado por Manuel de Rosas. Dos características

más: la aparición de un yo variante en el recorrido, a veces, el vencedor y otras, el del vencido que no cede en la memoria. Y la importancia dada por el poeta a la espacialidad como indicador sonoro y visual de un territorio desértico. La investigadora y artista, Alejandra Laera, retoma la categoría *imaginación* para pensar recorridos autorales con sus estéticas en vinculación con los paisajes. En el siglo 19, el desierto se imponía sobre otras configuraciones imaginativas públicas.

¿Se superponen, cambian, caducan las *imaginaciones*? Y, cuándo y por qué el paisaje húmedo, un monte de lianas y reptiles, aparecen en nuestra literatura y/o poesía. Y las montañas con sus ecos sin fronteras. A cuáles de ellos responden cada uno de los poetas que continúo sumando aquí. ¿Cómo eligen y se documentan al momento de escribir? De hecho, contamos con acceso a numerosos instrumentos en la web. Este nuevo territorio virtual reformula nuestras maneras de crear poemas.

Yo es otro recuerda el salteño Carlos Aldazabal (1974) en una entrevista. Allí se expresa sobre antropología poética y su consecuente intento de fidelidad a los sonidos de una cultura. Entre sus libros de poesía, mencionaré dos en particular, producto de largas investigaciones del poeta: *Paraje* sobre la cultura wichí, y *Nadie enduela su voz como plegaria* sobre el pueblo fueguino Selk´man.

Los poetas compartimos ahora nuestra desesperación por las palabras desconocidas por una gran mayoría. Somos sensibles a cualquier orfandad de una lengua originaria. La noticia de un *último hablante* nos devuelve a la ferocidad histórica.

Fabio Morabito ha hecho una gran pregunta al respecto de nuestras necesidades como escritores ¿*Qué idioma recuerda ese último hablante?*

En la contratapa de *Cayupán* (Karina Lerman, BsAs), la poeta Alejandro Boero escribió: “*Cayupán* es un animal múltiple que recorre “el pueblo imaginado/que anida el primer hambre”. Es una interpelación a lo Propio –ese pueblo elegio-que se nombra quizás, desde la alevosía de un Hambre-Deseo o desde lo más íntimo y pequeño en torsión rizomática desde lo Otro (...) ¡Cayupán-lo juro/ no hay territorio triunfal, /ni vencedores ni vencidos!. En la misma línea escribió otra poeta, Alicia Silva Rey, encargada del prólogo: *Como una profecía, el poema desanda los vestigios de una catástrofe inclasificable*. Un libro sobre un pueblo mítico con sus ritos y sacrificios en un andar que no finaliza. Un pueblo que deviene real o viceversa.

V. ¿Compartimos un *paisaje interior* los que escribimos esta forma de poesía?

Amo la tierra, lo que veo me colma.

Yves Bonnefoy

El tándem poético va construyéndose en una especie de desajuste temporal y espacial. Cómo dar cuenta del resquicio conflictivo entre culturas, ese *otro*, quién es exactamente. ¿Hay otredades, en plural? Más preguntas provisorias: ¿de qué manera el *yo* encuentra su relación con actuales espacios geográficos para que se produzca el poema del mestizaje? Es que, ¿hay conflictos que ya sucedieron en nuestro territorio, y sólo queda recordar? ¿A través de que procedimientos y recursos lexicales damos cuenta de la vastedad cultural en continua transformación en esta sociedad? Ya aquella generación peruana vallejiana supo co-construirse en una voz poética andina, desconocida para quienes no vivían en pueblos de montañas. Hoy, simplemente, ¿nos repetimos? Y, cómo piensa cada quien en la poesía, eso tan inasible que llamamos *territorios*.

En la actualidad, nadie escribe literatura como si no existieran los consumos culturales o desconectada de los modos de producción, parafraseo al poeta y crítico Diego L. García (Berzategui, 1983). *No hay escritura sin tiempo*. Y también propone la *trans/crítica* a los fines de analizar modalidades de lectura de una literatura que no proviene solo de ella.

Como la *segunda voz* desde la que Alicia Genovese analiza la poesía de mujeres de los 80' como voces subterráneas, ocultas, podríamos también indagar la evidencia soterrada de un sujeto originario y mestizo. Reconstruir la escucha en esa sutileza. *Recordar lo que no somos/porque la palabra traiciona* (Andrés Cursaro, Neuquén, 1968).

A partir de sincronías de los textos poéticos que voy sumando, arrimo la siguiente categorización posible:

Un sujeto documentado por la historia. ¿Puntos de vistas de quiénes? El dominador-conquistador-colonizador, el del dominado, el relator. La pérdida del territorio. El museo. Las interpretaciones de la historiografía. Predomina en los poemas de Gerardo Curiá, por ejemplo.

Un sujeto antropológico. Que se muestra en estado de investigación. Interrogantes. Cuáles realidades demarcan lo que se habla. Las mixturas. Los poemas y novelas de Van Bredam, Aldazabal, Sara Gallardo, Demitrópulos.

Un sujeto mítico. Sujeto mencionado a partir de mitologías fundantes. Poemario de Karina Lerman, entre otros.

Un sujeto íntimo. Ese reconocido en lo relacional cercano-biográfico-familiar. La poesía de Liliana Ancalao, Mario Castells y no solamente.

Una sujet(a). El cuerpo de la mujer originaria y mestiza, su sexualidad. La doblemente sojuzgada. Las miradas cortas sobre supuestos roles en su grupo de referencia. La que se rebela o reivindica. Poemas de la fallecida Zulma Sosa ponen en juego algunas de estas cuestiones.

Hice un magro intento de categorizar, a sabiendas de que el sujeto de la realidad es inabarcable en padecimientos y contradicciones sociales.

Martín Raninqueo (La Plata, 1962), músico y poeta bisnieto de un lonko mapuche, sobrevivió a Malvinas. En oportunidad de una charla, une sus diferentes experiencias vitales. En defensa de la patria, debió servir al mismo ejército cuyos fusiles Remington mataron indios en la campaña del (mal llamado) Desierto. Y en su momento, enviaron a su bisabuelo al igual que tantos originarios, al campo de torturas de la Isla Martín García.

Cuál es la traducción terrorífica entre culturas, me pregunto, cuando escribimos poemas actualmente. ¿Alteramos algún orden anterior? ¿Nos inscribimos en lo preexistente? García insiste en que *un texto literario está des-hecho en el afuera; es lo que el afuera sostiene en él. Y ese afuera es siempre una esfera dentro de otra*. Estas esferas son económicas, de clase social, virtuales, históricas, etcétera.

Conservo en la memoria un verso de *Isondú* de Silvia Castro (Gral. Roca, Río Negro, 1968): *la lengua muerta del libro asciende*. Por contraposición, se refiere a la lengua que no fue *muerta*, que continúa siendo explorada en busca de sentidos. Y aunque no estemos en presencia de rupturas u operaciones vanguardistas en los poemarios que he venido citando. Pero sí rescató una insistencia política en esta cofradía de poetas. La *política* no como el pragmatismo de la denuncia social, o la intencionalidad de transformación de condiciones materiales en las que viven los pueblos originarios. Ni para polemizar sobre los límites de la no ficción. Hablo de quienes llevan adelante la operación de desenterrar palabras e imágenes porque siempre *hay una lengua antes del poema*. Y porque no hay neutralidad en eso.

Tendríamos que hacernos cargo de esta escritura en varios aspectos, por ejemplo, que no sea cooptada por un pensamiento políticamente correcto. Esa simplificación terminaría en otra clase de

silenciamiento de voces. Cuánto más descentralizada continúe de cualquier clase de poderío, mejor, mejor. Pensémoslo.

En charlas con Alberto Cisnero (poeta y titular de Barnacle ediciones), él decía a propósito de su lectura de ciertos poemas de mi *Formosa*: ¿y el sexo de los indios?

Tomo aquí dos comentarios que Manuel Mujica Láinez le envió a la autora de *Eisejuaz*, a propósito de lo que consideró sus hallazgos literarios: *una lengua que implica una verdadera creación y la singularidad alucinante del mundo que te adeudamos*. Casi una síntesis de lo que cualquier poeta anhela desde su oficio.

CABA, noviembre de 2022

Bibliografía:

Escudero Jorge Leónidas:

A otro hablar, En Danza, Bs As, 2001

Caldén, Curiá Gerardo:

El mono armado, Bs As, 2008

Cayupán, Lerman Karina:

Municipio Las Flores, 2020

Montalbetti Mario, F.:

Cualquier hombre es una isla, cultura económica, Lima, 2014

Morabito, Fabio:

El idioma materno, Sexto Piso, México, 2014

Bustriazo Ortiz, Juan Carlos:

Elegías de la piedra que canta, Suri Porfiado,

Bonnefoy Yves:

El paisaje interior, Sexto piso, 2019

Gallardo Sara:

Eisejuaz, La Biblioteca Argentina, Serie clásicos, Barcelona, 2000

Cursaro Andrés:

Estación/ Tierra/Nada, En Danza, BsAs, 2006

Boccardo Catalina:

Formosa, El suri porfiado, BsAs, 2015

Kusanovic Vargas:

Hullablanca, Suri Porfiado, BsAs, 2008

Genovese Alicia:

La doble voz, Eduvim, V. María-Córdoba, 2015

Sosa Zulma Liliana:

La ciudad de las mujeres, Alicia gallegos editora,

Bordelois Ivonne:

La palabra amenazada, Libros del zorzal, Bs As, 2005

Melchiorre Valeria:

La suerte del poema, Audisea, CABA, 2017

Ancalao Liliana:

Mujeres a la intemperie, Pu Zomo Wekuntu mew, Suri Porfiado, BsAs, 2009

Aldazabal Carlos:

Nadie enduela su voz como plegaria, Tantalia, CABA, 2003

Arteca, Boido y otros:

¿Quién habla en el poema?, Del Dock, BsAs, 2013

Demitrópulos Libertad:

Río de las congojas, F.de cultura económica, CABA, 2022

Molloy Sylvia:

Vivir entre lenguas, CABA, Eterna Cadencia, 2016

Curiá Gerardo:

Zorro cazador de pumas, En Danza, BsAs, 2022

Páginas web consultadas:

<https://revistaruda.com/2022/09/22/carlos-aldazabal-si-se-homogeneiza-la-poesia-de-un-pais-se-pierde-de-vista-su-riqueza/>

<https://sonambula.com.ar/poemas-de-alma-feroz/>

Volver al Índice

MESA 12

¿VANGUARDIA POST 2000?

Coordinadorxs: **Ignacio Maroun Bilbao** (Universidad Nacional del Sur), **Julieta Novelli** (Universidad Nacional de La Plata-CONICET), **Flavia Garione** (UNMdP/CONICET/ INHUS-CELEHIS) y **Julieta Sbdar Kaplan** (UBA/CONICET)

La mesa temática propone un espacio de discusión sobre la supervivencia, decadencia o reformulación de la idea de vanguardia -un concepto fuertemente vinculado a la poesía del siglo XX- en nuestro siglo y, más específicamente, en la poesía argentina de las últimas dos décadas. En este sentido, algunas de las preguntas que guiarán la discusión son: ¿es posible seguir pensando en términos de vanguardia la poesía argentina del siglo XXI? ¿Qué operaciones realiza la poesía contemporánea argentina respecto de la tradición? ¿Cómo se configura la temporalidad, problema central de las vanguardias, en los textos producidos desde el año 2000? ¿De qué modo el borramiento de los límites entre vida y obra se articula en los proyectos poéticos de las últimas décadas? Presentismo y poéticas de lo cotidiano. Figuraciones de la crisis e imaginarios futuros. Géneros, afectos y temporalidades. Poesía y música. Poesía y voz.

ALGUNOS APUNTES SOBRE LA IDEA DE VANGUARDIA EN LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Por Flavia Garione y Julieta Sbdar⁵⁸

Presentación de la mesa

Nuestra idea es abrir esta mesa con la pregunta que le da un nombre: ¿vanguardia post 2000? Así, entre signos de interrogación y de exclamación, por qué no, como un sintagma que viene del pasado y del futuro –viaja desde *Trilce* de Vallejo, texto y figura que nos convoca, pero también desde Dadá, las vanguardias históricas y las neovanguardias que emergieron en las décadas de posguerra como desencadenante crítico y de entendimiento—. La vanguardia, no como cristalización histórica sino, justamente, como actualización crítica, teórica, paradójica, problemática, temida, absorbida y desplazada, reaparece y logra siempre escabullirse con distintas tácticas, actitudes y medios en una obra, un poema, una puesta en voz en una lectura de poesía, una pintura o en la música. Quizás nuestros propios modos de leer estén atravesados por la búsqueda de estos procedimientos, que no podemos dejar de puntuar como diferencias sutiles en la repetición mecanizada de la cultura: *otra vez Trilce*.

Los modos de leer que aparecerán en esta mesa están, en distinta medida, marcados por el intento de pensar cierta desautomatización en la poesía de nuestro siglo, aun cuando mirar lo contemporáneo implique percibir las tinieblas de la época. El colectivo *write like a girl* planteará, desde un lugar autoexploratorio, la cuestión de la escritura colectiva y el problema autoral en tanto ausencia o marca de una voz que trae muchas otras: lo público, la calle, la teoría y ese espectro inacabable del movimiento feminista que, aún en la ruptura con la noción de individuo, no disuelve del todo un tipo de sujetx que prevalece en la marea. Algo similar planteará Eduarda Rocha en la revista *Ceci y fer* y esa escritura apelmazada compuesta de chats y mails, pegada e indisociable que corresponde a un momento muy preciso de los 2000.

58 Flavia Garione nació en la ciudad de Buenos Aires en 1990, es poeta y profesora en Letras. Dicta las materias Taller de Oralidad y Escritura I y el Seminario de Poesía Latinoamericana “Contra la lagrimita” en la UNMDP. Organiza con sus amigxs desde 2011 el Festival de Poesía de acá en la ciudad de Mar del Plata. Escribió distintos artículos sobre poesía argentina contemporánea y música. Organiza los ciclos FLR (Frente de liberación del ruido) y Runrún. Publicó los libros Museo Local (Sacate el saquito, 2012); Mi mente es como un dj malo (Neutrinos, 2013); Se oyen gritos de chicas por las noches (Caleta Olivia, 2019); Lumpenproletariado (Triana, 2019). Desde el 2021 tiene un dúo de poesía y arte sonoro con Paula Elgarrista llamado Woki & Toki.

Julieta Sbdar nació en Buenos Aires en 1993. Es Licenciada en Letras, Magíster en Estudios de Género, docente y poeta. Investiga, en el marco del doctorado en Literatura (UBA/CONICET), las figuraciones del tiempo en la poesía argentina contemporánea. Como investigadora, ha participado de diversos congresos y ha publicado artículos sobre el tema. Enseña literatura en escuelas secundarias y dicta talleres en contextos de encierro. Publicó los libros de poesía Demoliciones (Eloísa Cartonera, 2017) y Mandarinas (Nebliplateada, 2022).

Con esa insistencia para pensar las incidencias de la tecnología, la de la escritura y sus respectivos bordes, Verónica Stedile reflexionará acerca de la vanguardia y la edición en proyectos del presente que funcionan en la actualidad: *Oficina Perambulante*, de Carlos Ríos y *Reunión*, de Dani Zelko. Acá el autor deviene una figura colectiva y reactualiza la pregunta por el vínculo entre escritura y edición.

En estos bordes de la escritura se situarán, para concluir la mesa, los trabajos de Ignacio Marroun y Julieta Novelli. La posibilidad de un “Rancho interior” como refugio y la configuración de un proyecto estético en la obra poética de Fernanda Laguna (2012-2019) será el punto de partida del trabajo de Ignacio, quien dice que “para ingresar a esta obra poética no basta con la lectura de poemas”, como si en algunos casos hubiera algo más para interpelar esos sentidos. Julieta Novelli pensará también en Fernanda Laguna a través de las figuras del atrevimiento y del temblor. Se pregunta: “¿cuál es la performance del yo cuando gran parte de sus producciones se ve atravesada por formas inéditas de seguir produciendo que, lejos de presentarse como afirmaciones, se definen por su indeterminación, el atrevimiento y la retirada?”.

En este sentido, la mesa temática propone pensar la poesía de este siglo desde los significantes que nos interpelan: lo colectivo, el feminismo, la tecnología, el mercado, la performance, los proyectos editoriales. La pregunta que da título a la mesa, lejos de ser respondida, permanecerá como un interrogante pensativo, un sintagma que, en tanto enigma latente, nos permite seguir conversando.

Quizá un textito baste: conversación de desayuno

Introducción

Algunas semanas atrás, en un desayuno en la cocina de la casa de Flavia, en Mar del Plata, entre café, tostadas y miel, nos pusimos a conversar sobre la idea de vanguardia. En principio, no era más que una charla, donde se permiten, por la cercanía del sueño, flujos de conciencia, delirios místicos y sobre todo un profundo entusiasmo: todo eso que une reprime después, cuando decide hablar en serio. En lo que sigue, nos gustaría retomar esa conversación (levemente retocada, maquillada, vestida para salir a la calle) porque, como sabemos, la conversación es un género con menos impostura que una ponencia.

1. *Comienzo in media res: la vanguardia a vuelo de pájaro*

Flavia: ...yo pensaba eso, en un momento dado la cultura gráfica se abandonó progresivamente a finales de los noventa y principios de los 2000, todo lo que fue diarios y sus suplementos, revistas de crítica cultural o de poesía, la cosa más textualista y más dura de la escritura también, hacia un camino donde se democratizaron las herramientas tecnológicas, todo el mundo empezó a tener internet en la casa, y ese cambio provocó que el texto no fuera suficiente. Esta idea de que el texto dejó de ser suficiente, como una especie de carencia. De hecho, vas a cualquier festival de poesía en la actualidad e inmediatamente te das cuenta de que el texto no es suficiente para muchxs poetas porque hay un montón de gente haciendo cosas performáticas desde la dramaturgia o lo sonoro que no son solamente pararse y leer un texto. Entonces quizá ahora lo vanguardista sea leer solamente un texto y nada más fuera de la afectación y el espectáculo de hacer algo más. Algo como volver a esa tecnología primitiva de origen, y detenerse en ese tiempo que propone y un espacio de la escucha en el que detener el presente, como una detención del tiempo contemporáneo y la vorágine de las demandas y las exigencias.

Julieta: Sí, algo de eso, un poco mi pensamiento en relación al tiempo va por ahí. Ayer que te decía lo del anacronismo, creo que lo nuevo implica siempre volver hacia atrás y volver al texto, en su pequeñez y su precariedad. Hay algo de internet donde todo está a la vista, todo está disponible, todo es enorme, infinito, y a la vez nada alcanza, y quizá la operación de recortar, y recortar el texto, cerrar las pestañas y quedarse a solas con la página para ver qué pasa ahí, en esa materialidad finita, legible, implica un modo de leer un poema a contrapelo de las modas de la época.

Flavia: Es interesante porque alguien que habla de eso es Tamara Kamenszain en uno de los últimos libros (...) ella habla un poco desde la generación del 80, y era una generación todavía re textualista, a pesar de que hubo experiencias como las del parakultural y todo eso, pero había gente que tenía un pie en el texto re fuerte y ella comentaba acerca de lo difícil que fue leer sus poemas, de hecho cuenta una anécdota con Panesi me parece, dice: "En el polo opuesto, creo que yo, junto con otros militantes del textualismo de los setenta, no soltaba la página escrita por nada del mundo y era esa adoración por la letra lo que me llevaba a despreciar la lectura oral. Creo que eso es lo que, una vez que me escuchó leer en un recital, me reprochó enojado Jorge Panesi. Me dijo que yo leía mal y que, lejos de "vender" mis poemas, los estaba arruinando. El veredicto de Jorge fue contundente: "O le ponés ganas a tu lectura o no aceptes más participar en ningún recital". Entonces ella contaba eso, el salto a leer un poema le costó un montón. Ahora quizás sea al revés ¿no?

Julieta: Sí, ahora pareciera venir primero la lectura oral, performática y después, atrás, como un resto residual, el texto: desnudo, pobre, insignificante...

Flavia: Claro, en cambio para esa generación debe haber sido re heavy el cambio de fines de los 90 a los 2000 cuando el papel se fue progresivamente abandonando aunque nunca desapareció del todo ¿no? Y la circulación de los textos también cambió para siempre. Entonces quizá podríamos ir por ahí y repensar la idea de volver al texto y también la idea de que *Trilce* es un texto, y solo un texto, no necesita nada más que el eso para trastocar el lenguaje, volverlo ilegible y agramatical para ir más allá de sus posibilidades, con un poema, y digo hacer algo y romper aunque quizás ahí lo que se rompa es una manera de escribir poesía más vinculada al modernismo, la de los *Heraldos negros*: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!” y pasar de eso a “Quién hace tanta bulla y ni deja/ testar las islas que van quedando”.

Julieta: Sí, es muy interesante ese pasaje de un libro a otro, y volver a los textos dejando de lado su aspecto fenomenal: lo que nos interesa como críticas no es Vallejo con mayúscula, la vanguardia, los manifiestos, sino el texto.

Flavia: No es una performance, no es un registro sonoro, no necesita del lenguaje audiovisual ni del museo como institución, no necesita un grupo ni un manifiesto, es simplemente un texto en el sentido más cabal y material del mundo. Es un texto de un tipo que está solo, no de un colectivo que está pensando un programa. Y sin embargo sigue produciendo lo que produce.

2. *Los textitos*

Flavia: Che, comé. Hay mermelada de peras. Me estoy acordando de un poema de Roberta Iannamico que releí hace poco en la casa de Bernardo Orge, que yo no recordaba. Bernardo lo mencionó y me dijo te acordás de “Dantesco” y lo leímos ahí, en otro desayuno. Después Santiago Loza hizo una película muy linda sobre Roberta y ese poema que vi hace unos días, pero de todos modos es increíble cómo en el poema está todo. En el poema, hay una mujer que visita a una amiga arriba de la montaña, se hace tarde y tiene que descender, como en el infierno del Dante, pero este descenso hacia el purgatorio en realidad es el descenso hacia la felicidad: “Era el mejor día de primavera/ después de haber tomado refugio/ en la casa de Patricia”. Así comienza, con una engañosa simplicidad y unos pocos elementos que te hace entrar en un universo de la percepción. Para mí hay un problema ahí entre una idea estandarizada de la vanguardia, un lugar común que activa ciertos discursos, y por otro lado los efectos de la vanguardia en una obra, en un texto que quizás son efímeros y trascienden el mercado y la industria cultural para atravesar un simple textito.

Julieta: ¿Eso quedó prendido a propósito? Me gusta mucho la idea de “textito”, frente a cierta idea espectacular, incluso solemne, del texto. Me hace pensar en el concepto deleuziano de lite-

ratura menor, pero el diminutivo lo desacraliza todavía más. Tamara Kamenszain, charlando con Ludmer (en una conversación ficticia, como esta, que recoge Ludmer en el Diario sabático de *Aquí América latina*), se acuerda de otro poema de Roberta, “Ruta”, y se centra en el “hilito de pis” que recorre el poema. El textito sería ese hilito de pis que baja por la montaña de la poesía, ¿no? ¿O me fui muy lejos?

Flavia: Sí, totalmente, me parece genial la idea de hilito... me parece que puede ir por ahí el asunto, pensar eso en este encuentro sobre Trilce, pensar qué es lo que origina el encuentro con un textito, y esta idea de que para pensar la vanguardia siempre hay que pensar el fenómeno y los textos son una cosa más casi sin importancia del fenómeno general, y ver qué pasa con los textitos, específicamente, qué es lo que rompen ahí. Para mí lo que vos laburás re tiene que ver con eso, el tema de la temporalidad que se ve perfectamente en el poema de Roberta. En un contexto de completa alienación y bombardeo de internet, Roberta propone el descenso por una montaña, un campo abierto y brillante, andar liviana. Dice: “qué hermoso/ el camino que nos separa” y “no podía explicar con palabras lo que yo sentía”. No son imágenes plásticas, no hay algo representacional, dice: “y vi nada menos que el sol/ que no es con puntas/ como se lo dibuja/ es absolutamente redondo/ y todo luz”. Entonces, qué propone un poema, qué dice un poema, que sigue desacomodando en nuestra vida contemporánea, no en cómo está escrito o porque amenace la sintaxis del lenguaje en sí mismo...

Julieta: Me encanta porque el descenso por la montaña es todo lo contrario a la idea de progreso, incluso de tiempo teleológico como aparece en Dante... Pensaba, en relación a estos tiempos que desesteje la poesía, en *La tomadora de café*, de Laura Wittner. Es un libro, para seguir con los desayunos, que se sitúa ahí, en el despertar de la percepción que puede venir de la mano de un café, la respiración de un bebé dormido o el pelo de una actriz de película. No hay bombardeo ahí, no hay alienación en el departamento desde donde enuncia la voz poética, la tomadora de café. En el primer poema, “Dentro de casa”, hay una detención del tiempo, un tiempo sin acontecimientos: “las horas solo tienen validez/ si las anuncia el relojito/ amarillo omnipresente”. El tiempo no es el tiempo del reloj, como se lee ahí, salvo que ese reloj tenga una carga afectiva (el “relojito”) y sensorial (“amarillo omnipresente”). En los “textitos” que componen este poema largo y numerado, en esos fragmentos, no hay linealidad sino un tiempo marcado por las horas de sueño corridas, las compras, las lecturas. Y hay, en el medio de esas rutinas enlentecidas, una epifanía que irrumpe y desacomoda, como los brotes de invierno del fragmento 7: “hasta la más reacia, finalmente,/ da una flor”, dice el poema, y hace lo mismo: ubica lo poético en el corte de un tiempo que no parecía admitirlo.

Flavia: Claro, qué pasa ahí con el tiempo, en la lectura de un poema. Hay experiencias más estimulantes a nivel escénico y espectaculares como ir a ver a Bjork o como estar todo el día con las pantallas, se puede hacer una instalación audiovisual, puede venir alguien y desnudarse en un lugar y hacer un show bdsm con fuegos artificiales, y sin embargo no abandonamos la idea de la lectura de un poema como el de Roberta como un acto vanguardista en nuestro tiempo, como una crítica y una propuesta a repensar la temporalidad en su condición paradójica, la lectura de un poema como una acción diferida que elimina lo causal y la idea de efecto. Con un poder encantatorio, como dice Francine Masielo, eludir, ser cap-

turados por el entendimiento habitual, despertando una acción corporal en nosotros, ofrecer un sentido ancestral de desaceleración del tiempo. La voz en la poesía conecta los cuerpos, en un despertar ético.

Julieta: Despertar del café, de la percepción, de la experiencia...

Flavia: En este sentido, en “Dantesco” está el descenso mágico, una experiencia de los sentidos en relación a la luz y la naturaleza, sentirse por un momento parte de una epifanía y parte del territorio junto al águila mora y a la liebre de ese “dorado oscuro del que suelen ser las liebres”: “hecha de espacio/ y la vez consciente de la gran belleza/ y de que había algo/ que no era normal”. Hay un ascetismo, la belleza no está en la trascendencia, está ahí, en una simpleza casi obvia, que pasa al lado nuestro pero no la vemos porque estamos en otra, con tik tok o la moda del día.

Julieta: Eso de la belleza en lo obvio, en el caso de Wittner está en el departamento, en el respiro que aparece cuando se suspende la prosa cotidiana: “Si llueve/ el bebé duerme/ y yo me hago unos mates/ hay mucha posibilidad/ de epifanía”. No dice que hay epifanía, sino que la combinación de esas pausas (la pausa climática: la lluvia, la pausa del llanto: el sueño del bebé, la pausa del trabajo: los mates) pueden conducir a ese tiempo epifánico, esa interrupción reveladora. Y la revelación puede ser cualquiera, siempre y cuando sea estética, es decir, no productiva, no interesada. Como ese fragmento donde la voz pregunta “¿qué hacés que no estás haciendo plata?” y contesta: “Le pateo/ penales/ a mi hijo/ de cuatro. Como un pancho/ y hago crucigramas./ Saqué al perro,/ me compré el Olé./ Soy abuela. Soy linyera. Tejo”. En el desvío de la prosa cotidiana, en ese tiempo ocioso de la plaza, puede haber una revelación. “Con o sin público la actuación es igual”, dice al comienzo el poema: los gestos no se adaptan a un público sino que continúan un devenir propio, ajeno a las lógicas de la producción y del show. Y algo así pasa con la lectura de estos poemas, ¿no? La lectura mínima, cercana, casi miope se aleja de las luces del siglo, esas que enceguecen, para Agamben, la mirada de quien no puede tomar distancia. Para él, ser contemporáneo es poder percibir las tinieblas de nuestra época. Leer el texto de cerquita, hasta que las letras se vuelvan borrosas, ¿es ser contemporáneo? Apagar las luces del show, escuchar el silencio, ¿es ser vanguardista hoy?

Flavia: Sí, puede ser que estos poemas propongan un gesto vanguardista en relación a su tiempo, que no tengan que ver con los procedimientos más clásicos de la vanguardia como el collage o el readymade, sino desde la experiencia, desde el tiempo, y ahí están las puestas en voz también, pensar qué propone una puesta en voz como acontecimiento en relación a lo que estamos viviendo como personas. En las lecturas de los festivales o en una lectura en general, la gente queda en una situación de escucha, completamente en silencio, como una sinergia entre la lectura y esa escucha crítica que también es algo que podría pensarse en este momento como vanguardista.

Julieta: Para mí de repente hay que ponerse en un lugar de especificidad de la poesía y pensar, siglo XXI, qué propone un poema de principios de los 2000.

3. *Espacios de escucha*

Flavia: En los festivales, se dirimieron un poco los criterios de la escucha, de un modo tácito, que se alejan de la arenga y de la cosa espectacular. Y por ahí la gente pensaba que tenía que arengar o aplaudir después de cada poema, y quedaban re solos, porque nadie más lo hacía, y eso como que se extinguió, porque la gente ya lo dejó de hacer, no tenía que ver con lo que se estaba buscando en ese espacio, la arenga por la arenga misma, lo espectacular que es algo de mercado también. Más que un efecto que producía ese poema en las personas era una cosa estandarizada que se generaba.

Julieta: Sí, también por no bancarse ese silencio, ese momento de encuentro con el otro, con el texto, sin intervenir uno, porque también hay algo re narcisista en la arenga, acá estoy yo aplaudiendo.

Flavia: Total, la arenga es decir acá yo te estoy diciendo que me gusta.

Julieta: El festival como pausa del tiempo. También tiene que ver con la poesía, eso, el silencio, el final del verso, y por ahí el aplauso y la arenga tienen que ver con otro tipo de discurso que no se centra en esos silencios. Me parece hermoso lo que decís, porque en el poema de Wittner, como te decía antes, se trata de una actuación, de una función que esa voz que enuncia desde el puerperio le está ofreciendo a los lectores. Pero función no es lo mismo que espectáculo, show o arenga: la función, el armado escenográfico que se da en el poema es silencioso, como el sueño del bebé. Volver visible, legible, lo doméstico, hacer del tiempo de la casa un tiempo poético, pausado, epifánico, implica despertar la percepción pero sin interrumpir el silencio, y tal vez eso sea lo vanguardista. Como dice el final del poema: “lo novedoso acá no es el tipo de clima/ ni su abordaje, sino sólo/ que esté juntando las perlas dispersas/ en un racimo de atención,/ que mire, vea, reciba el día gris,/ y me haga recibir, también,/ por un momento”.

Flavia: Total, como si fuera un refugio o una cápsula donde te podés meter y experimentar eso, otra temporalidad posible. ¿Qué propone la escucha como experiencia fuera del espectáculo?

Julieta: Hay un aspecto más creativo de quien escucha, de imaginar, cosa que no tenemos tan a mano ahora, ¿no? La capacidad de imaginar.

Flavia: Justo ayer Fernanda Mugica habló de eso, de los procesos de subjetivación en poesía digital,

tomando a Groys etc, y es triste porque decía que directamente ya no hablamos sino que buscamos enunciados de acuerdo al contexto, como que esa creatividad se está extinguiendo en pos de una cosa más robótica de pensar a través de búsquedas de google, que sería “esto lo pongo acá en este momento” y además te ofrezco las primeras cinco opciones que me tira el motor de búsqueda y no voy más allá de eso.

Julieta: Sí, eso que el pop recogía, esa cosa en serie, hoy ya el arte reproduciendo eso es mera reproducción. ¿Qué sería vanguardista hoy? ¿La no imagen del cuarto oscuro? ¿La escucha crítica? ¿El tiempo paradójal de los textitos? Quizá cierta poesía siga desafiando el tiempo asociado a la productividad y la lectura detenida de los poemas pueda prescindir, al menos por un rato, de los aparatos críticos que intentan resituarla desde afuera para que los poemas vuelvan a ser objetos críticos en sí mismos. Y de esta manera los textitos basten por sí solos.

CECI Y FER: PURA VIDA CON UN POCO DE ARTE

Por **Eduarda Rocha**

Desde antes de la fundación de Belleza y Felicidad, Cecilia Pavón y Fernanda Laguna ya venían construyendo una autoría colectiva. Su primer trabajo juntas fue la muestra titulada *Fácil*, en 1998, realizada en el Café Remis París, local de Sergio de Loof en los 90. La exposición presentaba cuadros de poemas de las dos en que la autoría no estaba definida, eran diálogos entre ellas en que no se mencionaba quien había escrito cada verso:

-cuál es tu sueño

-vos decís un sueño de soñar a la noche o un sueño de realizar en la vida?

-los dos

(LAGUNA y PAVÓN, s/p, 1998)

El catálogo, por su parte, era un libro fotocopiado que reunía esos poemas, una previa de lo que sería la editorial Belleza y Felicidad, cuyo proyecto editorial siempre se alejó de una idea de autoría como propiedad o pose. En primer lugar, los libros de Byf no tenían ISBN, ni ninguna especie de registro institucional. En el catálogo de la editorial hay diversos libros publicados por heterónimos de poetas, además de libros escritos en colaboración entre Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, así como entre Pavón y Timo Berger. En *No me importa el amor me importa la plata* (2002) Pavón y Berger invitan a lxs lectorxs a sustituir los nombres que aparecen en los poemas por sus propios, señalando que cualquiera puede formar parte de esa red dialógica, que para Bajtín es constitutiva de la lengua. El libro tampoco aparece con las firmas de autoría de Cecilia y Timo, hay un mail, timobergeryceciliapavon@hotmail.com, que más allá de indicar una fusión en el ámbito de la autoría deja evidente un deseo de correspondencia e interlocución. Hay una inclinación para la recepción, como si el mail estuviera ahí para que lxs lectorxs dieran continuidad a la charla. Aparece en la primera página del libro:

Aclaratoria

En los siguientes poemas figuran siempre los nombres CECILIA Y TIMO. Pero eso es casual, podrían figurar ahí de igual modo: Gary y Fernanda, Ilona y Guadalupe, Pablo y Alejandro, Sal y pimienta... Invitamos a tod@s nuestr@s lector@s a colocar sus nombres y completar los espacios en blanco...

(PAVÓN y BERGER, s/p, 2002)

La revista *Ceci y Fer*: poeta y revolucionaria es una síntesis del proyecto de Belleza y Felicidad, como señalaba Cecilia Palmeiro, y reúne muchos elementos que son centrales para pensar la noción de poesía que se construye a partir de su catálogo. La publicación no posee una autoría definida en los términos tradicionales, su título hace mención a las apócope de los nombres de las dos poetas. Sin embargo, la revista también está repleta de las palabras de otros: letras de canciones, una charla con el poeta Timo Berger, una receta psiquiátrica, lo que la convierte en un conjunto híbrido de textos que transita por géneros diversos.

Ceci y Fer surge en un contexto en que se popularizaba el internet de banda ancha a comienzos de los 2000, cuando se consolidaron también los servicios de mensajería como Messenger. Después de haberse peleado, las dos empiezan a escribirse por mail en el intento de reconciliarse y de ahí viene

la idea de transformar esos mensajes en una revista. Esta poesía de hotmail se hace en diálogo con fragmentos de canciones de Pink, Shakira, Eminem, Miss Kittin; además de dibujos, frases manuscritas que se confunden con graffitis, fotos, todo eso mezclado a los poemas de ambas, que aparecen dispuestos en la revista sin la indicación de quién habría escrito cada fragmento. En algunos casos es posible saber cuál de las dos escribió determinado poema, porque cada tanto se dirigen una a la otra, aunque esto no sea relevante para la lectura. Lo que está puesto aquí es precisamente esa enunciación colectiva que rechaza a la autoría como propiedad.

En *Qué es un autor*, Foucault postula que el nombre del autor funciona para caracterizar cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de haber un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir “eso fue escrito por tal persona”, o “tal persona es el autor de eso”, indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se aleja, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierta manera y que debe, en determinada cultura, adquirir cierto estatus. (FOUCAULT, 2000, p. 13). A partir del momento en que dispensan los nombres de autoras, Cecilia y Fernanda dispensan también ese estatus que la escritura puede conferir. Y señalan, todavía, que la revista, y, por consecuencia, la concepción de literatura que ella agencia, puede ser pensada como una “palabra cotidiana”, “indiferente”, una “palabra inmediatamente consumible” y que aquí esos atributos no son negativos, todo lo contrario. Hay una desestabilización de los valores hegemónicos de la literatura, alejándose de la figura del autor genio y de la idea de obra. Ellas desacralizan esa posición de poder y privilegio, con una publicación que no tiene ningún tipo de registro institucional, mucho menos derechos de autor.

En tiempos de las literaturas postautónomas, como plantea Ludmer (2008), ya no es posible pensar en los textos literarios según categorías como autor, obra, estilo, sentido. La revista no se encaja ni en la idea romántica de autor presencia, en la que el autor es la autoridad máxima y propietaria del texto, tampoco puede ser pensada a partir de lo que Barthes (2004) denomina como muerte del autor, borrando el sujeto. Las poetas están vivas y es la vida precisamente el material principal para la escritura de los poemas. La vida no sólo es el motivo de los textos sino que es el paratexto que conduce la ejecución de la revista. Y aquí cito un fragmento: “Todo lo que hago durante el día / lo considero material para un poema lírico” (Ceci y Fer, 2002, p. 46). Más adelante aparecen los versos: “Cada vez hay menos cosas que me interesen más / que / estar en mi casa escribiendo / pero a la vez si no hago / nada / no voy a tener para contar” (Idem, p. 46). Aquí, si no hay experiencia, si no hay contacto con el otro, con el mundo, no hay poesía, entonces el poema sólo puede tratar de hablar de la imposibilidad de escribir, pues esa sería la única experiencia a contar. En uno de los primeros poemas de la revista, Fernanda clasifica su propio texto como “una mezcla de bodrio, intimidad y vida. Pura vida con un poco de arte” (Idem, p. 5).

El rap que funciona como síntesis de la revista dice:

Fer y Ceci
Esta es una enciclopedia de psicodelia!
Pet shop boys, nerd, shakira, miss kitin y gonzalez
gilda, leo garcía, dj pareja
van a romperte la cabeza
prestá atención porque esto no se repite
cuando las quieras volver a ver
van a estar en un avión
volando a Japón invitadas
a una Revolución
Fer y Ceci
esto es un concurso de espontaneidad
si no te va

*es por la edad
se te vinieron los años encima
y ya nadie te va a salvar
quedate en tu casa de zona norte
leyendo a borges
o viendo canal a
y no vengas a bailar
no te vamos a dejar entrar
Fer y Ceci
las reinas de la noche
y de la venta de cuadros
no piensan irse de Almagro!*
(Ceci y Fer, 2002, p. 7)

Aquí aparecen algunos rasgos marcantes de las poéticas de Belleza y Felicidad: citas a artistas de la música pop, la valoración de la espontaneidad en oposición a una idea de escritura como algo muy elaborado y pensado, pues lo que importa es el flujo, el registro de la experiencia, en una poesía que se produce a partir de los vínculos entre texto y vida. Uno de los poemas de la revista se llama “reflexiones automáticas” lo que pone en jaque la idea misma de reflexión, ya que reflexionar implica pensar, analizar. La reflexión automática pone énfasis en la espontaneidad como atributo: “Lo mío es la escritura automática/ de mente relajada/ Forzando a la mente para que se relaje” (Ceci y Fer p. 27) Eso se confirma incluso en la escritura de los versos de la revista que presentan en algunos casos faltas de tipeo y ortografía, así como en varios libros de Belleza y Felicidad, sobre todo los de Fernanda Laguna. En el rap, la espontaneidad es vista como atributo positivo y “si no te va es por la edad” lo que apunta, aunque en tono de humor, para un rasgo de conservadurismo en la recepción que haga críticas negativas al estilo de las poetas. Para estos la opción será “quedate en tu casa de zona norte / leyendo a borges / o viendo a canal a/ y no vengas a bailar”. Borges, uno de los escritores más canónicos de la tradición occidental, es accionado en contrapunto a la idea de fiesta, que estaría ligada al proyecto de Byf y, de tal modo, a Ceci y Fer. El canon sería, en esa perspectiva, la antítesis de la fiesta, del placer, del baile. Ellas rechazan a la tradición como parámetro universal, mientras ponen Shakira, Pet shop boys, Miss Kittin, Gilda, entre otros, en un plan de celebración.

En otros poemas, hay un diálogo irónico con algunos poetas y críticos de la generación de los 90 que ridiculizaban sus poemas y constantemente los nombraban de “tontas”, “frívolas”, cuestionando el carácter literario de sus textos, como en el poema:

A la mayoría de los poetas:

*Antes de salir esta revista, ya vendió más ejemplares
que todos tus libros durmiendo en los estantes de las librerías que
además pagaste vos mismo para publicar.
[fragmento tachado]
Qué triste estar solo en tu casa, y además que nadie te lea!*
(Ceci y Fer, 2002, p.49)

El poema expone la relación de la literatura con el mercado, en la medida que las poetas valoran la venta de los libros y el deseo de circulación más allá de los criterios literarios, pues la revista ya habría vendido más ejemplares, incluso antes de su publicación, mientras que los libros de los poetas de su

generación permanecen dormidos en los estantes de las librerías. Libros que pagaban por publicar, mientras que ellas mismas autoeditaban las fotocopias y las vendían a bajo costo. El poema revela que, para la poética de Byf, lo más importante era la circulación rápida, el deseo de interlocución, de ser leídas. El verso final apunta para una perspectiva de crear comunidad, la importancia de los vínculos que la literatura es capaz de crear, ya que ironiza el hecho de que los poetas estén solos en sus casas, sin que nadie los lea. Este poema dialoga con otro titulado “A un Escritor”, en el que Cecilia y Fernanda hablan a los escritores de la época: “Vamos a usar una página de nuestra revista / tan copada para contestarte / y no porque seas importante sino/ porque en esta ciudad hay miles como vos” (Idem, p. 78). (Ídem, p. 78). Dicho escritor las acusó de vivir con una sobredosis de poesía, escribiendo todo el tiempo, en una apreciación negativa de que publicaban mucho y al instante, teniendo en cuenta que la filosofía de Byf era escribir por la mañana y publicar por la tarde, que contrasta con una visión de la literatura en la que hay un trabajo de selección y corrección del texto, de reescritura, de revisión. Y la respuesta, en tono irónico, se ríe de esta idea afirmando que si escribieran mal serían enviadas por sus madres a un grupo de autoayuda para poetas anónimas, en alusión al tratamiento de la adicción a la poesía. Y vuelven a evocar el hecho de que estos escritores no fueron leídos por nadie: “que cada una de nuestras frases/ es un regalo que te hacemos/ a ti tontito/ para que sigas haciendo tus libritos con lomo/ que nadie lee.” (Ceci y Fer, 2002, p. 78). Para ellas no importaba la publicación canónica de los libros con lomo e ISBN, lo más importante era que esos poemas pudieran llegar al mayor número posible de lectoras. La literatura no debería estar almacenada en el espacio de la biblioteca o la librería, los libros debían circular, por eso eran accesibles, tanto en diseño editorial (más baratos) como en lenguaje, cargados de referencias al mundo pop y con elementos bastante coloquiales.

En uno de los últimos poemas de la revista, que funciona como una especie de aclaración final, ellas hablan a sus lectoras y críticos:

la poesía de hotmail o hotmail poetry es un nuevo género inventado por fernanda laguna y cecilia pavón en buenos aires en un lugar incierto

entre almagro y congreso

A nuestras lectoras:

es sábado, once de la noche, estamos comiendo, pero no nos vamos a quedar dormidas después. Vamos a salir, vamos a buscar algo en la noche, para contarlo en la revista

A nuestros críticos:

Quizás digan que esta revista es demasiado autorreferencial quizás tengan razón seguramente,

esto es una revista autorreferencial pero...

quizás se equivoquen y nosotras también

y esto sea algo todavía no inventado quien sabe?

queremos nuevas generaciones de críticos que hablen de nosotras “aceptamos el desafío de la crítica dura”

(Ceci y Fer, p. 2002, p. 98)

Ellas inauguran el género de la poesía de hotmail, asegurando que el material de esa literatura es la vida: “Vamos a salir, vamos a buscar algo en la noche, para contarlo en la revista”. Cecilia Palmeiro plantea que en la vida literaria de Cecilia y Fernanda la poesía no aparece ligada a los sujetos por una relación autoral de propiedad. En esas poéticas hay una nueva producción de subjetividades que ella

nombra como “subjetividades border”, en la que el texto se lee en relación con sus líneas de fuga y la poética se construye a partir de esa vida, con la “sobredosis de poesía”. (PALMEIRO, 2011, p. 254.)

Llama la atención que, al dirigirse al público que las leen, Ceci y Fer se refieren “a nuestras lectoras”, privilegiando las mujeres y los cuerpos feminizados como los sujetos de interlocución y al momento de reportarse a la crítica usan el masculino, señalando el lugar de lectura autorizada, ocupado pela crítica, como casi siempre perteneciente a un género que también está en el centro del poder. Por otro lado, tal gesto también puede ser leído como indicación de que la lectura por placer sería hecha por las mujeres, mientras los varones serían aquellos que juzgarían a la revista, en el intento de atribuir o no un valor, incluso destacando la “autorreferencialidad”, que en aquél momento no era bien vista. La literatura del yo era muy atacada por una parte de la crítica, acusada de falta de imaginación, además de centrarse en una individualidad burguesa, despolitizada. El poema termina con un llamado a los críticos jóvenes para que hagan una apreciación de la revista, sugiriendo que los críticos antiguos no serían capaces de comprenderlas. Tal llamado parece haber sido atendido por las nuevas generaciones, visto que el número de artículos académicos y tesis que abordan las poesías de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón viene aumentando y cada vez más sus obras se convierten en objeto de estudio de la academia y la crítica literaria.

Por fin, la revista nos permite replantear y ensanchar el concepto de literatura a la medida en que pone en jaque categorías como autoría, obra, poesía y poeta, en diálogo con prácticas como el collage, la mezcla de géneros diversos (letras de canciones, mensajes de texto, chats, poesía, dibujos, fotos) y el internet. De esa manera, se ponen en escena otras posibilidades de escritura literaria, que apuntan hacia el deseo de crear comunidad y descentrar la idea de propiedad.

Cecilia y Fernanda de Almagro al mundo

NO son dos chicas sin rumbo,

dando tumbos

van a cambiar tu estética y tu vida

Bibliografía

BARTHES, Roland:

A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel:

O que é um autor? 4.ed. Tradução portuguesa de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 2000.

LAGUNA, Fernanda y PAVÓN, Cecilia:

Ceci y Fer: poeta y revolucionaria. Buenos Aires: Belleza y felicidad, 2002

PAVÓN, Cecilia:

Fácil. Buenos Aires: Edición de la autora. 1998.

LUDMER, Josefina:

Literaturas postautónomas 2.0. Propuesta Educativa [en línea]. 2009, (32), 41-45 Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>

PALMEIRO, Cecilia:

Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher. Buenos Aires: Recursos editoriales, 2011.

PAVÓN, Cecilia y BERGER, Timo:

No me importa el amor me importa la plata Buenos Aires: Belleza y felicidad, 2002

“HAY UN RANCHO INTERIOR”: LA CONFIGURACIÓN DE UN PROYECTO ESTÉTICO PARTIENDO DE LAS REUNIONES DE POESÍA DE FERNANDA LAGUNA (2012-2019)”

Por **Ignacio Maroun Bilbao** (Universidad Nacional de Córdoba - Conicet)

Además de poemas publicados entre 1999 y 2011, en *Control o no control* (2012)⁵⁹ de Fernanda Laguna pueden encontrarse ilustraciones de la autora. Entendemos que esta inclusión no debería subestimarse. Más bien, podría leerse como una advertencia al lector que se acerque a los poemas recopilados a fin de que no los escinda de su producción pictórica. Su siguiente reunión de poemas, *La princesa de mis sueños* (2019)⁶⁰, contiene una sección dedicada exclusivamente a carteles pintados con fibras y otra a tapas de libros de Laguna diseñados y editados por ella misma en “Belleza y Felicidad”, galería que fundó junto a Cecilia Pavón en 1999. ¿En qué consisten estos gestos? Es posible que esta inclusión de ilustraciones, carteles y tapas además de indicar la limitación de pretender leer los poemas en sí mismos, al margen de la producción plástica, así como de otras actividades como editar, gestionar galerías, coordinar espacios de talleres, comedores – y hasta cuentas en redes sociales, que funcionan como espacios de exhibición mismos.

Dentro de esta producción heterogénea, hay un texto que desde su carácter programático puede permitirnos comenzar a abordar estos interrogantes: “El Arte del Futuro” es un manifiesto firmado por Francisco Garamona, Fernanda Laguna y Mumi (2015)⁶¹, “artistas y poetas argentinos”.

El texto consiste en 37 postulados estético-vitales, y en una primera lectura ya notamos un uso frecuente de la fórmula “El Arte del Futuro” que acentúa el carácter enumerativo del texto. En total, puede encontrarse 13 veces, dato que no nos debería sorprender ya que la primera vez que se usa es en el título mismo. ¿Por qué, entonces, esta repetición es opacada por la de otra expresión, casi idéntica? “El Artista del Futuro”, si contamos, es enunciado 17 veces, lo cual dada la similitud satura y confunde ambos sintagmas, repetidos 30 veces en menos de 3 páginas y, por otro, nos habilita a la pregunta ¿Cuánto del Arte del Futuro tendrá más que ver con el Artista del Futuro que con las obras propiamente dichas?

Pasemos ahora a leer el manifiesto. Uno de los postulados, señala: “El Arte del Futuro no es

59 Laguna, Fernanda. *Control o no control*. Poemas 1999-2011. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

60 Laguna, Fernanda. *La princesa de mis sueños*. Poemas 1994-1999? Rosario: Iván Rosado, 2019.

61 Garamona, Francisco, Laguna, Fernanda, Mumi. “El arte del futuro”. En *Panambí*, n.1: Valparaíso, 2015, pp. 13-15. Versión previa publicada como “Bocetos para un Arte del Futuro” en *Unión y Amistad*. La revista del Club Editorial Río Paraná (Rosario), año 2, n. 4, primavera 2013.

vida, la vida es arte”. Este tipo de aforismos, que consisten en dos términos intercambiados alrededor del copulativo, suelen funcionar cuanto menos parafraseados son. Me interesa, de todos modos, subrayar el peso de la segunda cláusula: “la vida es arte”. En una entrevista realizada en agosto de 2020 en un ciclo virtual dirigido por el Centro Cultural Kirchner⁶², Laguna habla de sus inicios en “Belleza y Felicidad Fiorito”, un espacio en el que funcionan simultáneamente una galería de arte, talleres para niños, un comedor Gourmet, un colectivo de mujeres que realiza talleres de violencia de género y coordina un taller de serigrafía, entre otras actividades:

cuando empecé, nadie lo veía como “arte”, sino que lo veían como trabajo social – y nosotros tenemos una galería de arte en Fiorito. (...) Para mí fue re lindo que después pasara esto de poder pensar en un museo situado, en territorio, como un proyecto artístico (no mío, colectivo)... Yo veía que había en Chile un arquitecto que hacía construcciones, un proyecto artístico relacional de construcciones que empezaba y terminaba. Y entonces yo decía “claro, es arte porque empieza y termina y porque uno lo puede condensar en una obra” y a mí y al grupo nos pasaba que esto no tenía fin, era puro proceso (...) Pensar al arte como un proceso. No es arte cuando queda sujeto a un espacio y a un tiempo, el arte es mucho más que eso. Es como pensar que un árbol son sus hojas.

Si tradujéramos la dicotomía entre el proyecto arquitectónico que menciona Laguna y “Belleza y Felicidad Fiorito” a los términos planteados en el manifiesto, diríamos que se trata menos de hacer al arte vida y más de hacer arte a la vida misma. En la misma entrevista, Laguna se refiere justamente al arte como una “trans-realidad”: una puerta de acceso a un mundo simbólico y emocional superpuesto a lo que entendemos por realidad.

“Cuando vea a un borracho vomitando sobre un perro o a un perro vomitando sobre un borracho, el Artista del Futuro no dictaminará si eso es arte o no. Porque también meterse en la vida es sustraerse de la vida, porque en el futuro el Artista no sabrá lo que es vivir”.

Notemos, al margen, cómo la alternación de agente y objeto gramatical (borracho-perro) sostiene en el manifiesto lo que Laguna argumenta sobre la “trans-realidad” simbólica que configura su práctica artística. La neutralidad del Artista del Futuro sobre qué es arte es consecuencia de su ignorancia sobre el vivir en tanto la vida es arte, y un saber sobre la vida sería en cierta medida un saber sobre el arte. “¿Se sabrá jamás vivir, y, en primer lugar, se sabrá lo que quiere decir ‘aprender a vivir’?”, se pregunta Derrida (2015)⁶³ al comienzo de *Los espectros de Marx*. En “El Arte del Futuro”, no: “El Artista del Futuro nunca llegará a ser El Artista del Futuro y eso no será un dilema, porque aspirar al futuro es convertirse en un bloque de pasado. Cuando se escribe un poema la poesía abandona al artista para vivir en los versos.”

Podemos leer estas manifestaciones programáticas en la línea de lo que Boris Groys (2014)⁶⁴,

62 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tTLKQw3svqo>. Consultado por última vez el 15 de noviembre de 2022.

63 Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 2015.

64 Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad: Paola Cortes Rocca. Ciudad

en conjunto de ensayos titulada *Volverse público*, lee como el desplazamiento de la mirada estética, de la obra al proyecto artístico en el que esa obra está enmarcada. Desplazamiento que, argumenta, es consecuencia de los cambios en la relación numérica entre productores y consumidores de arte que impulsaron los avances técnicos a comienzos del siglo XX y de operaciones de los movimientos de las llamadas “vanguardias históricas”. Estas operaciones, rastreables en la obra de Alfred Loos, Malevic, Kandinski, por nombrar algunos, situaron en el centro de la contemplación estética a la figura del artista. La obra pasa así a cumplir una función documental del proyecto que la lleva a cabo: la obra se convierte así, afirma Groys, en el archivo del proyecto, entendido éste como el tiempo heterogéneo en el que el artista lleva a cabo diversas prácticas públicas.

Leamos qué nos propone Laguna (2019b: 65-66)⁶⁵ en un texto curatorial para “El Atelier”, una muestra fotográfica de Sebastián Bonnet en 2014:

Alberto Goldenstein decía algo así como que la foto es el registro del momento en que el fotógrafo tomó la foto. Entonces habla de una idea de inversión del retrato, donde este se convierte en e espejo del que toma la foto, pero ahora ya no de una cara sino de un momento. El atelier, el retratado, el que toma la foto, el espacio, las sensaciones de ambos, las emociones, la temperatura, la cámara, todo se vuelve una sola cosa inseparable llamada “Un momento”.

¿No consiste esta inversión del retrato en una lectura de la obra en su carácter documental de un momento? En uno de los poemas que integra *Control o no control* se titula “El poema de hoy” (2012: 173), Laguna va más allá:

*No hay un poema que nos asegure nada
cada segundo requiere un segundo específico porque la única realidad que quiero entender es que todo es fantasía
sobre un papel o sobre la luz*

Sea un momento o apenas un segundo, a través de fotos o de poemas (¡o de textos curatoriales!), la obra tiende hacia un exterior vital que documenta al tiempo que enriquece. Este poema comienza con un verso que da título a la sección en la que se encuentra: “Si un poema fuera nuestra casa”. El poema como un espacio a habitar (“nuestra”: no en soledad) es una imagen que se repite a lo largo del poemario de Laguna, con versos como “Me gustaría crear un instituto conmigo misma”, “Soy un templo”, entre otras.

Para darnos una noción más amplia de la centralidad de la noción de espacio artístico en La-

Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

65 Laguna, Fernanda. *Espectacular. Cartas y textos sobre arte*. Rosario: Iván Rosado, 2019.

guna, leamos cómo inicia un texto para la artista plástica Mariela Scafati en 2009: “Haber visto cómo Mariela tiene organizada su casa-taller me hizo reflexionar sobre algunos temas acerca de su obra” (2019b: 23).

En uno de los ensayos que compone *Volverse público*, Groys (2014) reconoce en la instalación la forma artística que da cuenta de la progresiva indistinción entre la figura del artista y del curador: “El soporte material del medio instalación es el espacio mismo” (p.54).

En el mismo ensayo, Groys marca una distinción entre la exhibición estándar y la instalación. Argumenta que la primera consiste en “una extensión del espacio público y neutral” (p.50-51), mientras que el espacio de la segunda “está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana de un artista individual que, supuestamente, no tiene que justificar públicamente a selección de los objetos que incluyó o la organización de la totalidad del espacio de la instalación” (p.54). La instalación provee un espacio donde el dominio de lo público es puesto en suspensión por la voluntad soberana del artista. Groys aquí propone un término tomado de una conferencia de Foucault, “heterotopía”: creaciones espaciales que pertenecen, por un lado, a la textura de los sitios sociales y, por otro, salen del *continuum* urbano al poseer sus propias reglas, las cuales con frecuencia contradicen la lógica de la totalidad.

Al final de su lectura de la casa-taller de Scafati, Laguna (2019b: 25) concluye: “Todo esto no es la obra de Mariela Scafati, es simplemente lo que yo siento y elaboro frente a ella. No hay necesidad de que su obra sea así, porque lo que yo siento tiene una existencia real dentro de mí”, Por un lado, podemos notar cierta soberanía que Laguna le cede a la obra para definirse en sus términos (tal vez los que proponga Scafati). Pero también en este final se deja entrever otra espacialidad: dentro de mí. El espacio interior, un tópico espiritual antiquísimo, se convierte en territorio desde el cual la crítica opera.

La aclaración de que “lo que yo siento tiene una existencia real dentro de mí”, pareciera estar señalando que aquella existencia no es figurada o metafórica. ¿Será con la misma intención que solo un postulado de “El Arte del Futuro” está escrito en mayúsculas? Leámoslo: “HAY UN RANCHO INTERIOR”. Y el siguiente, ya en minúsculas, elabora: “Las obras del futuro serán expuestas en ranchos interiores”. Y si vamos unos ítems atrás: “No hay espacio físico que pueda contener la emoción”.

De ninguna manera este recorrido por diferentes espacios desplegados en la obra de Laguna, que se desprende de una relación reconfigurada entre obra y proyecto estético, podrá ser agotado en estas páginas. ¿No son también sus recopilaciones de poesía espacios de exhibición en sí mismos en los que Laguna, al igual que los productores de instalaciones de Groys, toma la decisión soberana de incluir una producción disciplinadamente heterogénea? ¿Y cómo esa obra, dispuesta en un espacio que a su vez es parte de esa obra, tiene un efecto sobre el mismo artista? Leamos como Laguna (2019b: 67) cierra el texto sobre Bonnet y su muestra “El Atelier”.

Me acuerdo cuando Sebastián Bonnet compró su atelier. Fue hace muchos años y el día que giró las tres vueltas de la llave para tomar posesión del lugar comenzó a “remodelarlo”. Al principio parecía que en dos meses lo tendría listo. Desde el comienzo se dedicó a hacer cosas extrañas, infinitas. Despintar para dejar la capa de pintura más antigua sin dañarla y otras miles de cosas por el estilo que jamás entendí bien. Es el día de hoy que caigo en la cuenta de que todo esto era mucho más que una remodelación, era una obra apoteótica y casi imperceptible. El tema no tenía que ver con la reestructuración del espacio sino con la lenta transformación del artista en una rara especie de albañil.

Bonnet al ver un atelier en esa casa propició que la gran obra se produjera sobre él. El atelier lo cubrió como un manto. Cubrió a cada amigo que entró, cada conversación, cada mirada, cada polvo. El atelier irradió su luz y de esa manera cuidó de que quedaran guardados en la cámara sus más estimados momentos.

Laguna ve en la labor de Bonnet una tarea infinita porque no está en busca de un producto, sino que él mismo es la superficie donde aquella tiene efecto. De la misma manera, al referirse a “Belleza y Felicidad Fiorito”, hablaba de una actividad que no terminaba: más que producto, hay un proceso constante que tiene lugar en la comunidad misma. Por eso también cuando inició sus actividades ahí había quienes pensaban que estaba haciendo “trabajo social” y no “arte”.

“El tema no tenía que ver con la reestructuración del espacio sino con la lenta transformación del artista en una rara especie de albañil”. Quiero encabezar la última reflexión del trabajo con esta cita porque nos da la pauta de que el rol documental de la obra no la exime de tener un efecto activo sobre el proyecto estético en el que ella se enmarca. Es más, podríamos volver al punto de partida de esta exposición para notar que, en *Control o no control* mismo hay una recurrente tematización de la re-creación de la artista a través de la práctica poética misma: “Hay una química en estas letras / que me crean nueva” (2012: 150) leemos en un poema. O, en el último del libro, nos encontramos con un verso en el que la obra misma es interpelada: “Qué hacés poema de mí?” (p. 186).

Bibliografía

DERRIDA, Jacques:

(2015). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

GARAMONA, Francisco, LAGUNA, Fernanda, Mumi:

(2015). "El arte del futuro". En *Panambí*, n.1, Valparaíso.

GROYS, Boris:

(2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad: Paola Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

LAGUNA, Fernanda:

- (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva.

- (2019). *La princesa de mis sueños. Poemas 1994-1999?* Rosario: Iván Rosado.

- (2019b). *Espectacular. Cartas y textos sobre arte*. Rosario: Iván Rosado.

ATREVIMIENTO Y TEMBLOR EN FERNANDA LAGUNA

Por **Julieta Novelli** (CONICET - IDIHCS/UNLP)

En el 2005, Fernanda Laguna escribe una breve autobiografía para el proyecto Bola de nieve,⁶⁶ en donde es factible leer la invención de un relato sobre sus comienzos como poeta, junto con la definición de rasgos y atributos que luego persistirán en su performance de artista⁶⁷ y en su obra: el trabajo colectivo, el valor del error y de lo mal hecho, el hacer como prueba y devenir, la invención artística como espacio abierto al azar y al asombro, y el poder desestabilizador del arte sobre sus emociones. Todos estos rasgos serán retomados no solo en sus poemas sino en sus entrevistas, textos curatoriales y cartas. Convendría, sin embargo, comenzar por el modo en el que Laguna cuenta el momento en el que “se hace” poeta:

En ese tiempo terminé por hacer cuadros escritos y divirtiéndome les puse de nombre poesías (sic). Me parecía atrevido ponerle de nombre poesías a cuadros. Después de varios años me hicieron dar cuenta que en realidad eran poesías y me hice poeta. En ese momento fui las dos cosas y comencé a escribir los cuadros porque había cosas que no podía pintar y me gustaba ser muy directa. declaraciones (sic) de amor, pedidos específicos (2005)

66 El proyecto consistió en un sitio web, ideado por Roberto Jacoby, en el que se promovió un sistema de curaduría autogestivo, una especie de red en la que los artistas eran elegidos por sus pares, según la técnica sociológica de la bola de nieve (cada persona mencionaba a otros artistas, quienes luego elegían a otros, y así hasta dar con los 130 artistas que figuran en el sitio actualmente); a cada uno se le ofreció un espacio para mostrar algunas de sus obras, presentarse con una biografía breve, y compartir su “visión del arte” a partir de cinco consignas comunes a todos: 1. elegir una obra que lo/la represente; 2. sugerir una forma para leer su obra; 3. indicar en qué tradición se reconoce y qué artistas le interesan; 4. elegir obras y muestras significativas en Argentina; 5. señalar los agrupamientos o tendencias que percibe en el arte argentino de los últimos años. Por último, hay una pestaña que permite ponerse en contacto directamente con el/la artista.

67 Creemos conveniente recurrir al término performance para referirnos a la figura autoral que Laguna constituye en su obra y por fuera de ella. Considerando que la performance es realizada por aquel que «habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y que persona) (...) El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro» (Pavis, 2008: 334). De todas formas, es importante destacar que, como señala Fischer-Lichte (2011), el performer no se opone al personaje. En una performance podemos percibir por momentos la presencia del actor en tanto cuerpo –la materia prima del performer– y, por otros, percibir al actor en tanto signo de un personaje. De esta manera, habría en la performance un ida y vuelta entre la percepción de la singularidad corporal del actor y el personaje, una «multiestabilidad» entre el ser y el «como si». A partir de estas consideraciones, es posible referirnos a la constitución que propone Laguna de sí misma, su imagen autoral, en términos de performance del yo. Es decir que figura autoral, performance y personaje serán pensados como términos en contacto que funcionan, a los fines de esta argumentación, en tanto permiten atisbar el juego de oscilación entre el ser y el hacerse.

Si cada escritor es un mito (Aira, 2001)⁶⁸ y su mito personal no es sino un relato de origen, podría apuntarse que, en este pasaje, Laguna inventa un momento de iniciación, de entrada a la literatura, en tanto que cuenta la primera vez en la que llega a ser escritora, cuando se reconoce poeta a partir de la mirada de otros —“me hicieron dar cuenta”, dice—, y justamente desde la legitimación y el reconocimiento ajenos es que ella puede volver sobre lo ya hecho para redefinirlo bajo el nombre de poesía, en un gesto que imita la firma de los *ready-mades*. Como si la vocación poética llegara azarosamente a su vida o, aún mejor, hubiese surgido después del momento en el que se comenzó a escribir. Y aquí se despliegan dos cuestiones fundamentales en la configuración de su imagen autoral. Una entrega al hacer sin saber, una práctica que comienza con un atrevimiento —“me parecía atrevido ponerle de nombre poesías”— y avanza en la apuesta por lo indefinido; en todo caso, primero se dispone el juego abierto al azar para, en un segundo momento, junto con otros, darle nombre a esa práctica: “en realidad eran poesías”. A la luz de esta escena inaugural se resignifica el título —*Poesías*— de su primera plaqueta de 1995, nombre que se prolongará con un nuevo matiz —“Poesías para mí”— en la primera selección de poemas publicada en *Diario de poesía* (1998). Conforme el “para mí” se empeña en suspender el saber hacer bien, más precisamente, el saber escribir bien de acuerdo con las ideas legitimadas de la poesía, el término “poesías” delata la necesidad insoslayable de presentar sus primeros escritos en un marco que justifique su inscripción dentro del género.⁶⁹

La escena del origen despliega, a su vez, otras dimensiones sugerentes para pensar la performance de Laguna como son la apuesta por lo heterogéneo y por la inmediatez: “en ese momento fui las dos cosas”. El sentido inaugural está marcado por la apresurada adopción de la ocurrencia y por la indeterminación que traza, entre su obra visual y su escritura poética, un vaivén continuo signado por la falta de premeditación (como si estos cruces, antes que programáticos, le sucedieran sorpresivamente a su performance y a su obra). De la oscilación de su performance se constituirá su escritura, a la vez que sus poemas sustentarán su figura, en un ir y venir constante que invoca su movimiento. Es en este sentido que proponemos la consideración de la obcecación y del desplazamiento como atributos originarios de su figura autoral: “[o]bcecase quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (2015: 103), sostiene Barthes en su *Lección inaugural* de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. Este desplazamiento que ejerce Laguna en relación a la *doxa* (ante las ideas de calidad literaria, de la figura de poeta, de artista visual, o los estereotipos) se

68 La categoría airiana articulará gran parte de la argumentación dado que permite pensar, como señala Analía Capdevila, las continuidades entre la vida y la obra, en un trayecto doble, de la vida a la obra y a la inversa: “se trata de la transmutación, esto es, de la reelaboración artística de lo vivido” (2018: 214). Si bien, el mito personal del escritor es para Aira un relato al que se puede acceder después de su muerte, la categoría sigue siendo productiva para leer en Laguna la construcción narrativa del instante en que “se hizo” escritora y el recorrido de ida y vuelta que se traza entre este, su performance y su obra. En esta línea, podría leerse la afirmación de Aira a propósito de Denton Welch: “el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra” (2001: 26).

Sobre el concepto de “mito personal del escritor” consultar: Capdevila, A. (2018). “El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik”. En *Un arte vulnerable. La biografía como forma*, pp. 207-219.

69 Esto es señalado en la entrevista realizada por Inés Katzenstein en la revista *Otra parte* 28. Allí, Laguna continúa con el “mito personal” al que le adiciona detalles: “Mis primeros poemas ocurrieron en la Beca Kuitca. Me acuerdo que sentí que las imágenes me venían muy rápido, «como un caballo volador», y que esas imágenes, pintadas, me quedaban muy duras. Entonces empecé a escribir esas ideas, esas cosas que vislumbraba. Y lo hice en un librito que llamé Poesías. Pero ni yo sabía lo que era la poesía; le puse ese título como para decir «estas son poesías» pero no sabía ni qué era la poesía contemporánea ni antigua ni nada (...) Lo poético da saltos azarosos que te permiten llegar a algo a lo cual no hubieses llegado nunca” (2013: 59).

performará tanto en la presentación de su figura como en su escritura y su producción visual.

Su biografía junto con otra sección del sitio web titulada “Visión del arte” recupera varios de los motivos centrales presentes en las biografías de escritores: el momento de iniciación citado, sus posibles mentores, sus vínculos con otros artistas, y su posicionamiento respecto de la tradición (Capdevilla, 2018). Ante la invitación a elegir una obra que la represente, Laguna responde: “Las obras que más me gustan son las que menos me gustan” (2005: s/n). La aparente contradicción, la preferencia por lo feo y por lo mal hecho figurarán una performance del yo que antes que aspirar a ser una gran escritora, optará por la distancia irónica. Próxima a las afirmaciones airianas, Laguna encuentra en la “mala literatura”⁷⁰ y lo feo un modo de explorar lo desconocido y encontrarse con la “buena nueva” (Aira, 1995: 30).⁷¹ De hecho, varios de los mecanismos que Julio Premat (2021) registra en su libro *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021) como actualizaciones de la vanguardia en Aira, iluminan ciertos modos de pensar y leer en Laguna que venimos rodeando. Por un lado, la interrogación que Aira habilita sobre el escribir bien pero también sobre la idea de obra, el rescate de íconos vanguardistas como Duchamp y Cage (en su libro *Espectacular...*), la provocación, su “hermetismo transparente” (Premat, 2021: 142), el ritmo de invención (Contreras, 2002), el escribir sin pausa, sin corrección, la importancia del procedimiento antes que de la obra acabada, ostentan puntos de contacto entre la literatura airiana y la performance de Laguna, filiación manifiesta en la cercanía que Aira establece con ByF, al momento de publicar cuatro novelas en el catálogo⁷² aunque, sobre todo, en su artículo “Los poetas del 31 de diciembre de 2001” cuando ubica a ByF como un proyecto a destiempo de lo ya dado: “la magia del sitio (ByF) está en la redefinición, como lo sugiere el nombre mismo: hay otra clase de belleza y de felicidad, así como hay otra clase de arte y de literatura” (2002: s/n). Por otro lado, la constitución de una zona “declaratoria” o “performativa” de la literatura de Aira que busca “insertar esas delirantes ficciones algo ingenuas e infantiles en la órbita heroica de la vanguardia” (Premat, 2021: 128), tiene sus resonancias en la hipótesis que atraviesa todo nuestro trabajo sobre la obra de Laguna: hay en su obra una concepción de arte como performance, que desborda sus textos poéticos y sus obras visuales, en la que ingresan otras prácticas (editoriales, afectivas, curatoriales, ensayísticas y declarativas).⁷³

Así, se delinea una figura de poeta que, en varias oportunidades, expresa no ser poeta, sino hacer poesía, es decir, opera un desplazamiento del ser al hacer que define su programa artístico

70 En relación con la “literatura mala”, Aira afirma: “Es muy fácil, muy lógico. Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido” (1995: 29-30). O también: “El arte no es necesario hacerlo bien (...) debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados (...) desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista” (2021: 33; 34-35). En esta misma línea que promueve la libertad de no gustar, otro de los autores cercanos a Laguna y sus proyectos, Washington Cucurto, dice, según se indica en el registro de una conversación (entre Mariela Scafati, Javier Barilaro y Laguna): “las cosas bien ya están hechas, hay que hacer las cosas mal” (Laguna, 2019: 63).

71 En una charla en la Universidad de Buenos Aires del 2019, Laguna se extiende sobre esta cuestión: “Todo lo que a uno no le gusta es una oportunidad. Lo que te gusta es lo conocido, en cambio lo otro es lo nuevo (...) Aunque sea al menos como ejercicio para ver si se abre una puerta nueva (...) Estoy en contra de la idea de la inspiración. (...) Para mí la escritura se relaciona con la imagen de meter el culo y probar y probar. Por eso es tan importante suspender la idea de lo bueno y lo malo” (s/n).

72 Publicó en ByF: La pastilla de hormona (2002), Picasso (2007), El perro (2010), y En el café (2011)

73 Dicho esto, adscribimos al reparo que Premat profiere al pensar los mecanismos de Aira como vanguardistas: “No son, tampoco, escrituras que hagan de la vanguardia una identidad literaria bajo la cual cobijarse (...): de la vanguardia se entra y se sale, se la moviliza y se la contradice” (2021: 21).

cuya concepción de obra como performance, en tanto arte del hacer, enfatiza la acción en desmedro de aseveraciones esencialistas sobre lo que el arte, la poesía, los poetas o ella misma en tanto figura son. Este gesto de corrimiento propicia una escritura también desplazada. Como si al afirmarse como poeta, fuera para Laguna un modo de poner en pausa e interrumpir la idiosincrasia de su movimiento. Puede reconocerse, una vez más, la puesta en juego de dos actitudes constitutivas de su performance del yo: el atrevimiento (hacer poesías sin considerarse poeta, por ejemplo) y la sustracción (no nombrarse como poeta trazando una especie de retirada renovada ante las etiquetas), cuyos efectos consienten ser leídos en términos de obcecación y de desplazamiento.

En las antípodas de la figura de Pizarnik, Laguna construye un personaje de poeta para quien la poesía no es sino una práctica ordinaria que se realiza mientras se puede, sin conocimientos (entre sus rasgos se señala la falta de lecturas y saberes literarios, el desconocimiento de la norma ortográfica), con poco tiempo, espontáneamente y con los materiales que se tiene a mano (dentro lo que se tiene a mano se topa con su propia figura). En uno de sus poemas, por ejemplo, leemos: “Tengo poco tiempo para escribir/ el mejor poema de mi vida/.../ Tengo 5 minutos” (2012: 92). La acción de escribir se intercala dentro de las urgencias, a la vez que se le concede muy poco tiempo, en contraste con la pretensión de escribir “el mejor poema de mi vida”. Si el poema alude a la posibilidad de escribir ya no un poema, sino el mejor en cinco minutos, entonces cabría preguntarse: ¿cuánto se tarda en escribir el peor poema?, ¿cuánto se tarda en escribir un poema que esté más o menos bien? Un “ratito”, responden otros versos de Laguna como un modo de disputar la legitimidad de lo poético: “Y qué lindo que tengo este ratito para escribir,/ para hurgar dentro de mis emociones/ y probar escribir algo que esté más o menos bien” (2012: 118). Esta concepción sobre la propia escritura se halla, decíamos, en su “Visión del arte” al momento de afirmar que una de sus obras está hecha con lo primero que encontró a mano, reenviándonos a la filosofía DIY –Do It Yourself/ Hacelo vos mismo– militada también en sus prácticas como escritora y editora de ByF.

Pero entonces si no hay un anhelo de superación, de aprendizaje, de desarrollo de una sensibilidad o una técnica porque no hay pausas que interrumpan la huida hacia adelante, ¿qué es lo que motiva al yo, en la performance de Laguna, a continuar escribiendo?, ¿cuál es el recorrido que traza para sí en la constitución de su imagen? Una posible respuesta sería, citando a Laguna, “el camino del corazón”. En su libro *Amor total. Los 90 y el camino del corazón* (2020), Laguna escribe junto con Bárbara Golubicki su biografía donde leemos: “En 1993 el artista plástico Agustín Inchausti le enseñó lo que desde ese momento se convertiría en el camino del artista: el camino del corazón” (91).⁷⁴ Correspondería preguntarse qué implica trazar este recorrido, no circunscrito únicamente a lo poético dado que incluye –en la preferencia por el término artista en lugar de poeta o escritora– tanto su producción visual como sus proyectos culturales. Lo primero que se revela es un programa artístico desplazado, antes que a través de un método, a partir de los afectos y de las emociones que adscriben a la inestabilidad, el no saber y la deriva. La búsqueda, y al mismo tiempo motor, del “camino del corazón” no podría sino ser entonces la posibilidad de prolongar la obcecación y el desplazamiento: se continúa

74 “Fernanda Laguna: The Path of the Heart” se tituló la reciente muestra de Laguna curada por Rosario Güiraldes en el Drawing Center de Nueva York (Marzo-Mayo de 2022).

produciendo y escribiendo (poemas, cartas, textos) como un modo de seguir desmarcándose de los sentidos ya fijados y de renovar el atrevimiento engendrado en la escena inicial.

Antes de abandonar esta escena, repararemos en una de sus tantas reescrituras, cuando en un encuentro del 2019 en la Universidad de Buenos Aires, al que fue invitada para conversar sobre su obra y su visión de arte, Laguna narra sus comienzos con algunas variaciones:

Yo había ido a la Pueyrredón a estudiar Bellas Artes pero no tenía ningún tipo de aprendizaje. Lo primero que leí fueron los poemas de mis amigas. Eso fue todo. Yo escribía pero no pensaba que eso fuera poesía, para mí ni siquiera había un mundo de la poesía, estaba afuera de eso. Tenía poemas como ese de la hormiguita pero para mí no eran poemas, les puse «poesía» como un chiste. Pensaba que eran cuadritos, no sé, algo así y terminaron siendo poemas... En el 95 armé 10 libritos de poemas y se los repartí a diez personas. Uno se lo di a Pablo Pérez y otro a Arturo Carrera que era amigo de él. Después Carrera llevó esos poemas a un taller donde iban Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman. Ellas pensaban que yo era alguien falso, que era un personaje de Carrera; recién cuando las conocí a ellas me di cuenta que existía un mundo de la poesía. Y ahí dije: «yo quiero escribir también» (Baigorria y Díaz: s/n, la cursiva es nuestra)

La persistencia en la falta de saber y el reconocimiento tardío de la propia escritura como poesía reaparecen, pero con dos agregados: el primero, el énfasis en el carácter impropio de su escritura –“no eran poemas”, “estaba afuera de eso”–, y, por otro lado, la atribución de chiste –“les puse “poesía” como un chiste”–. Esta noción, cuya potencia de volver risible los valores dados evidencia una vez más los ecos vanguardistas, será sumamente relevante para su performance y su poética en la medida en que comprende el atrevimiento y, a su vez, su especial interés en las vanguardias; en uno de sus textos curatoriales dirá, a propósito de Duchamp y de John Cage: “el contexto y la firma que la convierte en «arte» [a la cosa o al objeto] era el chiste” (2019:16). Lo que Cage le hace a la figura de compositor y Duchamp a la de artista plástico, Laguna lo repite (es innegable la importancia de la imitación como procedimiento en toda su obra) en sus prácticas a través de la provocación y la sospecha sobre el estatuto del arte. La firma y la obra son, entonces, nada menos que una broma en la que se engendra el secreto del arte. En esta última versión se subraya el tinte humorístico (antes se percibía en términos de “diversión”) para aseverar uno de los atributos fundamentales de su performance, junto con la provocación, que es el riesgo de no ser tomada en serio. Dicho posicionamiento explicaría, como señalamos más arriba, la elección doblemente motivada del término “poesías” en tanto atrevimiento y contexto presentes en sus primeros títulos. La variación de la escena mítica interesa, además, dado que hace ingresar a los amigos poetas –antes eran los “otros”– (presencia que se exhibe como determinante para el momento de escritura en el hacer colectivo que se propugna desde ByF, por ejemplo, o también en la conversación entre amigos que aparece en sus textos literarios) a la vez que presenta a sus mentores: el mundo de la poesía cobra existencia en los contemporáneos,⁷⁵ o mejor, desde los afectos quienes generan el deseo primigenio, siempre a destiempo porque ya se escribió y hasta se publicó, de querer escribir.

75 El diálogo de su poética se establece con sus contemporáneos, más precisamente, con los amigos, gesto que se reafirma en la colección titulada “Clásicas contemporáneas” dentro del catálogo de ByF.

Consideramos, entonces, que el no saber y el atrevimiento presentes en los dos relatos analizados son marcas del estilo de la performance de Laguna que le permiten errar, en la doble valencia del término, en tanto desplazamiento y equivocación; el yo erra en el poema tal como si fuera una niña, cuyas faltas la vuelven vulnerable –la hacen temblar– al tiempo que la empujan a dar el salto a lo desconocido – que hace temblar–. La ingenuidad que la crítica ha destacado en varias oportunidades, entonces, podríamos decir que se torna una fuerza que suspende la intimidación de los valores, movimiento determinante para la incesante innovación que su obra propone.

Bibliografía

AAVV.:

(1998). *Diario de Poesía. Año 13*, nº 47, primavera.

Aira, César:

- (1995). "La innovación". Boletín / 4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, abril de 1995. Recuperado de: <https://www.cetycli.org/cboletines/airab4.pdf>

- (2001). *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- (2002). "Los poetas del 31 de diciembre de 2001". *El país*, 7 de febrero, http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html

- (2021). *Sobre el arte contemporáneo seguido de La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Baigorria, Martín y Díaz, Joaquín:

(2019). "Contra el mito de la inspiración" [en línea]. Recuperado de: <http://flasherito.com.ar/contra-la-inspiracion/>

Barthes, Roland:

(2015). *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Capdevila, Analía:

(2018). "El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik". Avaro, Nora, Podlubne, Julia Musitano y Judith Podlubne (comp.). *Un arte vulnerable: la biografía como forma* (pp. 207-219). Rosario: Nube Negra Ediciones.

Fischer-Litche, Erika:

(2011). *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.

García Helder, Daniel y Prieto, Martín:

(1998 [1997]). "Boceto nº 2 para un...de la poesía argentina actual". *Punto de vista*, nº60, 13-18.

Katzenstein, Inés:

(2013). "Fernanda Laguna. Central desde los márgenes". Entrevista. *Otra Parte*, n. 28, otoño-invierno.

Laguna, Fernanda:

- (1995). *Poesías*. Buenos Aires: Autoedición.
- (2005). "Biografía breve". Fernanda Laguna. *Bola de nieve*, s/n.
- (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*. Buenos Aires: Iván Rosado.
- (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, Buenos Aires: Iván Rosado.

Pavis, Patrice:

(2008 [1996]). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Premat, Julio:

(2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Volver al Índice

MESA 13

ORALIDAD: RECURSO, HERRAMIENTA O PRETEXTO.

Coordinador: **Sebastián Baez** (Colectivo Slam Posadas, Slam Argentina, editorial Trilce)

En una primera instancia la poesía aparece en forma de una escapatoria, una salida imaginaria a un río en constante crecimiento de situaciones estériles y repetitivas, un intercambio silencioso de ideas y posturas, sentimientos y oportunidades. Entre palabras impresas, el poema escrito es la salida pero también la entrada a un lugar aún más profundo y solitario. Hasta que uno termina chocando con diferentes necesidades, la interacción, el compartir, el llegar a usar todo eso aprendido entre textos para dar forma a un mensaje que ocupe nuestra propia voz. La oralidad se vuelve central y necesaria parte de una instancia más a la que nos acerca la poesía y constante búsqueda de que el mensaje tenga más fuerza, aún más en este momento en el que los recursos y las posibilidades rompen sus propios límites todo el tiempo. Para algunos el primer acercamiento es a través de lo oral, es la primer chispa que da las bases para un proceso mucho más complicado, situaciones tan extrañas como un slam junta y dispara situaciones difíciles de explicar pero por algo llaman la atención atraen y le abren el juego a un montón de personas que pensó que la poesía no tenía nada que ver con ellxs,. Para algunos en ls que me incluyo es un punto de partida, pero al final de cuentas: ¿es solo un recurso una herramienta o un pretexto para jugar con los límites de la poesía? La experiencia sin ser certera deja en claro no es algo que se tenga que dejar pasar.

¿QUÉ NOS TRAE LA POESÍA ORAL?

Por **Eugenia Vidallé** (Slam Calamuchita, Córdoba)

¿Qué nos trae la poesía oral?

¿Hay alguna poesía que no sea oral? Por ahí dicen que es una redundancia, en virtud de los orígenes de la poesía como género.

Pues sí, en la práctica, en mi pueblo, casi (y digo casi) no hay poesía oral. Porque la poesía quedó circunscripta a los libros que aborrecen los escolares, a las tareas incomprendidas de lengua y literatura, a alguna versión romántica de Romeo y Julieta que aún persiste en el imaginario popular... o en los versos de Borges, de Neruda, de Bécquer.

Porque muchos no se dieron cuenta de que la poesía está en las letras de las canciones que repiten una y otra vez, que está en los detalles de la decoración, en las piedras del río, en el auto desvencijado, en las rotas bisagras de una conversación dolorosa, en la resistencia, en la revolución, en un jardín de flores o en el decrepito, en la nostalgia, en el despertar, en los gritos de emoción, en los abrazos pos pandemia, en la herida del niño herido o en el último suspiro de un moribundo.

Y sin embargo, y sin embargo... no la oyen.

La poesía oral nos trae la frescura del cuerpo, de la voz que se quiebra o se alza, del decir en movimiento, de una entrega de los versos propios, emplatada en bandeja de oro, en un cartón humedecido o chorreando entre los dedos que tratan de contenerla.

Aparece en guaridas nocturnas, en almas artistas sobrevivientes al molde aburguesado del academicismo, en algún adolescente extraviado entre notas convertidas en voz, o en espacios tangenciales, como prestada, en eventos donde la protagonista es la imagen, la música o el teatro.

De vez en cuando, la palabra tiene su momento. De vez en cuando, se la homenajea en algún encuentro. La palabra, y con ella la poesía leída. Porque el recitado como tal, viene a ser una especie en extinción, que algunos gestionamos para rescatarlo de esa categoría.

El espacio por excelencia en el que la poesía oral es reina es el Slam o torneo de poesía. Nacido en Estados Unidos en la década de los '80, el Slam se diseminó por todo el mundo como formato de poesía escénica, conservando sus tres reglas de oro, que le proveen de una identidad bien definida, y a la vez lo dotan de una plasticidad asombrosa. Se adapta a cualquier época, cultura, sector social o disponibilidad de recursos.

El Slam en Santa Rosa de Calamuchita abre una posibilidad inmensa de abordaje de la poesía en un público de amplio espectro. Han pasado por el micrófono niñas de nivel primario, adolescentes, adultos de todas las edades y adultos mayores. Esta conjunción etaria no es sino sumamente sorprendente y enriquecedora, pues todas se observan entre sí y pueden aprender de los atributos que quienes están en otra etapa de la vida tienen para regalar.

Asimismo, en cada Slam conviven poetas de circuitos artísticos, literarios e ideológicos distantes, que acaban compartiendo un espacio de disfrute, de escucha mutua sostenida en el respeto y la valoración, en el cual el "norte" es el encuentro en un punto en común, que claramente es el fomento de la poesía oral como actividad cultural popular.

En tercer lugar, es de destacar la participación de poetas locales y de zonas aledañas, así como de ciudades pertenecientes a otros departamentos, e incluso participantes venidos de Córdoba Capital. Este escenario muestra una particularidad no menor, que es la reunión de escritores a nivel regional. Como puede suceder en otras zonas, existen rispideces o diferencias entre poblados vecinos, y las localidades a veces se manejan de manera estanca o por bloques de compatibilidad. Esta dinámica dificulta el intercambio regional y, por ende, empobrece las posibilidades de enriquecimiento cultural en este sector del interior provincial. A su vez, al estar presentes autores o gestores culturales de zonas de mayor densidad poblacional en las que la poesía y la actividad literaria están notablemente más nutridas, se genera una retroalimentación y una vinculación que proyectan el crecimiento del espacio poético.

En resumen, la poesía canalizada a través del Slam, brinda nuevas oportunidades de conectar con la literatura, basadas en la expresión por medio del lenguaje, la corporalidad y la emocionalidad transmitidas en la oralidad. Esto visibiliza la poesía y por ende, a sus autores, quienes comienzan a tener un espacio de encuentro sostenido, con cierta estructura que permite una dinámica ágil y práctica, y con la versatilidad suficiente para conectar diferentes sectores sociales y/o culturales.

El gran desafío es preservar o redefinir permanentemente la esencia del Slam, de acuerdo a las necesidades que el mismo público que lo conforma vaya manifestando, sin perder el foco del propósito de cada encuentro: fomentar el amor por la poesía en la diversidad cultural.

LA ORALIDAD COMO FIN

Por **Gerónimo P. Tártara**

Una parte significativa de nuestra poesía local sucede en el entretelón de una pantalla a otra, del Word al Instagram. Por suerte, a veces intercede la performance poética, aunque el destino suele ser el mismo. Nuestro objeto de estudio es el proceso creativo que culmina con un texto poético cuyo fin es la oralidad.

A veces una idea o emoción resultan en semilla poética que permite un primer boceto o esquema de poema, aquí se gesta una intención que a veces viene acompañada de corporeidad, ritmos, melodías, modulaciones y tonos, pero a veces no. Entonces, pensando la reescritura como la verdadera escritura, es cuando entra en juego la multiplicidad de opciones. No es lo mismo cerrar un texto pensando que va a ser leído en público que en contexto poemario, ni es lo mismo cerrar un texto para ser parte de una antología que para ser compartido en redes.

Hay preguntas que sirven como disparadores para pensarnos como performers: ¿qué es la poesía? ¿Qué es y qué no es un poema? ¿Hay poesías más válidas que otras? ¿Vale más un poema impreso que uno en Instagram? ¿Es mejor recitar de memoria que leer de un papel? ¿Es mejor leer de un papel que leer de un celular? ¿Es mejor incorporar un vestuario a la lectura? ¿Conviene incorporar gestos, luces, gritos, personas, susurros, saltos, pasos, movimientos histriónicos de manos, fingir tartamudez, nervios, confianza, acelerar o desacelerar? Y la pregunta más importante: ¿todo esto es parte del poema?

Son casi infinitas las preguntas como lo son sus respuestas dependiendo del medio para el que queramos orientar un texto. Pensando siempre en el momento de reescritura, si es un texto escrito, quizás queramos enfatizar la fuerza de las imágenes, el espacio entre las palabras, los ritmos entre los versos. A la vez, si decidimos volcar un texto a la oralidad, quizás sea conveniente buscar la mayor claridad de interpretación posible, ya sea reiterando frases como leitmotiv o acentuando palabras corpóreamente.

¿Hace falta limitar un texto a una finalidad? A veces no, otras veces es un gesto con quien se toma el tiempo de escucharnos. Un poema extenso (concepto relativo, pero supongamos más de treinta minutos) necesita tener elementos claros que permitan en el espectador la continuidad del texto. Tampoco es lo mismo un oyente entrenado en la escucha activa en un espacio en silencio, que un oyente casual de un evento con música de fondo. Consideración necesaria, por ejemplo, entre la curaduría de una lectura para un ciclo o un slam.

Todo texto es performable. Es decir, podemos tomar cualquier poema de hace más de un siglo, poner una base electro y leerlo de cara a un ventilador. Quizás no sea la mejor performance, ni la más

adecuada, pero todo texto es legible en voz alta con mejor o peor resultado. Podemos leer de pie y con suerte ante algún micrófono un texto de escritura propia, que, al compartirse de manera oral, no se relea (otro factor determinante porque incluso si sucede algún furcio se continúa y es parte de la experiencia de la lectura). Hay poemas de palabras tan precisas y tan medidas, que una lectura, por más pausada o guiada que se haga, resulta un ejercicio mental para el que la media no estamos entrenadas.

Por eso, siento desde mi experiencia, que no es lo mismo la reescritura para Instagram, que es incluso más tiránica que la reescritura para un poemario (que por lo menos genera una contención). En los poemas de/para Instagram no solo se busca cerrar una idea en pocas palabras, sino que además se busca que el poema tenga ese *punch instagramer* efectivista, de asombro o plot twist enfatizado en la reacción del otre y en la búsqueda de interpelar: que les espectadores tengan ganas de compartir el poema. Y sí, en este momento no se nos tienen que caer los anillos: todo ejercicio de escritura requiere un lector, todo ejercicio de compartir en redes busca un lector activo (que replique). Podríamos ponernos a juzgarnos o juzgarme por qué lo hago o el amor de quién me faltó de chico, pero lo cierto es que sucede.

La poesía oral, dependiendo donde se la busque, también puede “pecar” de buscar este efecto. La diferencia suele radicar principalmente en que se tiene en cuenta a un lector privado del texto por lo cual es necesario reponer, a veces mediante estructuras simples o ideas claras, aquello que se está buscando articular.

Claro que uno puede no hacer nada de esto. Leer un texto que va a la deriva, muy complejo y que olvida al espectador, tomando brevemente los conceptos de Barthes de *studium* y *punctum*. A veces entendemos un poema, con sus búsquedas e intenciones (su *studium*) y de igual manera no le encontramos un *punctum*, o nada que “nos atraviese como flecha” y nos interpele. Y aunque acá nadie va a juzgar si un escrito está bien o mal -si algo es o no poesía- el recurso máspreciado que podemos obtener al leer en público es la atención y ésta se agota más pronto que tarde (además, si es una lectura colectiva podemos quitarle poder de concentración al público para las posteriores presentaciones).

Comprendo que pueda haber quien produzca textos y estos sean puros y canalicen el aura etérea de la idea condensándola en palabras precisas. En ese caso, el aura o la autenticidad (forzando a Walter Benjamin ahora en la poesía contemporánea) radicarían en las palabras que componen el poema y la lectura en vivo sería solo una fotografía que diluye su “belleza”. Cuando se comparte un texto es la corporeidad y la temporalidad, los movimientos del cuerpo que se hacen o se dejan de hacer. Recursos que pueden aparecer espontáneamente en una lectura de un poema cuyo fin no era la oralidad y aunque pueden nutrir y enriquecer la lectura, escapan a la proyección del texto.

Las soluciones para resolver los textos orales son también infinitas. Una opción es tomar clases de teatro, canto, música, acrobacia, danza, locución o performance artística. Incluso sin tomar clases, preguntarle a alguene especialista o aficionado en alguna de las disciplinas antes mencionadas puede ser suficiente. Podrían incluso mencionarse disciplinas por fuera de las artísticas que también pueden aportar. Docentes, vendedores, psicólogos, jefes o empleadas, pueden ser de gran ayuda para expandir y multiplicar saberes.

Otra opción, y que prefiero profundizar más, es enfocarse en la primera escritura. Noto en escritores la idealización de la palabra escrita. Buscan condensar saberes ocultos, incluso para ellos mismos, en frases breves y universales. Búsqueda que como no me sale envidio profundamente. Quizás quienes participen en eventos de slam tengan ventaja respecto de lo que voy a proponer: tomarse la escritura como un juego. Al menos en la primera etapa de creación.

Ahora voy a usar la carta de haber cursado “bellas” artes -pues soy un infiltrado- para proponer un método de escritura más suelto y prolífico, donde se enfatice el ejercicio de escribir por escribir por encima de escribir “la verdad” condensada.

Para dibujar una mano, al menos de memoria, hay que dibujar manos, cientos de manos, de distintos tamaños, con distintas materialidades, pero hay una regla simple de cien bocetos con lápiz. Primero cien bocetos libres de manos para aflojarse, después cien manos amontonadas en un papel, después cien bocetos de manos enfatizando las distintas luces posibles y por último cien bocetos de manos enfatizando los gestos posibles. Después de eso se empieza a hacer cien bocetos para una pintura. Es mecánico, tedioso, implica copiarse a si mismo, a otros, sacar fotos, robar fotos, simplificar, complejizar, variar apenas y variar lo máximo posible.

Nadie acusaría de simple o de falta de originalidad a una mano en una pintura. Trasladando esto mismo a la poesía, noto en el ejercicio de escritura la idealización de un proceso que tiene que ser suelto, libre, creativo. En esta propia imposición para la primera escritura es donde encuentro, al menos en las personas con las que tengo contacto, los primeros impedimentos para trasladar un texto a la oralidad.

En la instancia de boceto, el “proto-texto”, que es esa primera idea, frase o imagen que detona la escritura, debe ser bastardeado hasta sus propios límites. Una vez cruzado los límites, volver. Hay cierta tendencia o recelo de no “volver para atrás” o de construir siempre para adelante. Cien bocetos: casi el mismo poema cien veces. Volver a reescribir usando frases de poemas ya escritos, desacralizando lo cerrado y lo definido. Acá ya es cuando funciona más decidir la oralidad en el poema. Decidir esto antes es un capricho. Querer hacer un poema de slam o un poema para leer en voz alta le corta las alas a un poema que podría haber nacido para volar por twitter.

Desde ya que pueden existir (y existen) personas cuya oralidad destaque sin esfuerzo. Incluso que ellas mismas no puedan señalar su metodología o estructura al parecer innata. El resto de los mortales tenemos que recurrir a las estrategias más obvias. Por ejemplo, esperar a que pase el tiempo y preguntarnos ¿A alguien le importaría esto que estoy leyendo? ¿Alguien a quien no le pasó lo que me pasó comprendería lo que cuento como lo estoy contando? Recursos básicos: grabar un audio e identificar en qué momentos perdí la atención o me distraje. Leérselo a alguien en vivo y ver su reacción, segundo a segundo.

Así llegamos a un texto reescrito varias veces, que sigue estando en un estado maleable pero ahora con una forma definida. Si fuésemos a pensar el poema en el campo de la cerámica, antes teníamos una masa cruda y húmeda, maleable, una masa que podría pasar de un jarrón a un plato en un segundo con un mínimo gesto de la mano. Ahora ya tenemos una vasija en un estado de cuero: todavía se puede modificar, incluso podría echarse todo a la basura que la materia prima seguiría siendo recuperable, pero éste ya es el momento para empezar a dar detalles de textura y no de forma.

En este momento podemos pensar qué pasaría si este texto fuese leído, por ejemplo, desnudo, o en un techo, o por dos o más personas al mismo tiempo en coro o en diálogo, si hay una luz roja de fondo, o azul o ninguna, si hay música, cuál, si es mejor el silencio. Si va a ser leído en un contexto donde el vestuario se va a ver como disfraz o como presentación de personaje. Sigue siendo una etapa de experimentación, donde todo sigue siendo válido para el cuestionamiento; las decisiones que no se toman tienen que ser conscientes. Quizás le sume a la performance recitar de memoria o escuchar audios propios desde un celular o varios celulares. Contemplar cuál de todos los métodos o recursos re significan más y cuál/es funcionan a favor del texto.

Retomando el ejemplo de una lectura colectiva, a veces menos es más. Una lectura pausada, discreta, potente en las palabras y no necesariamente en la gestualidad, puede tener un efecto favorable cuando antes y después los otros lectores exageraron histriónicamente sus textos. Siempre en favor del propio texto.

Una vez decididos todos estos elementos, una vez cerrado el poema, entonces nuestra pieza de cerámica estará lista para hornearse ante un público. Público que, por cuestiones de época, va a grabar, capturar y registrar una performance, para subirla a Instagram. La pieza está terminada.

Últimas consideraciones para la lectura en público. Los poemas siguen lineamientos bastante parecidos a un chiste: no se explican y antes del final siempre es bueno tomarse una breve pausa para asegurarse pronunciar bien el último verso. Antes de empezar a leer un silencio pronunciado siempre ayuda, aunque un arranque inmediato y a velocidad también se agradece. En cualquier lectura de más de un texto es bueno no presentarse antes del primer poema, entonces la gente todavía no decidió si vale la pena recordar un nombre más.

La prioridad siempre es el público y si hablar al micrófono va en detrimento de la performance, gritá lo suficientemente fuerte para que la gente escuche o cambia la performance. Está bien ser consciente de las propias limitaciones del cuerpo y comprender que hay movimientos y volúmenes fuera de nuestro alcance corporal.

Por lo general un poema infantil en un ambiente de jolgorio queda tierno, un poema de jolgorio en un evento con público infantil queda desubicado. Insisto con no escribir textos para fechas sino escribir muchos textos y después hacer un ejercicio de curaduría para cada lugar.

Los errores suceden, el celular puede apagarse, al papel le puede caer sudor o saliva y volverse ilegible, siempre es bueno repasar lo suficiente un texto como para poder improvisarlo o al menos parte del texto para reponer lo más importante. Lo oral es permisivo con la repetición y a veces puede ganar tiempo hasta que se reinicia un celular.

Al público hay que mirarlo de vez en cuando. Solo intentá no ver siempre a la misma persona. Vos no lo vas a notar, esa persona sí. Lo mejor es hacer paneos desde la cabeza y no desde los ojos.

Siempre en una lectura avisá antes del último texto, el público lo agradece y la persona que lee después más. Nunca cierres con el peor poema, idealmente el orden es: Segundo mejor poema, tercer mejor poema, quinto mejor poema, cuarto mejor poema y el mejor poema. El público tiende a quedarse con lo último que escucha de vos. Mejor que esto es hacer una curaduría a conciencia y un recorrido. Pero eso es más cercano a una edición de poemario.

Es bueno acentuar el final del poema dentro de la misma lectura, como refuerzo se puede usar alguna ayuda corpórea de disociación con el texto o separador. Esto puede ser alejarse del micrófono, fingir que se toma agua entre poema y poema, tomar agua entre poema y poema. Por último, evitar las aclaraciones como “terminó”, “hasta acá” o “bueno gracias”.

QUÉ SEA SLAM

Por **Diego Arbit**

Hace unos días me enteré de que dos amigos muy reconocidos dentro de la movida del Slam en Argentina, charlando y estando un poco escabios, se pusieron a desarrollar sus teorías sobre lo que era para ellos la poesía oral. No opinaban lo mismo, subió el tono de la charla y terminaron a las puteadas.

Ambos amigos son dos amores, nunca les vi levantar la voz.

Pero es que la Poesía Oral tira, che. Se te mete en la sangre y te embadurna de una forma rara el cerebro.

No veo otra forma de encarar este tema que desde la pasión.

La pasión de quien tiene hambre de escenario.

Una necesidad voraz de escenario, pero también de compartir voces, de aprender y escuchar.

En todos estos años de trabajar en el Slam aprendí mucho. Me tocó ver a más de mil personas leyendo e interpretando sus textos. No me animo a decir miles porque no llevé la cuenta, pero más de mil seguro. Y a muchísimos momentos los tengo marcados en el cuerpo y la retina.

Ver y escuchar tantas voces, tantos puntos de vista utilizando un único formato para componer poesía me dio un aprendizaje que atesoro bocha.

Aprendí sobre escena, sobre humanidad, sobre política, sobre humor, sobre manejo del público, sobre feminismo y tuve que enfrentarme a mi machismo.

Tuve que aprender un montón.

Pero lo hice de una forma irracional, creo, porque hay un manto de cierta irracionalidad tanto en quien persiste en ser slamer como en quien persiste en gestionar esta actividad.

Porque la verdad, hablar de que tenés una carrera en la poesía oral para la mayoría de las personas en el mundo suena a chiste. Incluso para muchxs poetas.

Me gusta partir de esta premisa. El Slam le da la misma posibilidad de ganar -sea una fecha puntual o un campeonato anual- a cualquier persona: CUALQUIER PERSONA. Tiene la misma posibilidad de ganar una persona que tiene tres carreras universitarias que una persona analfabeta. Esto es así, siempre y cuando, quien gestione su Slam sea realmente diverso.

Salgo de Argentina para dar un ejemplo.

Hace poco se realizó el primer Slam Mundial realmente organizado en forma horizontal. Fue difícilísimo y tuvo enormes errores, pero como antes el Slam mundial lo organizaba una sola persona, un francés, casi siempre ganaban europeos y norteamericanos. Son buenísimos los europeos y los norteamericanos, son zarpados. Sin embargo, al haber tenido este Slam una gestión grupal, con juradxs especializadxs y con real participación mundial, el podio ganador fue de África y Latinoamérica. ¿Por qué? Porque en esos continentes hay una tradición oral más fuerte, consecuencia de la opresión del primer mundo. En estos continentes se vive con un porcentaje enorme de analfabetismo. La poesía, tradicionalmente, por siglos, en estos continentes fue oral.

¿Pero no te estás contradiciendo Diego? ¿No dijiste que todas las personas tienen la misma posibilidad y ahora parece incluso que estás defendiendo al analfabetismo?

La verdad, parece.

Pero no. Con el corazón grande, con sabiduría -esa sabiduría que trae el cuerpo cuando DECÍS frente al público- cualquiera puede romperla en el Slam.

En el Slam no gana otra cosa que, por sobre todo, tu capacidad de empatía.

Pero siempre con un nivel de irracionalidad.

Y ahora vuelvo a eso.

Rodolfo Walsh no tenía casa, vivía de prestado en las casas de sus compañeras, de sus parejas. Hace poco me enteré que un Ministro de Cultura dijo “Hoy cualquier muerto de hambre se pone un teatro”.

La verdad que para hacer carrera en arte necesitás plata.

No podés ser escritorx si no te ayudan, probablemente roces toda tu vida la indigencia. No podés tener un teatro y sostenerte sin gastronomía porque las políticas culturales no generan fondos que sostengan las salas. Los subsidios son insuficientes. Para poder sostener entradas populares necesitás que le artista se convierta en gastronómico.

Bueno, si tu rama del arte es la poesía, todo esto es mucho peor.

Si ser músicx parece un chiste, si ser actorx parece un chiste, si ser escritorx parece un chiste, ser poeta entonces es para reírse a carcajadas.

A una poeta hace poco se le cayeron los dientes de adelante y se los tuvo que arreglar en la Facultad de Odontología, con los tiempos y la burocracia de esa facultad, porque no tenía plata. Aun así, en medio del tratamiento, tuvo que viajar a un festival internacional y ese festival, por errores de producción y falta de empatía, ni siquiera le pudo pagar todos los gastos del pasaje. Casos así conozco un montón.

La esperanza de vida de alguien que quiere elegir ser poeta en este país es ridícula. Es mucho más probable que tenga un problema de salud mental si elige esto para vivir.

Ooooo... que su cuerpo y su mente estén poseídas por el bicho del Slam. Un bicho que hace que viajes sin plata, que vivas sin plata, que dejes todo en el escenario durante apenas tres minutos y quieras aprender de las personas que están a tu alrededor, de ese ritual que se arma cada vez, cuando unas decenas de personas quieren decir algo que les parece importante decir, algo que les es importante decir.

Todo esto a tal punto que dos personas, que son un amor, que nunca levantan la voz, se peleen a los gritos porque quieren decir cuál es su verdad, cuál es la verdadera poesía oral.

*Slam es un golpe
y es un golpe que te pega fuerte.
Recomiendo muchísimo
a todo el mundo
que por lo menos una vez en su vida
enfrente al slam
viva un slam.
¡Y que viva
siempre
el Slam!
¡Que sea Slam!*

TONOS, PALABRAS Y VOCES: LA EXPERIENCIA DE POESÍA DOMINGUERA

Por **Pedro Santos Deluca**

Es sábado y llueve.

Y mi oído aprendió que la “yuvia” no es lo mismo que la “iuvia”.

Que si la palabra rueda, hay mucha que “recorre” el paisaje.

Las voces definen climas y dibujan una geografía de horizontes, inscriben una realidad.

Si la poesía se construye desde la musicalidad y el ritmo, los acentos y las tonalidades marcarán emociones, profundidades, significados particulares porque la voz también es materia.

En los viajes entendí que, donde yo veía montañas, los amigos poetas me mostraban “cerros”; que esas elevaciones que rodean la ciudad de Neuquén se llaman bardas y que la selva húmeda y cerrada que rodea San Miguel de Tucumán es la yunga.

“Cerro”, “barda”, “yunga” fueron hasta ese descubrimiento, algunos de los conceptos aprendidos en manuales de geografía argentina, pero luego de experimentar la densidad del aire húmedo de la yunga, toda la poesía tucumana que la nombra se resignificó.

Del mismo modo, “humo” no significa exactamente lo mismo cuando el humo nace de basurales a cielo abierto, de los hacinamientos urbanos o si es que encienden las riberas del río Paraná. Todos esos no serán incendios que se expliquen o se narren, sino incendios que se gritan. La palabra “humo” encontrará en Rosario toda la fuerza tonal de la impotencia.

La oralidad nos atraviesa desde lo poético. Lo poético nos conmueve desde la corporeidad de la voz. La voz necesita sus realidades físicas para nacer.

Cuerpo que se abre para decir.

¿Qué es lo que dice? ¿Qué es lo que explora?

En los cien viajes que realizó mi oído a través los vivos de **Poesía dominguera** se cruzaron diversas formas de la voz: sus fuerzas, sus temblores, sus vulnerabilidades, incluso sus silencios. Los poemas cobraron una identidad particular porque lxs poetas estaban respirándolos.

Poesía Dominguera surge el 19 de abril del año 2020 como una forma de encuentro en medio de un tiempo que nos había dejado solitarios y distantes. La idea originaria fue tomar una hora por lo general compleja para los estados de ánimo y contrarrestar sus melancolías con la lectura de poesía o textos breves propios o ajenos a través de Instagram.

De a poco, el espacio fue tomando una estructura particular y en estos tres años se ha convertido en punto de reunión de poéticas federales.

En cada episodio, cuatro autores con tonos y problemáticas diferentes comparten sus textos, sus dificultades o experiencias a la hora de difundir o editar sus poemas y algunos detalles acerca de sus procesos creativos.

Más de 230 poetas de más de 70 ciudades del país han dejado en el ciclo, su huella de voz.

Los vivos de poesía (que tuvieron su particular explosión durante la etapa del aislamiento social obligatorio) lograron, entre muchas otras cosas, conectar en un mismo espacio a poetas de lugares alejados en el territorio y, por consiguiente, invisibilizados por el mercado y el canon. Voces que muchas veces no tenían la apoyatura del libro ni del papel. Voces que aprendieron a compartir porque las oportunidades parecían estar democratizándose.

Esas voces aportaron su mirada del mundo, se aprovechó el espacio para decir, revelar, acusar. Porque la poesía en vivo de esos momentos se hizo cargo de los estragos de la megaminería, de lxs pibes que desaparecieron, del miedo ante una enfermedad desconocida que delataba no solo las diferencias ante la vida sino también la desigualdad ante la muerte.

Y existen realidades que no pueden expresarse sino es con un grito.

Pero también estuvo presente el susurro.

Otras voces se animaron al gesto íntimo del amor o del desamor, a lo que queda temblando en cada despedida. A la introspección que nace del sentido observador que vive en cada uno de lxs poetas.

Ese es otro latido sonoro.

Poesía Dominguera les da oportunidad de expresión a todas las voces que deseen sumarse. El respeto por la diversidad y por los derechos humanos es una regla que consideramos fundamental y se manifiesta siempre al enviar las invitaciones para cada episodio del ciclo.

Y si escribir suele ser un ejercicio solitario, participar de una lectura de poesía en nivel de igualdad, vuelve al hecho colectivo. Por eso, como en muchos otros lugares de la poesía oral, en la dominguera no hay destaques, conviven personas que apenas tienen unos versos dibujados con autorxs consagradxs.

La experiencia es conmovedora. Toda esa emoción se delata en la voz de cada participante. Mientras tanto se genera una empatía que deja a los lectores y a los escuchas con el deseo vital de la palabra a flor de piel.

Y, ante esas sensaciones, no hay quien pueda resistirse.

MESA 14

AURAPOESIAVISUAL 15° ANIVERSARIO. SELECCIÓN DE OBRAS.

Coordinadorxs: **Ana Suarez** y **OmarOmar** (aurapoesiavisual)

aura es un proyecto vinculado a promover la Poesía Visual y Experimental con participaciones nacionales e internacionales. Desde el año 2007 logramos interactuar con diversos poetas visuales y experimentales editando obras de modo analógico en formato Fanzine, en doblez triangular de una hoja tamaño A4, impresa en fotoduplicación, sellada y firmada. Los ejemplares fueron distribuidos en Centros Culturales, Bibliotecas, Librerías, Exposiciones y diversas acciones grupales e individuales. Cumplidos los 10 años de existencia, y atentos a la dinámica de medios, mutamos, migrando hacia el ámbito virtual en donde nos permitimos generar un espacio para obras que definimos como VispoMotion, Poemas cargados de profundidad y movimiento por animación. Nos reconvertimos en un Virtual Zine para poder expandir la experiencia dinámica de comunicación, sus formas lingüísticas, semantización, límites visuales y soportes normalizados. Con motivo de nuestro 15° Aniversario, lanzamos una Convocatoria abierta de carácter internacional y recibimos 140 obras. Una selección de las mismas fue exhibida en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Volver al Índice

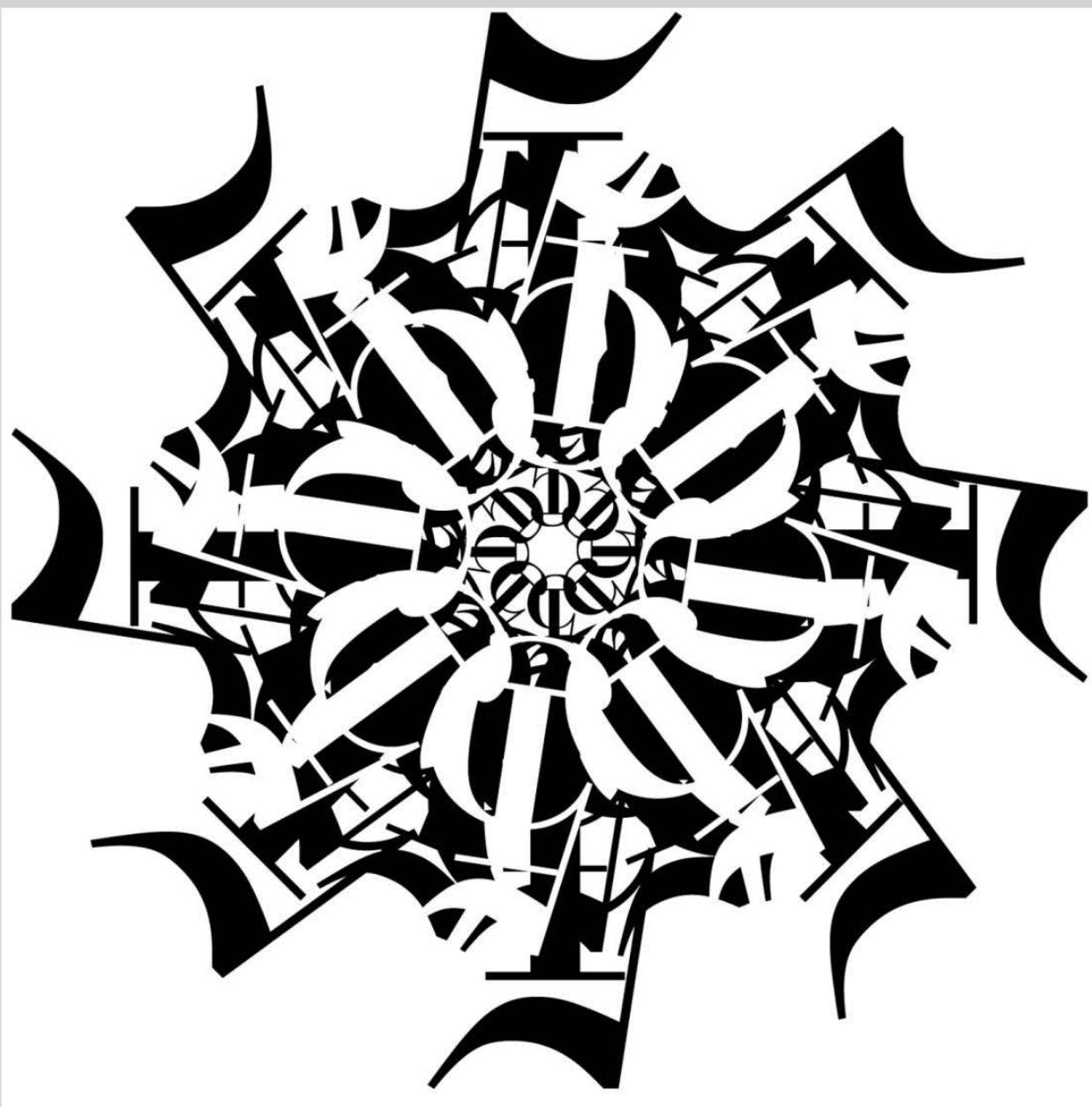
COMENTARIO INTRODUCTORIO A LAS OBRAS SELECCIONADAS. “POESÍA VISUAL Y EXPERIMENTAL EN ARGENTINA”

Por **Claudio Mangifesta**

Se trata, para nosotros, de trabajar poéticamente en los bordes del lenguaje; de su función poética y no de su función prosaica de representación o comunicación, ya que el lenguaje puede estructurar la realidad pero ésta no puede ser nunca representada del todo. Desestructurar el lenguaje: torsionarlo, plegarlo, arrugarlo, descristalizarlo, intentar renovarlo... para hacer con lo real alguna otra cosa. En el decir poético uno se encuentra con la imposibilidad del lenguaje, con lo imposible de formular.

Desbaratar los imperativos de univocidad del lenguaje con el modo poético de enunciación es escribir contra la Lengua, y contra la Imagen; es intentar romper un orden instituido para encontrar nuevos ordenamientos significantes; romper la estructura formal del lenguaje es también operar sobre su lógica, lo que –tal vez conlleva a un pensar diferente, pues... sin resistencias a vencer no se alza el vuelo.

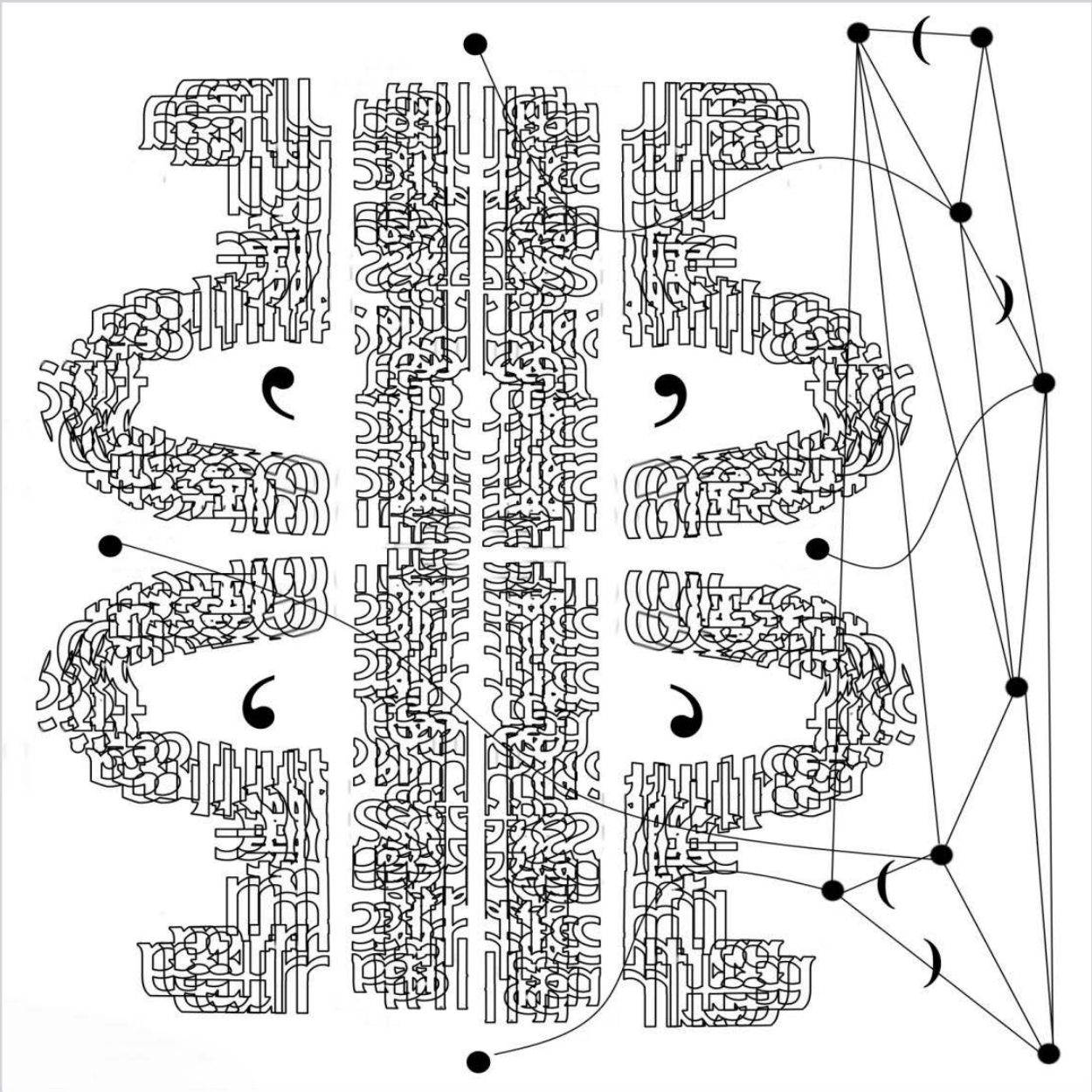
El arte, la poesía, son vías posibles de apropiación y tratamiento de lo real y a la vez, maneras de responder a los discursos dominantes, actos de resistencias frente al caos de la vida. Lo real, que en su intento por inscribirse y tramitarse no cesa de retornar, no se diluye en lo visible ni en lo enunciable. Ni la dimensión de lo imaginario, ni nuestros sistemas simbólicos, logran recubrirlo enteramente. Hay siempre, en aquellos intentos, algo que les excede y desborda. Estamos, por lo tanto, condenados a la invención.



Federico de Jesús Jiménez Huerta
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
México



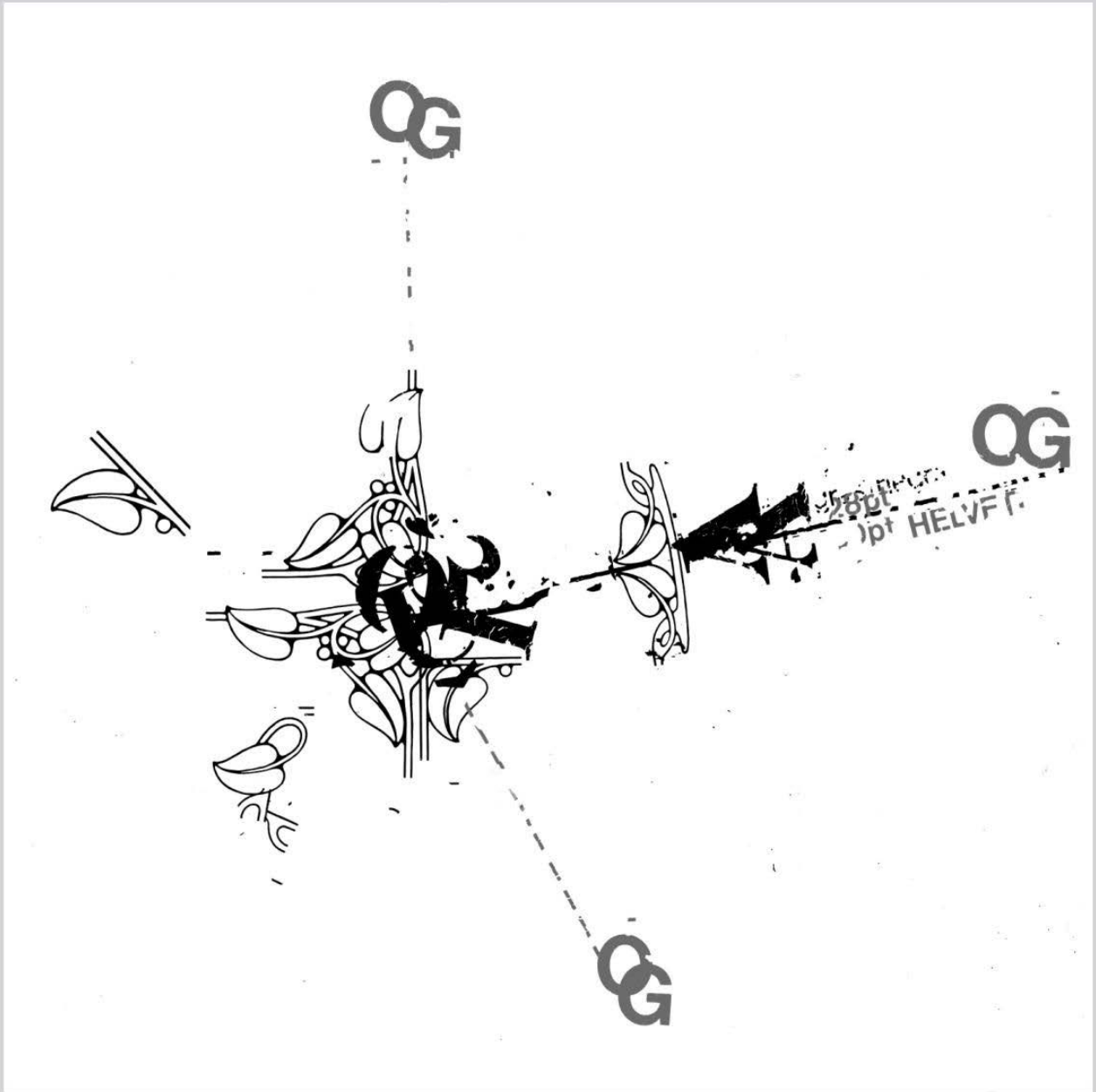
Laura Ortiz
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Argentina



Satu Kaikkonen
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Finlandia



Michael Betancourt
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
U.S.A.



Rhys Trimble
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Zambia - Gales



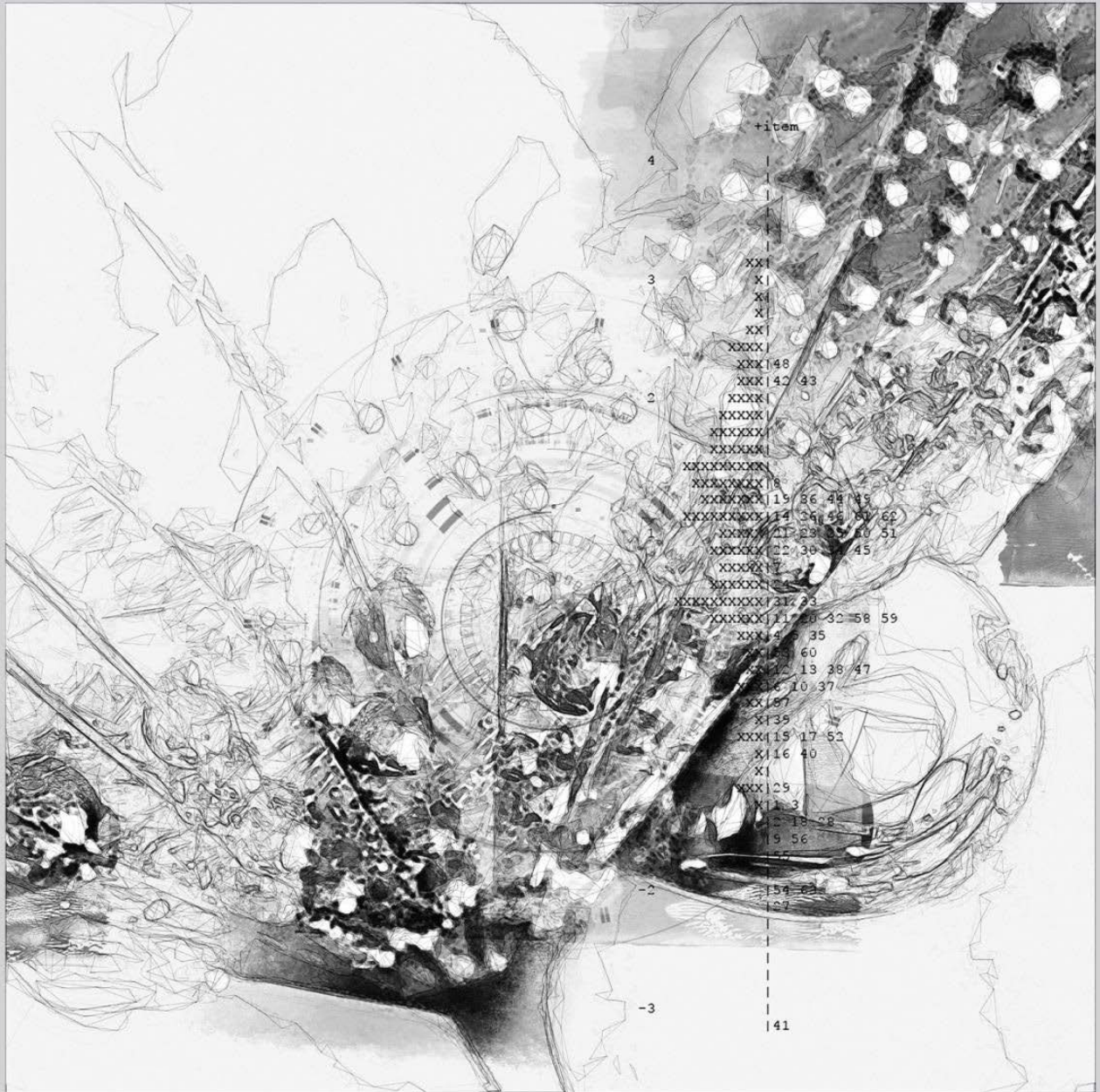
OmarOmar
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Argentina



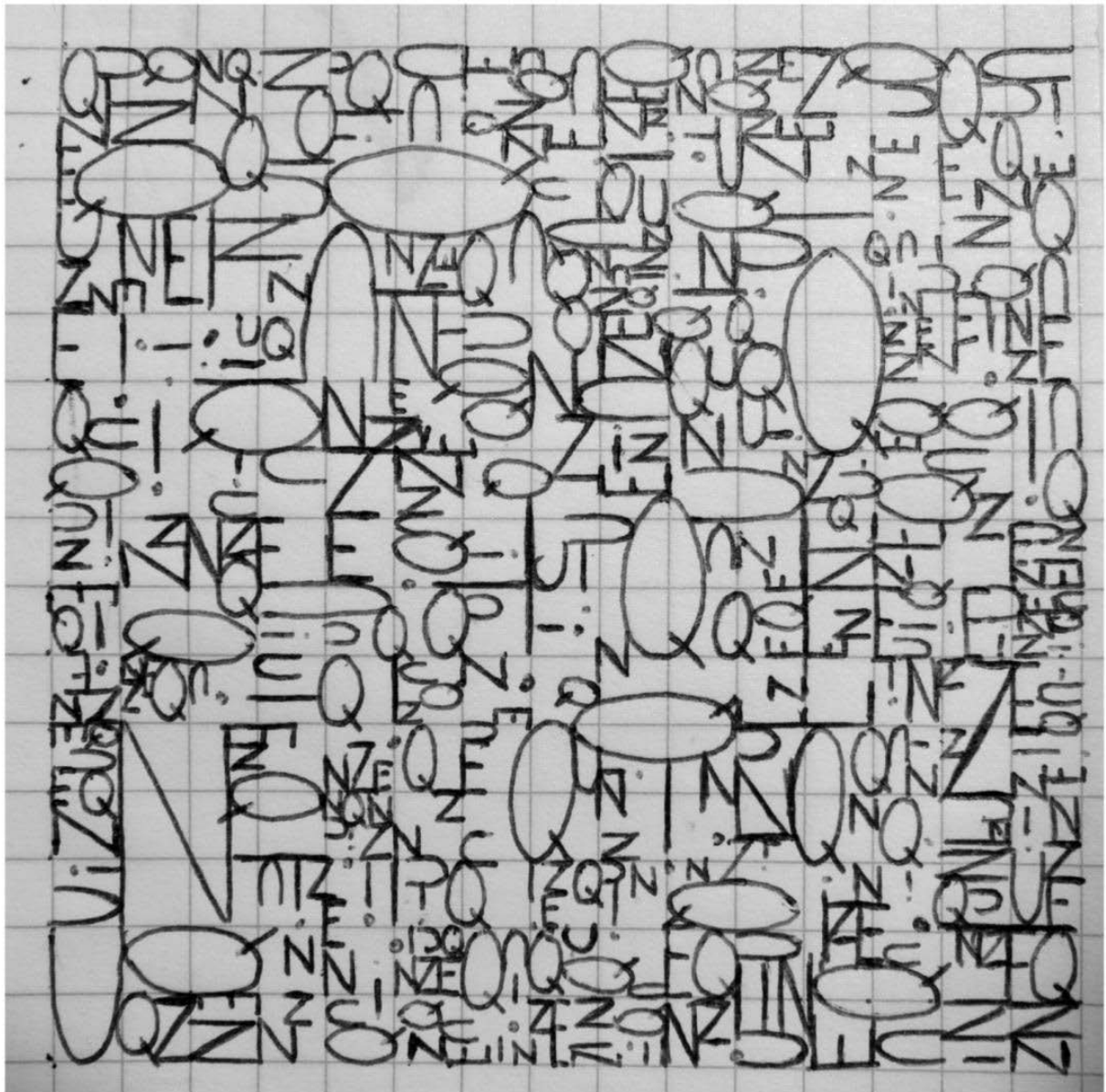
Ana Suárez
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Argentina



Matthew Johnson (ill_Dialekt)
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
U.K.



Ildikó Biró
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Hungria



Jeff Nimp
Convocatoria 15° Aniversario, 2022
Francia

[*Volver al Indice*](#)

eje

*LA CRÍTICA
Y LA
REFORMULACIÓN
DEL CANON*

MESA 15

OPERACIONES DE LA CRÍTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS MODOS DE LEER POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA (1999-2019).

Coordinador: **Fernando Bogado** (UBA, Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso”)

Los modos de leer poesía en lo que va del siglo XXI presentan un panorama compuesto o repartido entre varias miradas. La primera está concentrada en las posibles modificaciones de la autonomía estética tal como surgió a finales del siglo XVIII en territorio europeo y luego de las transformaciones en ella producidas por el advenimiento de las vanguardias históricas a comienzos del siglo XX, considerando a la producción poética como un momento de este pasaje histórico. Otra mirada releva los modos de constitución del objeto literario a partir de su relación con instancias de circulación susceptibles al estudio sociológico o propios de disciplinas de reciente auge, como la Historia del Libro. Y, finalmente, una última mirada busca destacar aún cierto comportamiento autónomo del fenómeno literario, bogando por un tipo de crítica inmanente, pero que modifica algunas aseveraciones centrales a partir de la emergencia de nuevas producciones. La idea de esta mesa es funcionar como un espacio de reflexión para entrever cuestiones metodológicas y epistemológicas referidas a la crítica de poesía, pensando siempre a partir de escrituras propias del período recortado y poniendo en evidencia alcances y límites de cada uno de estos enfoques o de otros que los ponentes consideren relevante analizar.

EL FRAGMENTO COMO POSIBILIDAD: DESLIMITACIONES DE LA POESÍA Y LA PROSA EN *VIKINGA BONSAÍ* DE ANA OJEDA Y *DIARIO PINCHADO* DE MERCEDES HALFON

Por **Sofía Lara Miranda** (UBA, adscripta Teoría y Análisis Literario “C”)

Este trabajo surge a partir de la lectura de dos obras contemporáneas –*Vikinga Bonsái* (2019) de Ana Ojeda y *Diario pinchado* (2020) de Mercedes Halfon– que, a través de su tratamiento formal, ponen en crisis la noción de narrativa en la que parecen inscribirse. Se trata de escrituras fragmentarias, en un caso marcado por la escritura experimental y en el otro por el género mismo del diario que así lo exige. En ambas obras, el fragmento da lugar a la aparición de microrrelatos donde el discurso poético se filtra. Sin embargo, la poesía no es solamente una cuestión de forma o extensión. Este trabajo busca pensar, a partir de las dos obras mencionadas, qué es lo propio del discurso poético. ¿Hay algo propio del discurso poético que puede distinguirlo del narrativo? ¿Cómo funciona la categoría de fragmento en la escritura y cómo se vincula con el discurso poético? ¿Hay alguna relación entre la vida contemporánea, la experiencias del sujeto actual y estas escrituras fragmentarias que se mueven en los límites entre discurso poético y narrativo o es solamente una elección estética que se relaciona con los temas que trata cada una de estas obras?

Para responder a la caracterización del discurso poético voy a utilizar la teoría de Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética* (2010) y la de Tamara Kamenszain desarrollada en *Una intimidad inofensiva* (2016) con el objetivo de pensar la especificación del discurso poético en un texto clásico de teoría literaria y en una propuesta actual y argentina. Para desarrollar la categoría de “fragmento” voy a tomar la caracterización del romanticismo alemán desarrollada por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario* (2012) y la de Iuri Tiniánov en *El hecho literario* (1924). Al final, buscaré responder si hay una relación entre estas escrituras fragmentarias con la lógica de la circulación de la escritura en el plano de su materialidad -a partir de la noción de flujo desarrollada por Boris Groys en *Arte en flujo* (2016)- o con la experiencia del sujeto contemporáneo que permita pensar al fragmento como una característica de la literatura actual, o si se trata de una elección estética particular relacionada con los temas que tratan las dos obras a analizar (la literatura *queer* y la migración).

Ritmo y tiempo en el discurso poético

En un reportaje que Ana Ojeda dio a *Télam* dice sobre su escritura: “Lo que hago es trabajar con el lenguaje con una intensidad, digamos, que en la actualidad por ahí suele verse más en la poesía que en la prosa. Me interesa ese desfiladero en el que se encuentran las herramientas de la poesía con los

presupuestos fundamentales de la prosa” (Ojeda, 2022). Si bien el concepto de “intensidad” no es una categoría de análisis, sí es descriptivo de la escritura de la autora. En otra nota para Infobae la autora habla de su experimentación formal con el lenguaje:

“En Vikinga Bonsái había empezado a trabajar en dos planos: el sentido -el plano tradicional donde se desarrolla el argumento y el suspenso- y el de lo fónico, que me resulta muy lúdico. (...) Me entusiasmé mucho con la búsqueda fónica, con lo que la herramienta nos da como plus por encima del vehículo del sentido. Le doy vueltas a la frase como si fuera un cubo Rubik, aspiro a alcanzar una transmisión argumental y, sobre eso, montar otra transmisión, con otro sentido.” (Ojeda, 2022).

Ojeda tiene un tratamiento muy experimental del lenguaje que le imprime a su prosa un ritmo que produce el efecto de lectura de un encabalgamiento constante, donde hay que leer de forma acelerada, casi sin pausas. Además, el resultado de “darle vueltas a la frase” como juego formal, deja como resultado una narrativa barroca, recargada, plagada de adjetivos que se encadenan hasta llegar al centro de lo que se quiere describir, que principalmente se trata de las emociones que atraviesan sus personajes y sus vínculos.

Para Iuri Tiniánov lo característico de la palabra poética es el ritmo. El léxico se modifica cuando se pone la palabra en la serie, porque es afectado por el ritmo de manera que “el quiebre de la entonación, determinado por el verso, implica que ocasionalmente las palabras poéticas tienen diferencia de significado con respecto a sus dobles prosaicos” (Tiniánov, 2010, 101). La asociación de significados en serie va desplazando lo que Tiniánov llama el “indicio fundamental” y es así como la poesía tiene un plus de significado que la prosa no tiene. Esta característica de la poesía es una búsqueda permanente en la escritura de Ojeda que tiene al ritmo en un lugar central, llegando a modificar el significado semántico de las palabras por la puesta en serie a muchos casos. Un ejemplo de esto es la falta de artículos que hace que los sustantivos comunes se lean personificados. Aunque estén en minúscula esos sustantivos se cargan de una voluntad de acción: *“la luz que proyecta sol enfermo entrega las calles a una enrarecida atmósfera de retablo medieval, oscuridad incongruente, como a destiempo, sofocante y mojada, pletórica de vahos”* (Ojeda, 2019, 25⁷⁶). Muchas veces este recurso está asociado a elementos relacionados con el clima y la ciudad. Al mismo tiempo de personificar lo que nombra, se produce un efecto de lectura acelerado que rompe con la estructura tradicional de la narración. Otro ejemplo del cambio de significado semántico por la puesta en serie son los nombres de personajes que están compuestos con sustantivos concretos (“Vikinga Bonsái”, “Dragona Fulgor”, “Pequeña Montaña”). Estos hacen referencia a características de los personajes, sin embargo eso es algo que notamos muy avanzada la narración y, al comienzo, en especial en la primera parte de la obra que está formada por fragmentos independientes, muchas veces se confunde el referente de la frase y rompe la estructura sintáctica al punto de no entenderse bien el significado argumental.

76 Esta cita se corresponde a la página 25, pero hasta la página 33 no hay numeración lo que tiene relación con la lógica de fragmentos que tiene esta primera parte. La falta de numeración, capitulación y títulos contribuye a la noción de ser textos independientes al principal que comienza en la pág. 33 y tiene capítulos con título y numeración.

Tamara Kamenszain en *Una intimidad inofensiva* dice que una de las características centrales de la poesía es su tiempo presente. El tratamiento del tiempo, tanto en la obra de Ana Ojeda como en la de Mercedes Halfon, es muy particular. Según Kamenszain, en las producciones contemporáneas el tiempo de la narrativa parece querer escapar al clásico tiempo pretérito que la caracterizaba mediante una primera persona que actualiza el presente, al mismo tiempo que la poesía escapa del presente puramente enunciativo: “*parece ser que subidos a algo así como un presente del pretérito, narradores y poetas se encuentran hoy caminando el tiempo-espacio de sus historias detenidas o, lo que es lo mismo, de sus poemas que avanzan*” (Kamenszain, 2016, 13). Esta frase encierra lo que creo que es una de las claves para pensar estos textos que se mueven en el límite entre el discurso narrativo y el poético.

Si Ana Ojeda despliega recursos formales que acercan su novela a los efectos de lectura y formas poéticas, en *Diario Pinchado* de Mercedes Halfon la poesía entra de manera lateral desde lo temático. La autora ficticia del diario se va a Berlín siguiendo a su novio, becario y poeta, que parece ser el verdadero protagonista del relato que ella sigue desde afuera. Se dice varias veces que ella también escribe poesía, pero el que hace de ello una actividad plena, paga y rentable que merece ser nombrada como tal es él. Mientras tanto, ella no escribe poesía, sino que teoriza sobre el tema en su diario. Sin embargo, la poesía se filtra permanentemente: en los poemas de Heinrich Heine que la acompañan en los preparativos, en un poema de Brecht que transcribe porque algo se lo recordó. La propia escritura aparece inscrita en la tradición de diarios escritos en Berlín: “*Existen otros diarios que fueron escritos en esta ciudad. El de William L. Shirer, que es una crónica de la Alemania de entreguerras (...) el de Fabio Morábito, que leí antes de venir (...) el de Alan Pauls (...) Y el de Benjamin que estoy leyendo ahora, que son más bien unas memorias de su infancia en Berlín*” (Halfon, 2020, 56). Pensando esta tradición de diarios y su relación con la poesía, es interesante el epígrafe del libro que corresponde a *Diario Argentino* de Witold Gombrowicz y dice “*Este diario, a pesar de las apariencias, tiene igual derecho a la existencia que un poema*”. Al mismo tiempo que lo inscribe en la tradición de diarios, lo saca de ella y lo pone en relación de equivalencia con la poesía. Permanentemente la poesía reaparece en la vida de la protagonista, de forma tan lateral como el fragmento recién leído y va cambiando a lo largo de la obra.

En el presente de la escritura, escribir poesía es una práctica detenida y solamente aparece la decisión de no escribir en el momento en donde transcurre el climax de la trama, cuando la protagonista se besa con su amiga en el lago: “*Cuando volvió, Franzisca me salpicó a propósito. Podría haber escrito un poema. Pero preferí no glosar lo que vi. Se sentó en la manta y me besó. Su boca estaba fría y un poco azul*” (Halfon, 2020, 85). El único que vive la experiencia de escribir es el novio, de la cual ella está completamente afuera, al punto de ser lo que los va separando. La experiencia de la escritura poética solamente es posible para la protagonista en el pasado y en el futuro. En un tiempo pretérito, donde la relación amorosa funcionaba, escribir poesía era posible y una praxis vital compartida:

“La sensación era que en cada segundo estábamos percibiendo lo mismo, intercambiando una misma sustancia que entraba por los ojos y salía por la nariz. Hablamos tanto. Leímos tanto. Corregiste tu poema y yo corregí algunos míos. Todo lo que se presentaba por delante era inmenso y era hermoso.” (Halfon, 2020, 22).

El tiempo de estos relatos se trata de un presente donde el pretérito continúa existiendo y, de algún modo, esto obtura la posibilidad de la experiencia vital y con ella, de la escritura poética. En el caso de la obra de Ana Ojeda, sucede por el trauma de la muerte de la protagonista que viene a romper con toda la rutina de las amigas. Se repite permanentemente la cuestión de no poder comunicarse con Maridito para hacerle saber de la muerte y la imposibilidad de seguir con la vida de cada una, porque tienen que hacer que todo funcione para Pequeña Montaña (hijo de la protagonista fallecida) mientras esperan:

“Se levanta Orlanda Furia para buscar bebestible frío de la heladera contorneada de silencio. Husmea encorvada la magra oferta de los estantes, canaliza a Lampedusa: todo cambia para que todo siga igual. Tienen que esperar la vuelta de Maridito, no hay otra. #clavadasmal” (Ojeda, 2019: 84).

Si bien los personajes hacen cosas, todo transcurre en una carrera que quiere ganarle a la espera y sobrevivir un día más cumpliendo con la comida, los hijos, la escuela y las actividades, el trabajo y toda la vida externa que no se detiene mientras la parte emocional se detuvo después de la muerte de Vikinga Bonsai. No hay tiempo para el duelo, porque hasta esa emoción aparece imposibilitada hasta que la pequeña comunidad que armaron se diluya con la vuelta de Maridito. Los únicos que disfrutan esto son los hijos de todas, que son plenamente conscientes del cambio cuando todos tengan que volver a sus casas y abandonar la convivencia con Pequeña Montaña:

“-Mamá me dijo que después de mañana volvemos a casa- respira quedo Panda. ¿Sabías?

-¿Qué día es mañana?

-Ni idea” (Ojeda, 2010, 132)

El día después de mañana es *Pescrai*, nombre del segundo capítulo que, como todos, están nombrados por estos términos en dialecto calabrés que Ojeda saca de una obra llamada *Cristo se paró en Éboli* de Carlo Levi. La obra de Vikinga Bonsái termina con un fragmento de este libro que explica la concepción del tiempo que encierran estos conceptos:

“Crai es mañana, y siempre; pasado mañana es pescrai y el día siguiente, pescrille, luego viene pescrufflo, después marufflo y marufflone; el séptimo día es maruficchio. Pero esta exactitud terminológica tiene más que nada un valor irónico. Estas palabras no se usan tanto para indicar este o aquel día sino más bien todos juntos como elenco, y su sonido mismo es grotesco: confirmación de la inutilidad de querer distinguir en las eternas nieblas del crai” (Carlo Levi, 1975, 174).

La idea de nombrar a los capítulos con estas palabras, que son referencias temporales irónicas para referenciar la imposibilidad de pensar más allá de un mañana eterno y que, al mismo tiempo, su importancia radica en que son expresiones que causan gracia por su sonido vulgar al ponerlos en serie, se relaciona con todo lo que venimos comentando: hay una experimentación formal en esta obra que juega con el ritmo y cómo varía con él el significado semántico y también la trama aparece suspendida en un presente detenido.

En *Diario Pinchado* la operación es distinta pero el efecto similar. Su autora también elige mostrar lo que pasa con el tiempo mediante palabras de otro, en este caso, de Benjamin:

“Así, no era lo que se avecinaba lo que pesaba tan terriblemente sobre uno, tampoco la despedida del pasado, sino lo que continuaba, lo que duraba; lo que todavía se afirmaba, incluso en esta primera etapa del viaje’ dice Benjamin en *Infancia en Berlín*” (Halfon, 2020, 69). En este caso, la relación amorosa frustrada, que no se puede vivir plenamente pero que no se rompe del todo, es lo que lleva a vivir un presente pausado. Tamara Karmenszain dice que el diario es la forma de narrativa que reenvía el tiempo pretérito al presente de la escritura. Pero el de Halfon no es tampoco plenamente un diario: es un diario pinchado, a medias tintas entre el presente de la escritura epistolar y el pretérito de narraciones sobre el pasado que se filtran. Es el presente de una praxis vital que no está pudiendo ser y con ella la práctica poética tampoco puede ser.

Fragmentos contemporáneos

En ambas obras hay fragmentos que pueden leerse con autonomía relativa de la obra de la que forman parte. En el caso de *Vikinga Bonsái* las páginas desde el comienzo hasta la treinta y tres no tienen numeración ni título, se trata de relatos con independencia de la novela que empieza luego, que tiene capítulos y títulos con unidad temática. Luego de haber leído toda la obra notamos que los personajes que aparecen en estos fragmentos del comienzo son las amigas de Vikinga Bonsái, pero el efecto de lectura al leerlos antes es el de microrrelatos independientes. En el caso de *Diario Pinchado* hay fragmentos que se inscriben en la lógica del diario donde cada día es un texto diferente, pero hay algunos casos donde el tono de la escritura cambia y ya no habla una primera persona que viene narrando todo, sino que se filtra un yo poético diferente.

Para pensar la categoría de fragmento vamos a remitirnos a dos definiciones que se corresponden con proyectos literarios muy diferentes. La primera es la teoría de Iuri Tiniánov que nombra la categoría de “fragmento” en *El hecho literario*. Según Tiniánov, la evolución literaria se da en relación a los géneros, ya que cuando un género literario se automatiza -más específicamente, su “rasgo fun-

damental” -hay otra parte de este- alguno de sus “rasgos secundarios”- que dan lugar a la creación de un nuevo género. Hay un desplazamiento de estos fragmentos secundarios que pasan a ocupar el lugar central de la literatura y producen otro género literario, diferente al anterior. Tinianov dice que “el concepto de género comienza a vacilar cuando nos encontramos frente a un fragmento” porque ese mismo fragmento puede percibirse como parte del género de la obra a la que forma parte o diferente si se lo analiza de forma independiente, ya que allí el rasgo secundario se torna el principal. Basándonos en esa definición, se torna más difícil aún pensar las obras de Ana Ojeda y Mercedes Halfon en la distinción entre discurso poético y discurso narrativo. Los fragmentos de la primera parte de *Vikinga Bonsái*, ¿deben leerse como unidades separadas, ya que aparecen antes de que comiencen los capítulos de ésta y no tienen siquiera la misma numeración que la novela posterior? Sin embargo, los personajes se repiten y tienen las mismas características de los que se desarrollan después.

El fragmento fue también el género característico del romanticismo alemán. “El fragmento, por el contrario, comprende un inacabamiento esencial” (86) dicen Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en *El absoluto literario* (2012). El fragmento romántico es la forma del inacabamiento, rasgo que se comparte con las dos obras analizadas. En *Diario pinchado* el problema del final inacabado se tematiza: “Quizás esto pueda parecer un poco difuso como cierre. Es así. No se puede terminar un diario con un final conclusivo. Se sigue en un cuaderno nuevo o se deja; se abandona la escritura hasta otro momento” (Halfon, 2020, 117). En *Vikinga Bonsái* la narración termina con una pelea entre las madres-amigas y sus hijes y la irrupción repentina de algo externo, alguien que no sabemos quién es pero podemos suponer que es la llegada tan esperada de Maridito. Solo se dice “Timbre” (Ojeda, 2019, 138). Para el romanticismo alemán, el fragmento es por un lado la individualidad y por el otro la necesaria multiplicidad. Al mismo tiempo que es inacabamiento, es la potencia de la obra futura que proyecta su multiplicidad en el futuro. Esta puerta al futuro que se abre con el inacabamiento también se ve en las obras de Ojeda y Halfon.

Hay muchos fragmentos de las dos obras que podrían pensarse como microrrelatos o poemas, pero vamos a volver sobre uno de *Diario Pinchado* que tematiza la imposibilidad de escribir y la falta de sentido de la vida, porque ambas cosas -vida y escritura poética- se detienen o surgen a la vez en esta obra:

“Acá debería aparecer un recuerdo.

Una idea.

Algo que me haga saber qué hago en Berlín” (Halfon, 2020: 90)

Literatura fragmentaria de subjetividades en flujo

En estas escrituras contemporáneas podría pensarse que la forma del fragmento tiene una justificación en el tema trabajado. En el caso de *Vikinga Bonsái* hay una protagonista muerta, ausencia en torno a la cual se construye otra: *Apocalipsadas* -el grupo de amigas reunidas en este grupo de WhatsApp- que es la verdadera protagonista colectiva de la trama. La escritura rápida, encabalgada, donde trama y personajes se confunden, sumado a la falta de nombres propios reales, sino que son adjetivos que son el rasgo de carácter que aportan al grupo, hace que el sujeto de esta historia sea atípico. La deconstrucción no solamente se ve en el uso del lenguaje inclusivo, que es lo menos importante, sino que muestra a cada amiga en el rol que ocupa en la comunidad armada: Orlanda Furia es la diva *instagramer* que habla siempre con hashtags asociados, aportando risas a la situación; Talmente Supernova siempre anda anotando en la libretita de artista qué le pasa con la situación a ella, lo que produce una pausa en la lectura para pensar lo mismo; Dragona Fulgor organiza la comunidad como si fuera una marcha y dice la verdad que nadie quiere escuchar; Gregoria Portento sufre por todas y no hace mucho más. Entre todas canalizan las emociones de una situación tan trágica que por momentos da risa, porque nadie podría lidiar sola con todo eso. La lógica tradicional de personajes se rompe en la forma de nombrar y lleva al extremo la idea del sujeto fragmentado.

En *Diario pinchado* también hay una protagonista fracturada, que vive de forma incompleta siguiendo los pasos de un novio que la ignora. Desde el comienzo se nombra la sensación de suspensión que pasa al propio cuerpo, parecido al “estar en las nubes” a la que el avión la lleva de forma literal:

“En este momento estoy en ninguna parte. Aunque hay una frase, estar en las nubes, que considera este lugar una residencia posible. Ahora que las tengo al lado y las observo desde hace doce horas, pienso que lo definido no es un espacio sino una sensación del cuerpo (...) Ser una nube debería decir la frase. Es una sugerencia que se me ocurre” (Halfon, 2020, 9).

El desplazamiento a una tierra extraña pasa a la corporalidad. No solamente es la desorientación en el nuevo espacio, la falta de una lengua conocida, estar lejos de los afectos -todas cuestiones que están tematizadas en la obra- sino que se hacen carne visible en la boca del novio cuando habla en alemán: *“tus rasgos filosos tan amados, investidos por los gestos de otra lengua”* (12).

En ambos casos, los cuerpos de las protagonistas están girando en torno a una ausencia: de *Vikinga Bonsái* muerta y en el caso de *Diario Pinchado* la ausencia figurada del novio que está pero no se vincula casi con ella. Además, en el caso de la escritura de Ana Ojeda, lo personal está permanentemente atravesado por las nuevas formas de circulación de información y afecto. La escritura fragmentaria va de la mano con la vida compuesta de mensajes en el grupo de WhatsApp e inundada de *hashtags* para expresar emociones en Instagram. En el caso de la obra de Mercedes Halfon, la

desterritorialización producida por el desplazamiento de viaje a otro país y la inmersión en una cultura extraña también produce un estar fuera del lenguaje que atraviesa al sujeto que escribe.

Tamara Kamenszain habla de estos poemas-novelas contemporáneos como literatura propia de los *post-yoes*: “*Deformes entonces, sin forma pero también descontentados, estos post-yoes irrumpen con la impunidad propia de su estado. Salidos de sí, indeferenciados del mundo*” (2016, 35). La experiencia de un yo salido de sí, que se pierde en el espacio, está presente todo el tiempo. En el caso de *Vikinga Bonsái* los personajes no se diferencian casi del espacio al punto que la casa, la ciudad y el clima aparecen personificados muchas veces, como vimos al principio. En el caso de *Diario pinchado*, puede verse desde el “ser una nube” del comienzo, hasta el no saber qué se está haciendo en Berlín que solamente adquiere sentido cuando una vivencia plena es posible. Esto pasa cuando la protagonista puede conectar con la naturaleza con el grupo de gente con el que hace actividades de orientación en el bosque. Sin embargo, mientras los otros miembros de ese grupo hacen el curso como una experiencia práctica para aprender a orientarse, la protagonista disfruta del perderse. En el bosque con su amiga Fransizca es el único lugar donde se siente bien, porque es una actividad que la devuelve a un tiempo pasado donde vida plena, propia de una subjetividad total, era posible “*Era como si hubiera elegido una salida que franqueaba el tiempo transcurrido y nos volvía a poner en la misma posición pero en distinto lugar. Diez años más tarde*” (Halfon, 2020, 84).

Estas escrituras del fragmento, más allá de la relación temática con la experiencia detenida, que narran en un tiempo detenido también, dan cuenta de un sujeto contemporáneo, un post-yo atravesado por las lógicas de las redes, la migración constante y la comunicación por medio de chats; todas cuestiones que dan cuenta de un tipo de praxis vital fragmentaria donde los personajes tienen dificultades para encontrarse a sí mismos y con un otro. El análisis puede extenderse para ver las implicancias directas de las nuevas formas de comunicación en la vida y, por lo tanto, en la escritura en relación a la categoría de *arte en flujo* desarrollada por Boris Groys especialmente para las artes plásticas. Pero tanto *Vikinga Bonsái* como *Diario pinchado* son obras que exploran estas nuevas subjetividades con sus nuevas posibilidades vitales, mediante un lenguaje experimental que tiene como resultado obras fragmentarias que rompen con las nociones tradicionales de discurso narrativo y poético y están suspendidas en un tiempo presente- pretérito que da cuenta de que ni la vida ni la escritura puede ser total, al menos no de la misma forma que lo era antes.

Bibliografía

Groys, Boris:

Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

Halfon, Mercedes:

Diario pinchado, Buenos Aires, Editorial Entropía, 2020.

Kamenszain, Tamara:

Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean- Luc:

El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Ojeda, Ana:

-. *Vikinga Bonsái*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2019.

-. Entrevista a Ana Ojeda por Claudia Lorenzón disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/202209/605942-ana-ojeda-novela-furor-fulgor.html> 2022

-. Entrevista a Ana Ojeda por Ana Clara Pérez Cotten disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2022/02/18/ana-ojeda-el-cuerpo-es-una-de-las-experiencias-mas-interesantes-para-explorar-desde-la-literatura/> 2022

Tiniánov, Iuri:

-. *El hecho literario*. Sin referencias

-. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Editorial Dédalus, 2012.

EL ÚLTIMO OVILLO DEL COLIBRÍ: LAS COMUNIDADES IMAGINARIAS EN LA POESÍA DE SUSY SHOCK

Por **Lautaro Paredes** (UBA, adscripto Teoría y Análisis Literario “C”)

En esta ponencia me propongo pensar la subalternidad en la poesía de Susy Shock. Sobre todo, me interesa pensar una zona de su poesía en que la subalternidad ya no es percibida como tal, es decir, como el excedente de la forma de vida en sociedad, sino que adquiere una positividad propia. Para esto, trabajaré con un grupo de temas recurrentes en su libro *Realidades. Poesía reunida*, postulando un tratamiento común de la subalternidad. La hipótesis que guía estas páginas es que esta poética construye la subalternidad, su afectividad (la relación yo-otro) y su asociabilidad a partir de la problematización de la noción de forma. En otras palabras, poniendo en crisis aquello que Rancière denomina como figura, esto es “el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento” (Rancière, 2013, 118). Con esto la cultura, el cuerpo y lo humano pierden la precisión de sus límites y empiezan a conformar un patrimonio compartido que permite imaginar nuevas formas de lo comunitario y de lo vincular.

Realidades se abre con “Catacumbas”, un poema que plantea un yo poético subalterno desde el inicio, lo cual ya advierte al lector que será desde ahí que el poemario posicionará su enunciación. Allí leemos:

Estamos en catacumbas / desde hace siglos / con la soga al cuello / y en la mano izquierda una flor / salvándonos de los fuegos // y los fierros / y los hielos / y de toda sobrevivencia / Somos unas cuantas / tenemos poemas brazos // y cigarras canciones / y hermanas ojos / y cuñados sueños (Shock, 2020, 10)

El yo poético se posiciona en el margen de lo social, en un espacio ajeno a la ciudad como las catacumbas, a la vez que se define como un sujeto colectivo. Por otro lado, es notorio en este fragmento el uso que se hace del cuerpo, el cual es utilizado para adjetivar. Esto lo vuelve más difuso, a la vez que pone lo sustantivo en lo vincular (que compromete a este cuerpo). De ahí puede pensarse que lo que se busca nombrar y dar forma es lo relacional, y así comprender al cuerpo en función del vínculo con los otros pero no al revés.

El poema termina afirmando: “*Todavía no es tiempo/ estamos en catacumbas/ y desde allí olemos, conspiramos/ tejemos/ y nos reproducimos*” y concluye: “*Estamos detalladamente/ haciendo la poesía/ de los nuevos tiempos...*” (Shock, 2020,11). Si lo social se piensa a partir de una dialéctica

entre la ciudad y la catacumba, este final propone un imaginario utópico en el cual emergen estas asociaciones que se tejen desde el margen. De esta manera, este primer poema configura el lugar subalterno desde el que habla el yo poético y despliega el horizonte ético que este persigue.

Una manera productiva de entender la subalternidad es a partir del tema de la noche y su relación con el día. Lo diurno puede pensarse como el tiempo del trabajo, de lo productivo y lo legal, y lo nocturno como el momento de aquello que no encuentra su lugar frente a tanta visibilidad. En un congreso organizado por LASA en la ciudad de Lima, Daniel Link lee una ponencia titulada “Pensar de/la noche”, en la cual reflexiona sobre la relación entre la nocturnidad y los saberes subalternos. “¿Acaso hay un instante más propicio, cuando la máquina descansa, para entregarse a los fantasmas y las figuras de unos pensamientos trasnochados?” (Link, 2017, 18). Desde este paradigma puede pensarse el Nueva York oculto de Silviano Santiago o el erotismo prohibido que sucede siempre en las noches de Puig, pero también la dialéctica entre la luz del hospital y la oscuridad profundamente americana de “La noche boca arriba” de Cortázar, y no puede evitarse leer el guiño de Link a la poesía martiniana, que trata la noche como el momento de la creación poética. Desde allí propongo pensar las catacumbas de Susy Shock, esa puede ser su parte de la noche.

Para pensar los saberes subalternos, Link trae la imagen de las luciérnagas que aparece en *Escritos corsarios* de Pier Paolo Pasolini. Expone que “[l]as luciérnagas de Pasolini eran predicados de la noche, puntos luminosos que hasta podrían postularse como condensaciones iridiscentes de saber” (Link, 2017, 21), y más adelante sigue:

(...) son los gusanos de luz (luciole) que Dante pone en el Infierno y que se oponen a la luz (lume) gloriosa y terminante del paraíso. La luz cósmica y paradisiaca es como una luz de mediodía griego. Las luciole, en cambio, vagan en una burbuja iridiscente e impiden que la oscuridad se hunda definitivamente en las Tinieblas (21).

En la lectura de Link, estos destellos de luz producidos por las luciérnagas pasolinianas son pensados como pequeñas construcciones de saber que tiene la subalternidad, formas del alumbramiento y de la legalidad propias de la noche, que a su vez permiten que no se caiga en la Tiniebla, es decir, que se siga manteniendo una relación con el día y con ciertas formas de la visibilidad. Estas luciérnagas son, en otras palabras, líneas de fuga que permiten vincular la noche con otros espacios de lo diurno.

En Susy Shock, dos formas recurrentes de la luz son el alumbramiento nocturno y la aurora. En un poema que dedica al *performer* travesti Batato Barea leemos que “Cada vez que alguien ríe/ en cualquier sótano de mierda/ disfrazado de teatro/ sus lunares titilan/ bailan la murga al ritmo de un vals” (Shock, 2020: 20), o en el poema “Hembras, brujas y monstras” se canta que “Las brujas de mi país/ mantienen la luz prendida/ en vela/ en chispa/ en clara claridad [...].// A veces tienen los ojos de Ivana,

de Alicia, de Norma, de las tías” (23). En ambos casos, la luz que se proyecta en estas oscuridades proviene de otra compañera, lo cual se debe a que, en la poesía de Susy Shock, estas partículas de lo legal que la subalternidad crea son siempre vinculantes o asociativas. Siempre la salida de la oscuridad o la construcción de nuevos días son distintas maneras del afecto.

Sobre el final de este último poema leemos que estas brujas *“Tienen la aurora en los pezones / y el hambre de barricada / ¡Guarda con estas monstruas / que vienen en celo tejiendo / la nueva mañana!”* (23). La aurora, como otra forma recurrente de la luz en Susy Shock, se relaciona con el imaginario utópico que despliega su poesía. Esta es la luz que sucede a la noche y anticipa el inicio del día y, allí, vuelve a aparecer la idea de un mundo por hacerse que, ahora, nace del cuerpo de las brujas. En la construcción de estos vínculos, y en las legalidades posibles de estas comunidades futuras, radican las utopías de Susy Shock.

La construcción de comunidades se relaciona en esta poesía, como venimos viendo, con la creación de nuevos espacios del Derecho o con la posibilidad de legalidades diferenciales. En la célebre sentencia de Susy Shock en la que exclama *“Reivindico mi derecho a ser un monstruo”* (55) encontramos la radicalidad de su proclama, la cual, a su vez, compromete a su propio cuerpo. En el curso dado por Michel Foucault en el Collège de France titulado *Los anormales*, el teórico francés piensa al monstruo como una categoría tanto biológica como jurídica. Foucault la halla en las bases del derecho romano, donde se utiliza para designar a los individuos que reúnen en su persona dos categorías que son excluyentes. Está pensando en los siameses, los niños con cola y, por supuesto, en los hermafroditas, todos sujetos que, según Foucault, no violan el derecho sino que lo ponen en jaque y lo dejan sin voz: *“[el monstruo] Es el límite, el punto de derrumbe de la ley y, al mismo tiempo, la excepción que sólo se encuentra, precisamente, en casos extremos. Digamos que el monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido”* (Foucault, 2007: 61).

La sentencia de Susy Shock, entonces, se vuelve un enunciado imposible que reclama formas nuevas del derecho que puedan incluir a los sujetos subalternos: *“no quiero más títulos que cargar, / no quiero más cargos ni casilleros adonde encajar, / ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia”* (55) afirma en el mismo poema. De esta manera, la construcción de un imaginario del Derecho que se corresponda con la subalternidad interviene en las formas culturales con las que se piensa a los sujetos y la figuración corporal que define a lo humano, como ocurre con la imagen del monstruo.

Siguiendo esta línea, en que la legalidad de lo subalterno supone el borramiento de las formas, me interesa analizar los puntos en común entre esta poética y la antropología caníbal que Eduardo Viveiros de Castro propone para pensar la cultura occidental. En *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Déborah Danowski y Viveiros de Castro analizan los imaginarios sobre el

fin del mundo que rastrean en la cultura, deteniéndose especialmente en el pensamiento amerindio. Para hacerlo, los antropólogos se demoran en explicar el multinaturalismo amerindio. A diferencia del multiculturalismo occidental, que concibe que las especies comparten un trasfondo natural del cual la cultura (y lo humano) se alejan, el multinaturalismo amerindio concibe un fondo cultural común que cada especie realiza de manera diferente por su naturaleza. Esto se debe a que, en la mitología amerindia, las distintas especies parten de un mismo origen humano. El inicio del mundo se dio para los amerindios cuando los seres precosmológicos, pensados como las esencias proto-humanas de las cosas, interrumpieron su incesante devenir-otro y fijaron sus formas, por lo que en ellas habría un resto de humanidad originaria.

[las cosas] no esperaron al archinombrador humano para saber que eran, y qué eran. Todo era humano, pero todo no era uno. La humanidad era una multitud polinómica; ella se presentó desde el inicio bajo la forma de la multiplicidad interna, cuya externalización morfológica, esto es, la especiación, es precisamente la materia de la narrativa cosmogónica. Es la naturaleza la que nace o se separa de la cultura y no al revés... (Danowski y Viveiros de Castro, 2019, 129)

El imaginario amerindio sobre el fin del mundo, según Danowski y Viveiros de Castro, es un retorno a este estado precosmológico para que vuelva a realizarse un nuevo reparto de las formas:

Sabemos que cuando el mundo acabe los animales volverán a ser humanos, como eran en los tiempos míticos: los perros, las gallinas, los animales de la selva, todos volverán a hablar nuestra lengua, en una desespeciación regresiva que nos traerá de vuelta el caos originario, hasta que, imaginamos, un nuevo plano de inmanencia sea trazado, un nuevo recorte o tajada (coupe) del caos sea seleccionado, y un nuevo mundo pueda surgir (147)

En la poesía de Susy Shock, la imagen de lo comunitario se hace posible a partir de este socavamiento de la forma que la mitología amerindia esclarece. Su poema "Leyenda del varón desnudo" parece acercarse a ese mito de origen que se mezcla con lo utópico: "*Cuenta la leyenda / que el varón desnudo iba / vestido sólo de luz de día / y de sombras de noche // Y así desnudo / se dejaba besar por la lluvia / que le formaba el cuerpo en agua / sin resfríos*" (Shock, 2020, 47). En esta leyenda de un tiempo precultural, los opuestos se encuentran reunidos en el cuerpo del varón, el cual, a su vez, va adquiriendo su figura a partir del contacto con el mundo. Cabe aclarar que esta coincidencia del mito de origen tupí con los imaginarios utópicos no tiene que ver con la nostalgia por un pasado perdido, sino que se relaciona con operaciones concretas sobre el medio cultural que permitan generar las condiciones para un nuevo reparto de lo sensible. Más que un retorno al pasado, tiene que ver con la idea de un pasado que nos habita y con el 'volver a parirnos' que la poesía de Susy Shock presenta.

Gabriel Giordi realiza una lectura del perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro en su libro *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Allí afirma que el multinaturalismo en esta teoría es "*un universo que excluye la 'cosa en sí', hecho de multiplicidades relacionales y, por lo tanto, de umbrales o*

límites donde las sustancias, las entidades, los cuerpos se relacionan, se comunican y/o divergen entre ellos” (Giordi, 2014, 53). La postulación de una naturaleza heterogénea, desde esta perspectiva, supone una exclusión de lo real del terreno de la inmanencia y mueve el problema al campo de lo relacional, a la vez que corre la distinción entre el yo y el otro hacia un espacio más móvil y fluctuante.

En su estudio, Giorgi analiza la animalidad en distintas manifestaciones de la cultura latinoamericana para pensar estas transgresiones de los límites formales. Lo que allí encuentra es que, en su estado actual

El animal pierde la nitidez de su forma; pierde, se diría, contorno; fundamentalmente, el animal deja de ser la instancia de una “figura” disponible retóricamente, de un tropo (tal fue su “función” cultural o estética fundamental) para volverse un cuerpo no figurativo, y no-figurable, un borde que nunca termina de formarse: el animal remite menos a una forma, un cuerpo formado, que una interrogación insistente sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos. (34)

El animal ya no es, en las representaciones que estudia Giorgi, el límite exterior a lo humano que permite su pensabilidad, sino más bien una semántica común que problematiza los límites del individuo.

En la poesía de Susy Shock, la animalidad reaparece sintomáticamente marcando la no coincidencia del yo poético consigo mismo. En un poema dedicado al escritor Héctor Propato, en el que propone pensar la ciudad de Buenos Aires y la posibilidad de una apropiación del espacio público, escribe:

Y ahora el gato se ríe / y la platinada baila / y sueña que es China Zorrilla / y te recita ‘Los pájaros del alba’ / y pensamos que el país puede ser así: / palabras alborotadas en labios de esos besos / y el gran plato recuperado // y ahí sí que somos la Plaza / más vale que siempre somos la Plaza / o ¿a quienes palparon de armas para sacarles / el último ovillo del colibrí? / ¿A quiénes les espían las alas tras el tesoro del poeta? // ¿No estamos desde siempre como nunca pagando el peaje / para bailarla, para cantar en ella? (Shock, 2020: 28)

Este poema que tiene como tema la intervención en el espacio público exhibe como arma prohibida ‘el último ovillo del colibrí’. El poema libera su tensión rítmica, se resuelve en esta imagen que pareciera no admitir un referente preciso. Dentro de su poética, esta construcción remite a dos universos semánticos recurrentes: la tejedora, como sujeto que crea algo nuevo desde las posibilidades de una economía comunitaria y la imagen del colibrí, como una manera de animalidad no bestial. Reunidas, esta construcción sintetiza la problematización de las formas que venimos trabajando junto con la construcción de un imaginario comunitario. Tener el último ovillo del colibrí como arma apunta a una intervención en el régimen figurativo que a su vez propone una política afectiva como horizonte utópico.

Para terminar esta exposición y aportar al debate de esta mesa, quisiera detenerme en la manera de hacer política que tiene esta poesía o en su relación con la contemporaneidad. Quisiera demorarme en una reflexión sobre la postautonomía literaria. A mi parecer, la manera más fiel a este trabajo de abordar el tema es a partir de las reflexiones de Rancière sobre la autonomía literaria, que vinculan un pensamiento político con un ideal comunitario.

En “La revolución estética y sus resultados” Rancière piensa la obra de arte a partir de un análisis del romanticismo alemán que le permitirá extender sus reflexiones hacia las vanguardias, el *pop-art* y el arte contemporáneo. En su lectura de las cartas de Schiller encuentra lo que él llama ‘la escena estética original’, a partir de la cual postulará a la obra de arte como experiencia estética y, así, esta podría vincularse con las formas de vida. Pensado como experiencia, el arte se hace posible siempre que exista en él algo que no sea arte, es decir, una vinculación con la vida. En otras palabras, el arte queda definido, y se hace posible, a partir de la tensión entre su autonomía y heteronomía: *“Cuando el arte no es más que arte [es decir, cuando el arte se museifica totalmente], desaparece. Cuando el contenido del pensamiento es transparente en sí y cuando ninguna materia se le resiste, este éxito significa la muerte del arte”* (Rancière, 2002, 126). El arte como experiencia estética se constituye a partir de su vinculación con la vida pero, a su vez, esta relación debe hacerse desde una posición diferencial, como una resistencia del arte a su afuera.

En “La política de la literatura” Rancière explicita el vínculo entre literatura y política afirmando que la literatura hace política en tanto literatura. Una afirmación como esta supone que la literatura no puede ser nunca totalmente literatura, ya que se vincula con su afuera, a la vez que no puede ser totalmente absorbida por el mundo, dado que mantiene su valor diferencial. El problema sería pensar qué significa *“hacer política en tanto que literatura”*. Sobre esto Rancière afirma que *“[l]a expresión ‘política de la literatura’ implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido”* (16-17). La literatura hace política, en este sentido, comprometiéndose con el reparto de lo sensible: con la configuración del significado de las palabras y la visibilidad de las cosas, o con lo que en otro sitio llamará la ‘formación de las formas’. La literatura interviene, para Rancière, de la manera en que venimos trabajando hasta aquí: posibilitando una reconfiguración en los imaginarios y en las maneras en que se imagina.

La postautonomía que propone Josefina Ludmer agrega a este debate la clave temporal, ese ‘post’ que lo vincula a la producción de presente. Más allá de lo que se ha elegido leer sobre esta propuesta, que supondría el final del arte o su superación, lo que hace, ciertamente, es poner en tensión la relación entre arte y vida agregando, además, el tema del presente o de la urgencia. Como afirma Elena Donato en su lectura

“[...] la noción de ‘postautonomía’ no pretende nombrar el repertorio de las tendencias literarias del año 2000 ni inventar un modo para leerlas, tampoco anunciar su propia ‘llegada’, sino definir la crítica como condición de la literatura poniendo en relación –armonizando– un ‘régimen de significación ambivalente’ [...] con el régimen estético del arte [...]” (Donato, 2017: 32).

La postautonomía permite pensar el arte a partir de límites más móviles al tensionarlo con su presente. La misma Ludmer afirma, casi diez años después de la primera versión de “Literaturas postautónomas”: “Uso la idea, la palabra si se quiere, de postautonomía para marcar que lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente. La tensión y la oscilación entre postautonomía y autonomía definiría este presente”⁷⁷. La postautonomía no sería la superación de la autonomía, sino una forma de poner en tensión los límites entre literatura, vida y tiempo.

Volviendo a la poesía de Susy Shock, para terminar, podemos pensar que su manera de intervenir sobre el mundo es en tanto que operación poética: construyendo imaginarios que reconfiguran la distribución centralidad/subalternidad. Las realidades de Susy Shock se entrometen en el mundo, pero no se dejan absorber por él, porque no hay nada menos cotidiano que la experiencia folklórica de sus performances poético-musicales. Pero, a la vez, no deja de intervenir políticamente en los imaginarios afectivos con su poesía trans sudaca, laboratorio donde experimenta nuevos mundos.

77 Ludmer, Josefina (2015): “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”, en Revista Dossier, N°17. Disponible en <https://revistadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>

Bibliografía citada

Danowski, Deborah y Viveiros de Castro, Eduardo:

¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2019.

Donato, Elena:

“Enciclopedia China. Josefina Ludmer: Crítica y verdad” en *Saberes Subalternos en América Latina*. Leo Cherry, Valentín Díaz y Mariano Lopez Seoane (Eds.), Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019.

Foucault, Michel:

Los anormales. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Giordi, Gabriel:

Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

Link, Daniel:

“Pensar de/la noche” en *Saberes Subalternos en América Latina*. Leo Cherry, Valentín Díaz y Mariano Lopez Seoane (Eds.), Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019.

Ludmer, Josefina:

“Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”, en *Revista Dossier*, N°17. Disponible en <https://revistadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>, 2015.

Rancière, J.:

-. “La revolución estética y sus resultados”. *New Left Review*, 2002.

-. “Política de la literatura” en *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011.

-. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Manantial, 2013.

Shock, Susy:

Realidades. Poesía reunida, Buenos Aires, Muchas Nueces, 2020.

LOS BORDES DE LA MUERTE: CRÍTICA, ESCRITURA Y DESEO. REFLEXIONES A PARTIR DE DOS POEMAS DE LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA.

Por Gala Amarilla

(UBA, adscripta Teoría y Análisis Literario “C”)

En esta oportunidad, quisiera proponer una lectura comparativa y conjetural de dos poemas de dos autores contemporáneos, argentinos y cordobeses: Vicente Luy (1961) y Laura García del Castaño (1979).

La línea de la conjetura es un punto de partida, una metodología inicial, de tipo abductiva: un ingreso al texto a través de una alegoría, con el único objetivo de emparejar el corpus y su crítica en un mismo espacio: el de la escritura.

Para ello, haré un breve repaso de algunos conceptos críticos inaugurados por la “nueva crítica argentina de los sesentas” (puntualmente los aportes de Noe Jitrik y Nicolás Rosa en su disputa epistemológica en relación con el objeto) y otros más actuales que resuenan en la crítica contemporánea: pos autonomía (Ludmer), escrituras del yo, el giro autobiográfico (Giordano), intimidad-inofensiva-éxtima (Kamenszain). Las preguntas que orientan esta lectura son: ¿Existe, de hecho, una tendencia hacia el afuera de lo literario? ¿Hay un cambio en la autorrepresentación de lo real? ¿Qué podemos *saber* de un poema?

El poema de Vicente Luy (2007)⁷⁸ nos presenta una imagen de catástrofe (una tormenta, la crecida del río y el desborde trágico) enunciada desde la distancia, temporal y física, del sobreviviente. Así comienza:

*Apenas pasa la tormenta / los riachos de montaña embrutecen / y retumban / arrastrando árboles, gente / y algunos
amores. / Yo una tarde / perdí un par de zapatillas / y vi pasar una señora / rebotando río abajo contra las piedras
/ sin oponer resistencia. / Y me tenté, pero no me tiré. / Todo ese día fui el que no se tiró. (Luy, 2007)*

78 Apenas pasa la tormenta / los riachos de montaña embrutecen / y retumban / arrastrando árboles, gente / y algunos amores. // Yo una tarde / perdí un par de zapatillas / y vi pasar una señora / rebotando río abajo contra las piedras / sin oponer resistencia. // Y me tenté, pero no me tiré. / Todo ese día fui el que no se tiró. // La lluvia de ayer, tarde y noche, / fue mayúscula; / y si bien en casa otra vez hay goteras / y yo estoy sufriendo / mi susto fue lejano. // En el barrio ya no quedan montañas / y las diagonales sólo dan remansos. / Pero un día después, hoy, aún húmedas / las puertas, / siento pánico y violencia. // ¿Será el amor que se aleja? / No, no dije tristeza; dije pánico y violencia. / Vos quizás te acuerdes; yo soy / el chico que perdió las zapatillas / y la parrilla y una remera / y trepó, presa del pánico, / justo a tiempo para ver pasar a una señora / que ya no era una señora / rebotando río abajo, / a pasos de Icho Cruz. Y se tentó / pero no se tiró / -todo el día fue el que no se tiró-. // Y hoy, mucho tiempo después, / un día después de una tormenta / siento pánico y violencia. / ¿Será el amor que se aleja? Luy, Vicente; Vicente habla al pueblo, Córdoba, Editorial La Creciente, 2007)

El poema sigue, pero no avanza, por lo menos en el nivel narrativo. Gira en torno a ese momento, vuelve una y otra vez, deteniéndose siempre en el mismo lugar: el que no fue. La repetición de ese lema, primero en primera persona, luego en segunda, colabora con la construcción de una lectura suspendida. La anáfora funciona, por un lado, como indicador de una circularidad que podemos identificar como “fluir de la conciencia” y, por el otro, genera un corte y organiza esa continuidad. Ese corte es un abismo. Es esa cercanía con la muerte (la muerte del otro y la propia, la que fue y la que pudo haber sido) la que abre la paradoja espacio-temporal que detiene allí a ese yo poético que queda atrapado en la escritura de ese instante.

El poema de Laura García del Castaño, publicado en *Sangre del día* (2018)⁷⁹, parece dialogar con el de Luy. El título es una frase del compositor vanguardista Erick Satie: “Con convicción y una tristeza rigurosa” y el poema es muy breve:

Ayer fuimos a ver la creciente / te mareó mirar al centro / donde venía más picado / Imaginamos como sería caer / por descuido o por convicción —dijiste— no hay otra forma / Volvimos en silencio / El caudal giró bruscamente en nosotros / Hay corrientes que te sacrifican o te liberan / aunque sea una vez.

Una alegoría antigua organiza los dos poemas: la del río/vida y, en consecuencia, la del río/muerte. Pero, en ambos casos, el *tropo* predominante no es el del tiempo (*no te bañas dos veces en el mismo río*), sino el desborde, o sea: la crecida.

La experiencia abismal - y esto lo tenemos ya bastante interiorizado a partir de Kant y después del Romanticismo, en literatura- predispone al sujeto (en este caso, los yo poéticos) a la experiencia estética de lo sublime. El sobrecogimiento de la cercanía con la muerte, es decir, con lo real, deja al espectador sin palabras, lo despoja de ellas.

Pero, en los dos poemas, el de Luy y el de Del Castaño, a ese instante funesto, que es lo mismo que el silencio, un silencio que solo podemos intuir como lectores, sobreviene, sin embargo, la escritura.

Es por eso que otra tesis que subyace con fuerza en ambos poemas es la de la voluntad. En los dos casos, la voluntad, bajo la forma de la interrupción, es la que habilita la existencia del poema. Por eso, y no por la cuestión de la muerte, tan tematizada y tan vieja como la literatura misma, es que me llamaron la atención estos poemas y me convocaron a una lectura comparativa.

79 García del Castaño, Laura; *Sangre del día*, Buenos Aires, Año sluz Editora, 2018.

Si la vida es un continuum, un río en movimiento, la muerte no es su interrupción, sino apenas un cambio en la forma (un cuerpo que no opone resistencia, como la señora que ya no es una señora). La interrupción, entonces, es un instante de silencio que estalla en esa experiencia liminar que es el pasaje entre dos continuums: el de la vida y la muerte; el de la experiencia y la narración de esa experiencia.

¿Qué espacio se abre en ese lapsus? ¿En ese presente que se eterniza en el segundo de la duda, la tentación, el deseo de morir y la voluntad de no hacerlo? La respuesta que arriesgo, como ya adelanté en la introducción, es: la escritura. La voluntad, en estos dos textos, es un punto de inflexión para el yo poético que, abismado, sin decirlo, decide retirarse para poder escribir. Esa suspensión fugaz a la que sucede la determinación de escribir, instante quizás siempre presente en el momento de creación artística desde el comienzo del arte como tal, asoma en la superficie del poema.

Los sesentas

Vuelvo a la pregunta inicial, ¿qué podemos *saber* de un poema? En *El corazón maligno del relato* (1992) Nicolás Rosa se pregunta por el lugar del saber en la relación de diferencia e identidad entre el escritor y el crítico.

El imperativo innovador de aquella “nueva crítica” argentina de los años sesentas fue sublevarse del objeto literario, independizarse de él. Lo cual implicó una doble re-definición: por un lado, del objeto mismo, que ya perdía, en realidad, su carácter de objeto, como portador de una verdad describable; por el otro, de sí misma, al establecerse en un mismo nivel: en el campo del saber.

En tanto escritura, la crítica literaria deja de ser un discurso subsidiario y es capaz de generar significación por su cuenta. Si inventar se asocia a mentir, en el campo de la literatura, es porque se la desvincula (históricamente, ideológicamente) del campo del saber, tradicionalmente pensado como el campo de la ciencia: pero el invento está en la base de toda producción científica.

En esta perspectiva, pensar la crítica a la par de su objeto es develar que todo discurso es un simulacro. En esta óptica, decir que la crítica o, incluso, la teoría literaria es tan ficcional como su “objeto” (en realidad, su no-objeto, la *Cosa literaria*) no es disminuirla, sino todo lo contrario: devolverle su poder.

En este punto es donde Maurice Blanchot aporta una veta fundamental, al precisar un *espacio literario*, el lugar de la experiencia literaria, donde lo real y lo imaginario, la sensibilidad y la imaginación, se disuelven (no se resuelven) en la escritura. “Escritor” o “crítico”, puesto que ambos escriben, solo

pueden (y deben) errar en busca de un centro imposible: gracias a eso, escriben. Es acción, ante todo, una poética. Tal la paradoja de Orfeo, recuperada por Blanchot, como el mito del gran poeta vidente, que puede ver, por ser poeta, pero al mirar, lo pierde todo (pero si se niega a mirar, deja de ser poeta).

Esta nueva perspectiva crítica se apartó tanto de las lecturas puramente estilísticas, como de las lecturas sociológicas (*closed* o *far reading*). La discusión parece lejos de haber sido superada. Medio siglo después, la discusión sobre la especificidad de la literatura se revive en la cuestión de la autonomía, abierta por Josefina Ludmer.

Hoy

La idea de la postautonomía instalada por Ludmer en el año 2006 y la fórmula de “giro autobiográfico” de Giordano (por los mismos años, *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual* se publica en 2008), por su parte, irradiaron lecturas de las producciones contemporáneas en la clave de las escrituras del yo, como signo de época. La reedición de *Aquí América latina* y la recopilación y publicación de *El giro autobiográfico* en 2020, dan cuenta de la vigencia y vivacidad de estas producciones.

La convicción del fin de la autonomía de la literatura y el fenómeno de las escrituras del yo, fueron forjando y afianzando el imaginario de un futuro inminente en que realidad y ficción, literatura y vida, se funden progresivamente hasta difuminar sus límites definitivamente.

Dentro de este marco crítico de actualidad, Tamara Kamenzsain (en su libro *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay* de 2016) propone el enunciado “intimidad inofensiva” para pensar la poesía actual. Por un lado, señala un nuevo “ritmo subjetivo” de tales producciones. Un ritmo en el que el sujeto se reconoce en lo más íntimo a partir de aquello que está fuera de sí, en esta suerte de intimidad éxtima (concepto que toma de Lacan). Podemos reconocer fácilmente esta idea de extimidad en los dos poemas que analizamos: el yo poético de Luy se ve a sí mismo en ese cuerpo sin vida que podría ser él y esa experiencia lo transforma en lo más íntimo de su ser. *Mucho tiempo después* del episodio la emoción vuelve con la misma potencia. Pero esa emoción, si bien es sumamente íntima, se define de manera muy precisa, con una distancia casi clínica: *No, no dije tristeza; dije pánico y violencia*.

Por su parte, el yo poético en primera persona del plural de Laura García del Castaño, efectúa el mismo procedimiento. Por un lado, la violencia de la emoción que irrumpe íntimamente: *El caudal giró bruscamente en nosotros*. Por el otro, la distancia que se plantea desde el título: la palabra *convicción* y la idea de rigurosidad asociadas a la tristeza, generan un desplazamiento en el vínculo de intimidad que se establece con la experiencia vivida al convertirse en una forma de arte.

Pero para Kamenszain, esta disposición a compartir la intimidad se volvería inofensiva “a fuerza de repetir lo que ya todos saben” (2016, 63). Este contacto brutal con lo real no respondería ya a una performática fundada en violentar el orden establecido con el fin de volver a la praxis, como sucedió con las vanguardias, sino con una suerte de banalidad existencial. La intrusión de lo real, en las poéticas contemporáneas, no serían una exhortación a profundizar, sino, por el contrario, una vorágine “a nivel de la superficie”, que toca todos los temas sin ahondar en ninguno.

La inofensividad de estas escrituras, consisten además en la practicidad de los fines con los que se escribe y la falta de compromiso con lo escrito. Kamenszain llama a esta una “escritura deportiva”, una práctica, un ejercicio con fines concretos, que no compromete cuerpo y alma “en una actividad que puede resultar terminal” (2016, 30). A diferencia de los escritores de otras generaciones, como Kafka o Borges, que refieren al sujeto para mostrar su íntima fragmentación, el nuevo “yo emoticón”, como lo denomina, de estas nuevas producciones, incluyen todos los temas posibles, mezclando elementos de lo real al ritmo de aquella intimidad-extimidad-inofensiva, que los involucra, pero sin comprometerlos.

Siguiendo este razonamiento, escribir sería, hoy, una actitud performativa que, en ocasiones, puede llamarse libro; pero que puede confundirse cada vez más con discursos de la “vida real” como puede ser un intercambio de chat o un vivo en YouTube⁸⁰. En este sentido, para la autora, escribir poesía ya no implica la reflexión acerca de su estatus, de su ser o no ser literatura, sino que se limita al campo de la acción. Escribir es un hacer como cualquier otro dentro de una cadena que sirve, sencillamente, para seguir viviendo.

¿Existe, en efecto, un camino inexorable hacia el fin de la literatura (¿y del arte?), al compás de las nuevas tecnologías y el cambio en los paradigmas de producción (los que trabaja Boris Groys en varios de sus libros)? ¿O la crítica, otro discurso más en el universo de los discursos, es la que cambia los modos de leer aquello que siempre estuvo y seguirá estando ahí?

Pensemos en las vanguardias de principios de siglo XX, la idea de la literatura llegando a su fin, tocando sus límites, poniéndose en peligro, sería, antes que una novedad de nuestros días, un factor inherente a ella.

Este mismo afán autorreflexivo de la literatura que cuestiona permanentemente su estatuto y condición de existencia, se extiende en la escritura, especialmente la escritura de poesía, como una experiencia de los límites de lo decible. La autoficción como ejercicio ineludible en una búsqueda incansable, dolorosa, atroz, en la eterna peregrinación de la extenuación de los sentidos, parece más un patrón de la literatura misma que un emergente de estas épocas.

80 De hecho, en su último libro, Mubarak, Laura García del Castaño comienza el libro con un poema que se llama chat, con fragmentos de distintas conversaciones de WhatsApp, incluidos los emojis que no aparecen, pero se describen. También, como señala Fernando Bogado en el trabajo citado en la bibliografía (2018), los poemas de Luy siguen circulando en videos de YouTube y sus lectores siguen interactuando con él, después de muerto, en su perfil de Facebook.

Parece poco probable, en este sentido, la idea de que esa práctica, que tanto la nueva crítica de los sesentas como la nueva-nueva crítica de los dos mil vinculan a una experiencia vital, se haya vuelto inocua.

En la parte primera de *El arte del olvido*, Rosa advierte que escribir, en algunos casos, es el producto de un alto costo físico (2004, 11).

Para Noé Jitrik escribir es también una experiencia vital definitiva (1959). Aún más, visto con una “luz histórica” la literatura que se nutre de la experiencia de sí misma, donde la experiencia es lo central, es característica del siglo XX.

La escritura en relación con la muerte, con el suicidio en particular, es un campo muy trabajado por aquella nueva crítica como “lugar de encuentro de fuerzas inconscientes” (Jitrik, 1999, 29) y como experiencia dudosa donde se triunfa fracasando (Jitrik, 1959, 74). Así el origen del lenguaje, como lugar de encuentro de fuerzas inconscientes, da la clave para leer a los escritores que, como Quiroga (escritor que Jitrik utiliza como caso testigo), suicidándose, hicieron estallar por los aires la paradoja de la que pende la angustia de no poder hacer sino lo único que pueden hacer, escribir, que es a la vez lo que los arranca y les quita la posibilidad de hacer, porque los enfrenta a la muerte.

Jitrik formula la frase casi perfectamente opuesta a la de Kamenszain, dice que *escribir es vivir al borde de las cosas seguras* (1959, 67) pero ¿cuál es ese riesgo?

Blanchot (1992) sostiene que cuando el artista se abandona a la necesidad interior de escribir, se somete a una temporalidad otra, la de la escritura, que es una sustracción del mundo. O sea que el espacio literario es también y sobre todo, aunque Blanchot no lo especifica de esta manera, un *tiempo literario*. Es interesante, en continuidad con esta idea, como Daniel Link, en su libro *Suturas* (2015), sin volver explícitamente sobre Blanchot, propone para la crítica un desplazamiento de la idea de distancia (una superación de la vieja dicotomía de *far* o *closed reading*) hacia una noción de temporalidad: una lectura en *ralenti*. Porque, según él, “lo que se juega en la lectura no se mide en términos de distancia, porque no hay separación posible entre lo que está escrito y lo que vive (y, por lo tanto, lo que lee).” (Link, 2015, 125)

Es justamente la detención momentánea del tiempo lo que sobrevive en la lectura de los poemas que leímos y lo que me convoca a escribir no sobre ellos, sino a partir de ellos. Porque adentrarse en la selva, como Quiroga, asomarse al abismo y no tirarse, como Laura o Vicente, experimentar ese

límite, esa inminencia, es también una experiencia literaria.

Pensando así, la experiencia literaria sería atarse a algo seguro, como Teseo al hilo de Ariadna para salir del laberinto. No morir gracias al hilo salvador que es la escritura. No haber roto el hilo es no haber conocido el laberinto y no experimentar el límite. Lo inefable se basa en que “lo que no se vive no se conoce y lo que se vive no se puede contar” dice Jitrik (1959, 66). Pero el hecho de contarlo, de escribir, es permanecer atado al hilo.

Vicente Luy es, ante todo, un suicida y un enfermo, un padeciente. No solo por el hecho consumado, sino porque toda su producción, aún cuando no esté tematizado, gira en torno al deseo de morir y el aplazamiento de ese deseo, atravesado por la escritura como postergación, interrupción feliz y dolorosa, a la vez, por su imposibilidad.

Aplazar el momento del suicidio, es equivalente a seguir escribiendo. No se puede unir coherentemente el plano vital y el plano de lo transmitido, lo escrito, porque el lenguaje que habla el cuerpo tiene las marcas del sinsentido. Dice Luy, en una entrevista: *Mi poesía es coyuntural, y hay ciertas cosas, como decís, que han quedado desfasadas, porque hablo de la construcción del ahora. Luego, es natural que algunas cosas pasen de moda rápido. Aunque hay un cuerpo que no.*”

Laura García del Castaño, por su parte, es empleada de una funeraria y tiene, inevitablemente, una relación particular con la muerte. El yo poético de *La sangre del día* está obsesionado con la muerte (*Dos veces al día / me pregunto / dónde estará la muerte hoy*, dice uno de sus poemas), pero vencido ante su inmutabilidad, a la crueldad de su silencio, resignado a toda posibilidad de nombrarla, la rodea, inspecciona lo que tiene de cotidiano (como en los preparativos de un funeral), lo que tiene de ternura, lo que subsiste y palpita, lo todavía vivo. En una entrevista le preguntan a la autora ¿para qué se escribe? y ella responde: “para no volver a vivir”.

La distancia entre los dos planos, el de lo real y lo escrito, el escritor no la puede salvar. Por el fatal desencuentro de estas dos experiencias, la sinceridad, en literatura, es imposible. Jitrik escribió *“Los escritores más significativos son los que juntan y armonizan los dos tipos de experiencias llevándolas hasta el límite anterior a la muerte y que admiten su incapacidad para cumplir cualquiera de las dos totalmente”* (Jitrik, 1959, 75).

En la misma entrevista citada anteriormente, García del Castaño se refiere a esta frustración originaria. Dice: *“En poesía: ¿qué profecía puede pactarse?, ¿qué conjuro u oración puede romperse? Porque eso es la poesía, y el poeta un ineficaz. La poesía es inmanejable para el propio poeta, te arrastra, te estrangula, te hace creer que estás yendo por el camino que elegiste pero no.”*

Otro poema de Del Castaño, del mismo libro, recorre las acciones de un tercero que parece ser un doble del yo poético, al estilo del Desayuno de Prevert, pero termina con estos versos: *Mientras une los acontecimientos / se sale del camino / ha llegado al punto inicial / ha dado sin pensar / con la forma.*⁸¹

De nuevo: la experiencia como una corriente que solo puede ser interrumpida de dos maneras. Con la muerte (el pinchazo de la rueda, podría haber terminado así, y el poema deja sentir esa cercanía) o con la escritura, o sea, con la forma, cosa que efectivamente sucede.

En el libro de Link que ya mencionamos, cuyo capítulo “Posfilología”, dicho sea de paso, comienza también con la imagen de Orfeo, el autor historiza las formas de leer en la historia de la humanidad y se pregunta por esta modernidad neo-letrada que estaríamos transitando. Sugiere que en este momento de umbral (comparable con el que significó la imprenta) lo universal devela lo singular que puja sin resolverse. Esta reflexión, sin dudas, resuena en la *Teoría Estética* de Adorno y su noción de “material histórico sedimentado”. ¿Dónde mejor podemos ver todavía en movimiento esa pugna aún no culturizada, no cristalizada, sino en el arte? En el mismo capítulo, Link escribe que “*el arte diferencial de nuestro tiempo es consciente de esa oscilación de lo político entre lo universal y lo singular*”. (Link, 2015, 120, subrayado mío)

En los poemas que analizamos hoy, los sujetos parecen extrañamente conscientes de que lo que leemos es una “realidad otra”, que no está ni en el plano vital ni en el textual. Y la función de la lectura crítica se ubica, justamente, en esa zona de rodeo, en el límite entre los dos planos.

En este sentido, todo escritor, incluidos los que escriben crítica, son (somos, ya que estoy escribiendo) patéticos. Rosa dice “*se escribe para persistir, se lee para olvidar*” (Rosa, 1992, 34)

En este nuevo escenario posmoderno, quizás haya que, como sugiere Giordano, entrar en intimidad con la intimidad de estos escritores y pensar la continuidad entre vida y escritura, impulsados por el deseo. Si vivimos en eterno retorno, en *ritornello*, como propone Link (2015), la pregunta por la autonomía quizás no sea otra que la misma de siempre, que vuelve, como olas, dejando nuevas huellas en las obras de arte para quien se disponga a encontrarlas.

Frente a una innegable avanzada de la cultura de la intimidad que espectaculariza las autofi-

81 Cada día es un punto / vamos uniendo un recorrido / pautado hasta el final / hasta develar / la trayectoria de una flecha / el círculo que pudo ser / la colmena un disparo / Una mujer revienta un neumático / sale del camino / Años atrás fumaba en el balcón / pensando el título de un poema / también buscó una clave / tuvo las manos heladas / el corazón en blanco / se puso al resguardo del granizo / dejó el pan a la intemperie / derramó la sal / contuvo el odio / abrió una cama ofreciendo / la liebre tibia de su herida / Mientras une los acontecimientos / se sale del camino / ha llegado al punto inicial / ha dado sin pensar / con la forma.

guraciones del yo, convirtiéndolas en meras mercancías para el entretenimiento, la literatura, lejos de extinguirse, se expande. Yendo, como hizo siempre, hacia sus propios límites.

La pregunta por la filología, según Link, ya no es una pregunta metodológica de la historiografía literaria, sino una pregunta *ontológica* “*correlativa del deseo de definir nuestro presente*” (2015, 37) al que define como “instante de peligro”.

Posfilología, posliteratura, posmodernidad, como queramos llamarle a nuestro contexto, hacer crítica hoy sigue siendo escribir. También leer olvidando el contenido explícito y atendiendo a lo que ocurre en un texto más allá de él, por medio del mismo gesto de deseo que nos empuja a escribir, para manifestar lo oculto, lo que se esconde en los bordes, lo que se expresa en el inconsciente de la letra misma. El mismo deseo de aquel que se asoma al abismo y la voluntad del que - todavía- no se deja caer.

Implicarse emocionalmente, dejarse conmover y seguir el pulso de la escritura, ser patéticos, es una posibilidad que no deberíamos descartar para volver a poner a la crítica en relación de contigüidad con su objeto, no sin correr riesgos.

Bibliografía

Barthes, R.:

- *El placer del texto. Seguido por Lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1993.
- “¿Qué es la escritura?” en *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1997.

Blanchot, M.:

- “La literatura y el derecho a la muerte” en *De Kafka a Kafka*. México, FCE, 1991.
- *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.

Bogado, F.:

- “Posfilología y posautonomía: modos de leer el presente”. Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas Antonio Cornejo Polar, “Descolonizando las teorías y metodologías”, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima, 2017.
- “Crítica e imagen: lectura comparada de *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer y *Plan de operaciones* de Vicente Luy” en *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* Volumen 9, Número 17, ene. 01, 2018, Disponible en <https://doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.07>

García del Castaño, L.:

- *Sangre del día*, Buenos Aires, Añosluz, 2018.
- Entrevista en el Blog 10 preguntas para un poeta. Disponible en <https://sites.google.com/site/10preguntaspara1poeta/laura-garcia-del-castano>, enero de 2015.

Giordano, A.:

- “Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual” en *Pensamiento de los confines* Disponible en http://rayandolosconfines.com/pc21_giordano.html
- *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

Jitrik, N.:

- “Experiencia vital y experiencia literaria” en *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Buenos Aires, ECA, 1959.

- "Las marcas del deseo y el modelo psicoanalítico" en CELLA, S. *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

- *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.

Ludmer, J.:

Aquí América Latina: una especulación, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020.

Luy, V.:

- *Vicente habla al pueblo*, Córdoba, Editorial La Creciente, 2007.

- Entrevista de Emanuel Rodríguez en La Voz, jueves 23 de agosto, disponible en http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/07/08/23/nota.asp?nota_id=107139 , 2007

Madrazo, J.A.:

"Entrevista a Noé Jitrik: Leer un texto como una música" en Ateneo, N° 492, segundo semestre de 2005.

Ramallo, C.:

Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina 2001-2010. Tesis de Doctorado disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6150> , 2017.

Rosa, N.:

- "El corazón maligno del relato. Una conversación con Nicolás Rosa" en *Unicornio. Un caballo con suerte* 2, 7-8, 1992.

- "Borges y la crítica". *Los libros* 26, 19-21, 1972.

- *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

Vitagliano, M.:

"Nicolás Rosa: la voz en acto" en *Punto de vista* 87, 2007.

EXPERIENCIA Y POBREZA EN LA PARTERA CANTA DE ARTURO CARRERA

Por **Victoria Palacios**

*“Quizá la poesía sea el registro de un paso.
De una vacilación como la mía, ahora.
¿Escribo? ¿Busco un poema, un libro,
o apenas el reflejo de mi incertidumbre,
la estrategia de mi dolor?”*
Arturo Carrera

*“El pensamiento es una partera
que no siempre existió”*
Antonin Artaud

La experiencia de la represión política, social, cultural, y su concreción, a través de distintas formas de violencia sobre los cuerpos⁸², irrumpe en el corazón mismo de las disciplinas cuyo foco de interés se centra en la subjetividad: sus fronteras genéricas y/o sus categorías vinculantes con otras áreas del conocimiento. La producción poética prolifera en sus recursos junto a la teoría del conocimiento, el psicoanálisis, la filosofía y la ontología y en el uso repetitivo de prácticas vanguardistas que se extienden disruptivamente por distintos países de América Latina. Frente a la reiteración de distintos procedimientos y el retorno de un conjunto de lecturas, que delimitan sus modos de traducción y representación de las tradiciones e identidades nacionales, el Horror queda situado en un espacio espectral (o imaginario) y productivo sobre el que se articula la representación del sujeto y de lo real entendido como memoria e historicidad.

Como parte del proyecto de investigación “Formas de develar y reescribir el Horror en la poesía latinoamericana post-dictaduras”, el siguiente trabajo presenta algunas consideraciones específicas relativas a la configuración de la experiencia y la pobreza y sus vinculaciones temáticas y formales en *La Partera Canta* (1982) de Arturo Carrera, por constituir un libro paradigmático en cuanto a su irrup-

82 En este marco es fundamental la descripción de las prácticas represivas perpetradas por los Estados Latinoamericanos y su coincidencia con la figura del Genocidio. Al respecto, Daniel Feierstein distingue seis momentos como instancias de las prácticas genocidas: en primer lugar, la construcción de una alteridad negativa dentro de un grupo nacional, la figura del enemigo se vincula con una construcción conceptual lo suficientemente ambigua y amplia que pueda incluir todo tipo de práctica considerada peligrosa para el Poder, con el fin de difundir el terror en el conjunto de la población. En una segunda instancia se incluye el hostigamiento, es decir la concreción violenta del poder brutal sobre los cuerpos, muchas veces paraestatal de la configuración simbólica del terror con el fin de aislar a la víctima y la destrucción de sus vínculos con el conjunto de la sociedad. Este momento se vincula con la antesala del exterminio, que es el debilitamiento ético de la identidad del conjunto de la población. La culminación del genocidio se realiza simbólicamente con la eliminación de las memorias de las víctimas con el fin de la reorganización de las identidades nacionales. La perversidad de la metodología aplicada por el Terrorismo de Estado involucra aspectos que pueden analizarse desde distintos campos disciplinarios, el análisis de la experiencia de los efectos subjetivos del terror releva el problema de su representación a niveles históricos y conceptuales.

ción en el campo literario⁸³, y vinculado con esto, por la apertura de sentidos que implica su inclusión en la/s lectura/s de la totalidad de la obra del autor⁸⁴. En este sentido, el punto de partida del análisis es indagar acerca de la “irrepresentabilidad del mal” (o del dolor); la imposibilidad de “relatar” el dolor infligido en los cuerpos, o en definitiva, de “dar testimonio” en el marco de una “lengua culpable”. No se pretende agotar las variaciones temáticas del texto, que por su misma propuesta, presenta diversificaciones semánticas, proliferaciones formales y perspectivas en la focalización del objeto poetizado. Tal objetivo dañaría, en este marco, la palabra alcanzada en ese gran poema que constituye *La Partera Canta*. El interés de esta lectura puntualiza en la contradicción que se observa entre la ruptura de las formas, los lenguajes, los discursos y su estructura, es decir, la escenificación de esa imposibilidad de nombrar el Horror, sin por eso silenciarlo ni negarlo, y la idea de “epifanía poética” como principio novedoso, que se reescribe y reconfigura, en la totalidad de la producción poética del autor. Esta focalización hace ineludible reponer algunos problemas estéticos, que derivan de la crisis de la subjetividad, y por ende de las fronteras teóricas y disciplinares que la abordan. En primer lugar, es importante destacar que la cuestión de la crisis de la subjetividad se circunscribe al fracaso del proyecto político moderno, radical, grandioso, épico y violento cuya finalidad ideal es la homologación entre una ontología de la vida y una ontología de la historia y que constituye el imaginario del siglo XIX. Dicho proyecto concluye en la imposición del terror y el orden de los automatismos de la ganancia en el siglo XX (Badiou, 2005, 165). Sucintamente, y siguiendo la lectura de Badiou, se puede afirmar que la experiencia de la guerra manifestó la incompatibilidad entre el hombre y el tiempo, es decir reveló la historia como destino, y la imposibilidad de la inmediatez entre lo ideal y lo real. La experiencia de la guerra, y la crueldad, inundará semánticamente las producciones artísticas del siglo.

La insistencia de la crueldad en las artes se puede vincular con la omnipresencia de la crueldad de los Estados. Sin embargo, eso no basta. El tratamiento de la crueldad y el horror como materia y fuente de producción literaria nos permite indagar en la experiencia del sujeto y en las subjetividades

83 La difusión, circulación y lectura real depende de muchos factores contingentes, no podemos conocer la totalidad ni la cantidad de textos que existen acerca de un tema. Sin embargo, la cantidad de borradores, libros no publicados y publicados que no se conocen existen como murmuraciones, diálogos abiertos, muchas veces inconclusos que nos mantienen en vilo acerca de la forma en que debemos aproximarnos al tema. Esas murmuraciones establecen redes de sentido y de lectura que van conformando un campo. *La Partera Canta* indudablemente presenta variedad de temas y formas de aproximarse al mismo. Sin embargo, su aparición en 1982, un año también paradigmático de la historia argentina, cerca las posibilidades infinitas de su lectura.

84 En este sentido, *La Partera Canta* introduce un principio de novedad, representando lo que Alan Badiou caracterizó como punto-sujeto, es decir, una indagación que no había tenido lugar, inaugurando una ruptura acontecimental. Es importante subrayar que el objetivo final de esta investigación consiste en detectar la configuración de diversos motivos y metáforas que han sido rearticuladas en nuevas indagaciones poéticas, teniendo en cuenta para esto dos principios articulantes. En primer lugar, “una obra es una indagación situada sobre la verdad que ella actualiza localmente, o de la cual es un fragmento finito”, proposición que implica un continuo, una totalización que no es posible abordar completamente, ni agotar. Esta idea alcanza su verdadera potencialidad en relación con el objeto que nos ocupa: el horror en la poesía latinoamericana post-dictaduras, sus modos de reescribirse, sus modos velados de inscripción. Idea que se refuerza, si se articula con el segundo principio en cuestión “una verdad es finalmente una configuración artística, iniciada por un acontecimiento (un acontecimiento es en general un grupo de obras, un múltiple singular de obras) y desplegada por azar bajo la forma de obras que son sus punto-sujetos”. En Badiou, Alan; “¿Qué es un poema, y qué piensa de ello la filosofía?” en *Pequeño Manual de Inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

Ya que siempre existe una cantidad mayor de puntos-sujetos redundante, ignorada, o que se acerca lejanamente a las nuevas tensiones que hacen caducar ciertas configuraciones y abren otras; esta comprensión resulta un acto de justicia poética, puesto que lo singular no radica en los nombres elegidos, que se recortan significativamente del conjunto, sino en el modo y la aproximación que tienen con respecto a una indagación poética, que en este caso es necesariamente dolorosa y desgarradora. El intento de establecer un continuum discursivo con el presente de “lo real”, dado por la violencia política que socava las instituciones, los modos de vida, y, en definitiva, la experiencia, se constituye como un centro de irradiación crítica que tiene su anclaje en los modos de configuración poética como el lugar privilegiado para la indagación de los lenguajes (totalizantes, heredados, académicos, genéricos, homogéneos).

representadas. En el siglo XX fue una cuestión más estética que moral. La crueldad es el momento en que debe decidirse la completa disolución del yo. La crueldad es necesaria para que el “nosotros” y la “idea” se hagan uno y nada limite la autoafirmación del nosotros. Lo real termina siempre por ofrecerse como prueba del cuerpo, ese estar ahí es la prueba de lo material: *“Lo real es lo imposible de destruir, lo que resiste siempre y para siempre”* (Badiou, 2005)⁸⁵. La idea de que el único cuerpo real es el cuerpo torturado es terrible pero antigua. La prueba de que un cuerpo ha sido expuesto a lo real es la herida, la sensibilidad a la violencia es un componente individual: *“La cosa es clara: la cotización de la experiencia ha bajado y, precisamente, en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más espantosas de la historia universal. Lo cual quizá no es tan extraño como parece. Entonces se pudo comprobar que las personas regresaban mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en lo referente a experiencias comunicables”* (Benjamin, 1982, 134)⁸⁶.

Esta contradicción entre la pobreza de experiencias comunicables y la abundancia semántica de experiencias sobre el horror en las producciones artísticas se resuelve al enfocar en la configuración del trauma y su representabilidad, la vacilación significativa en el terreno de lo innombrable⁸⁷. Actualizando la formulación de Theodor Adorno *¿Cómo escribir después de Auschwitz?*, Arturo Carrera se pregunta: *¿cómo se hace poesía después de los genocidios?*⁸⁸ Leyendo a Berger leyendo a Frida nos dice que *“en la era oscura en la que vivimos bajo el nuevo orden mundial compartir el dolor es una de las condiciones esenciales para una renovación de la esperanza”* (Carrera, 2009, 129). Y reformula la pregunta enfatizando en una ética de las sensaciones: *¿cómo no cambiar? ¿Cómo sostener la culpa de permanecer vivo?* La frontera que constituye un territorio en la lengua es el dolor: *“Así el dolor es nuestra patria y nuestra patria. La única lengua, la única vía”* (Carrera, 2009). Y evocando a Paul Celan y a Tadeusz Rosewicz *“son los muertos los que retienen nuestro silencio”*.

La experiencia de lo real, lo que resiste, permite la multiplicación del sentido, y no su agotamiento, ¿cómo agotar el sentido de las experiencias del dolor? La distorsión que puede observarse en el exceso de las formas y del sentido y la modestia frente al dolor se impone como un recurso frente a la insistencia de lo real: *“soy la partera que alumbró al tiempo que oye alumbrar, la que corre al filo*

85 Badiou, Alan; “Crueldad y vanguardia” en *El siglo*, 2005, p165.

86 Benjamin, Walter; “Experiencia y Pobreza” en *Para una crítica de la violencia*, México, La nave de los locos, 1982, p 134.

87 Desde una perspectiva psicoanalítica, el texto *Más allá del Principio del Placer* introduce la idea de que cuando el monto de estímulo provoca una ruptura de la barrera de protección del psiquismo, la cantidad de representaciones imposibles de asimilar se presentan inconexas, desligadas entre sí. A partir de los aportes de Lacan, lo real ha designado lo imposible de representar. Sobre la idea de que algo se puede representar en el terreno de lo innombrable, si se trascienden los marcos de una posición absoluta e irreductible, Slepoy sostiene que: “la dimensión psicológica implícita en las formulaciones teóricas acerca de la irrepresentabilidad del trauma está íntimamente enlazada con dimensiones que pertenecen, en el estado actual de la fragmentación disciplinaria, a distintas áreas de conocimiento”. La mística de lo inefable de los hechos traumáticos obstaculiza los procesos de simbolización. Si las experiencias vividas son intransferibles se perpetúa un pensamiento único, y se reduce la polisemia del lenguaje a un sentido único para cada vocablo. Sólo en la multiplicidad de sentidos implicados en la idea de trauma, la construcción de la memoria colectiva es posible. El abordaje del horror, por parte de la poesía, viene a saldar la paradoja de la representabilidad de lo irrepresentable, o para anclar nuevamente en Badiou, en la imposibilidad de transferir una experiencia del horror en un esquema necesariamente clásico, por ser mimético en la construcción de una metodología “aplicada”

Freud, Sigmund; *Más allá del principio del Placer*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1979

Norma Slepoy; “La representación de lo traumático” en *El libro de los juicios*, Buenos Aires, Edición Anexo Memoria, Instituto Espacio para la Memoria, 2010.

88 Carrera, Arturo; “2000: Gelman” en *Ensayos Murmurados*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.

del Kielland donde rota la cabecita jabonosa de un feto en corona.//soy la que se desmultiplica, míos y tuyos los enanitos a la vez, y es cierto que otras hombras sabias danzan agitando zarcillos cuando los neonatitos caen en las bacías, oh trabajo de parto: bajo inertes desenvolvimientos crueles entretienes la Belleza.mis herméticas diestras alzan los párvulos al mundo: los acuesto cuidadosamente sobre la panza cóncava de sus madres que ciegan plañen, masticando anestésias leves. Dando aún rienda suelta a sus impetuosísimos músculos sentidos. Soñando todavía una fórmula para sus programados movimientos: "IS NOT IN LIBRARY". Y hay quienes abren ostentosas órbitas hacia el cielo quirófano. Y hay quienes tuercen la boca con una túnica mueca de asco prometeico. Y yo las miro con las unas y con las otras como a la esfera de oro el Inca Garcilaso:// es el obvio impudor// del universo querellante" (Carrera, 1982, 15)⁸⁹. La ternura y la crueldad se combinan para resaltar la fuga de sentido. El uso de sustituciones permite, en un mismo gesto, cuestionar y establecer una tradición. Estas sustituciones se observan en varios niveles. A nivel semántico reforzado en la construcción de una figura hiperbólica como la partera, pero también en el nivel de la lengua en el uso irónico del enunciado: "IS NOT IN LIBRARY", remarcado por el uso de mayúsculas. En el nivel morfológico: "hombra" para construir una idea de sexo voluptuoso, efigie, y también, monstrea. A su vez, la implicancia de lo real y un cuestionamiento a los modos de construir la ficción ingresa con los versos del Inca Garcilaso, la mirada y/o el posicionamiento frente al presente que se impone, eso dado como "universo querellante".

El tipo de rupturas formales que permite incluir la poesía de Carrera en el Neobarroco⁹⁰ nos obliga a pensar en el móvil de la escritura, ese estado de *dis-con-formidad* frente al "obvio impudor". No es forzado pensar que el exceso de materiales -poemas en prosa, diálogos inconclusos, versos superpuestos, escenas dramáticas, citas-, su multiplicación, están marcando, justamente por contraste, un estado de transitoriedad, de "instantánea", cuya condición misma es la de apenas ser intuida (fuga y pérdida son dos estados asociados a la fragilidad). Como observa Jorge Monteleone: "*Cuando el lenguaje de la comunidad en la que se lleva a cabo esa transposición metafórica se halla comprometido en el exterminio, si la lengua nomina en la desaparición o traza letras de sangre, la condición misma del enunciado que mira en el poema no es la inmovilidad, sino la muerte. O peor: un muerto-vivo. [...] Mientras la poesía de Perlongher afirma y niega emplazada en la negatividad de un deseo heterogéneo, el negarse y afirmarse de la poesía de Arturo Carrera se juega en un deseo afirmativo y engendrador*"⁹¹. La realidad *fosforece*, aparece cambiada transformada, abriendo y cerrando las formas gestadas en el vacío.

La torsión de la sintaxis permite hacer estallar la forma, marcar la ausencia y el vacío de significado en el intento porque emerja algo del orden de la experiencia del sujeto, en un real que se muestra

89 El uso de barras no es un recurso del autor sino mío para marcar el corte de los versos.

90 "Sé hacer -en todo caso-lo que imagino que los neobarrocos hicieron: negarme a ser neobarroco, tal vez porque en esa negación está el origen de su sentido. Niego y resto y desagrego en exceso para no soportar el rastro del vacío que nos horroriza. Porque cabría preguntarse por el origen micropolítico neobarroco latinoamericano, que no fue otra cosa más que la opresión, la censura, la inquisición, la dictadura militar: fuerzas de origen, pasajes entre lo que los brasileños llaman *lixo*(pobreza) y *luxo*(lujo); para no señalar tan sólo su proliferación en la sexualidad o en las andanzas marginales como lo hizo y lo logró Nestor Perlongher" (Carrera, 2009, 152).

91 Monteleone, Jorge; "Una mirada Corroída" en *Sobre la poesía argentina de los años 80'* (1987), Rosario, Revista Paradoxa N°7, 1993.

como arrasado: “YO MENTIRÉ SABER OIR LA GUERRA O AQUEL TIEMPO ESPACIAL QUE OYO EL MALDITO: ESE APACIGUAMIENTO DEL AMOR Y LA SABIDURIA QUE ESTÁ AMPUTANDO TANTOS ESQUELETOS [...] VERE COMO DE LA BOCA PASAN A LA VOCAL QUE HUYE SIGUIENDO UN DESFILADERO DE VERTEBRAS DE NIÑOS [...] Y AÚN INDISTINTOS CUERPOS IMAGINARIOS DE NATURALEZA ESTABAN TAN ATERRORIZADOS COMO EL CUERPO DEL AMOR” (Carrera, 1982, 19). A nivel del enunciado se reitera el contraste entre el cuerpo de la ficción, la puesta en marcha de la acción de fingir (podría pensarse del lirismo) y el presente del horror. Sin embargo, la voz poética aparece en ese giro de la sintaxis mencionado. En este caso el uso de subordinaciones, por ejemplo, refuerza la referencia (el tiempo de la guerra) del deíctico de lugar (“ese”), y el uso, también deíctico, del adverbio temporal (“aún”) escenifica lo que no puede separar ni diferenciar, en situación, ninguna estética ni proclama (“indistintos”): la magnitud del dolor, el terror de lo acontecido, magnitud que está remarcada otra vez con el uso de mayúsculas, coincidiendo con el carácter hiperbólico de la partera.

Como menciona Monteleone, el carácter afirmativo y engendrador del deseo se manifiesta también en los niños que representan una promesa infinita desde el acto mismo del nacimiento: “*Pero, por cada niño que se divisa en el horizonte de ese campo – “repetición en su nombre nombrado” –, un cuerpo desaparece en el campo de exterminio, elidido en su nombre ignorado*”⁹². O: “*el cuerpo preña de niños//nuestra esperanza ciega. Allí está sólo él. //atento en su desaparición. Discutiendo y sonriendo//en el patio de la muerte*” (Carrera, 1982, 20). La variación en la focalización del tema, no sólo permite la fuga de los significados habituales referidos a la infancia, sino que constituye una flexión del sentido: “*Partera única será quien se consagre estoicamente a la moral del “niño”, pues “ellos” son los solos que viven, sumando en espuma todas las edades a la era propia, existencia o noche: stock en toda la prole de amor, de otros pensamientos que antes de ellos se despliegan en sangre*” (Carrera, 1982, 21). La brutalidad de la configuración de los niños como mercancía apuntala la mecanicidad de los saberes que imprimen la reiteración de un “juego”, un “valor”, una “utilidad”, un “orden”. La reiteración del signifiante “niño” como “mercancía” alcanza su máxima exposición testimonial a través de la escena teatral del apartado *Cuadrado Nocturno*:

“Joyería. Exterior, día.

El joyero está terminando un alfiler de oro. Ante él, una cestita hecha con hojas de palmera repleta de joyas. Dalila se detiene ante él con el niño en brazos.

Joyero: ¿Qué desea?

Dalila: ¿Eres tú el maestro Ezra, el judío?

Joyero: Sí, soy yo.

Dalila: ¿Reconocés a este niño?

Joyero: Sí, es el hijo del jefe del sindicato, que vive detrás, junto a los baños.

Dalila: Hoy se celebran los esponsales de la hija del jefe del sindicato, la hermana de este niño. La madre me ha enviado a recoger unas joyas para ella y su esposo.

Joyero: ¿Qué desea?

Dalila: Dame un par de aretes de oro para los tobillos, cuatro pares de brazaletes de plata, un collar de piedras duras, un anillo sello y dos anillos de rubíes.

Joyero: Todo eso costará un millar de dinares.

92 Monteleone, Jorge, Opcit.

Dalila: No es seguro que mi dueña quiera comprarlo todo. Voy a enseñarle el género y vuelvo. Te dejo en depósito al niño.

Joyero: Como tú digas.

Dalila deja al niño sobre el mostrador del Joyero y se marcha, llevándose las joyas”.

La trasposición metafórica refuerza la verdad del referente a partir de la tematización de la usura y la miserabilidad, ambas vinculadas al carácter sobrenatural y excesivo de Dalila. Otro modo de representar “la hombra”, sexo hiperbólico, súper-naturaleza que constituye la partera. Una de las variaciones del epígrafe con el que comienza *La Partera Canta* marca un modo de leer esa brutalidad mencionada: *“En 1918 comencé a pensar lo siguiente: que los niños han de ser fabricados nuevamente, constantemente, retrazando (oyendo) el claro duelo del infans fascinante: ‘pues sólo la palabra nos da la ilusión de efectuar un trabajo contra la muerte, aunque su fracaso sea inevitable’. Pero fabricarlos mediante un sexo lógico, hipermutanante-arcaico-e infinito, y que aparentemente no sea de este mundo: sino de donde nuestro pensamiento logre levemente eternizarse, como las casas en blanco de Kazuo Shinohara”* (Artaud, vía Carrera, 1978, 9).

El fracaso del pensamiento, su desnudez frente a la muerte, constituye ese estado de crueldad que aparece sucintamente descrito en el epígrafe que abre este trabajo (*“El pensamiento es una partera que no siempre existió”*). En relación con esto, hay una formulación de la infancia en “Hudson, un recuerdo feliz” que es interesante destacar. Hudson es el punto de partida en el armado de una genealogía y una tradición; Hudson no es sólo un autor, una ficción; Hudson es un espacio afectivo, un paisaje y un modo de leer:

“Y es sin duda este carácter de fábula lo que nos hace experimentar toda la lectura de Hudson como una escucha sino de la infancia como ‘lugar donde todo sucede’, y sucede de una vez y para siempre en esa otra atopía que se presenta como una indigencia perpetua, según observa Lyotard: ‘que no se dejará escribir’ y que aparece ‘como una frontera, a la vez dentro y afuera: la línea de decepción que demarca un objeto para la reflexión, allá lejos, y trabaja pegada al texto, en su escritura misma. Ese alfabeto mismo no es sino el espejismo de todo escritor, merece llamarse también infancia: lo que no se puede hablar. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa como la vida. Ella puebla el discurso y éste no cesa de alejarla; es su separación. Nos dice Lyotard: ‘se obstina en constituirse, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto. Si la infancia permanece en ella, es porque habita en el adulto y no a pesar de eso’. Y entonces aparece el lector que no sabe leer y unos niños demasiado niños disparatando frente al libro abierto, golpeados como por una fiebre que los planta frente al sueño de la memoria” (Carrera, 2009, 14).

Reiterando esa condición de transitoriedad, la infancia sólo puede aparecer configurada en la escritura como resto, pero también como constitutiva del discurso. Esta doble condición determina la soberanía de la escritura en Hudson. En los versos que siguen desarrolla esta idea, intentando palpar en su ausencia una idea verdad: *“Observa en mis ojos el iris de místicas letras; //ése es mi nombre”*, y continúa: *“Toda la obra está plagada de estas epifanías, porque ¿no son acaso epifanías en el sentido más virtuoso de la palabra, el de manifestación, ‘hallazgo en la luz’?”* (Carrera, 2009, 19). La completitud de la imagen revela la imposibilidad de cristalizar el sentido en un concepto. Podríamos extender la metáfora aún más para indicar la filiación del sentido y la voz. Es la preponderancia del ritmo como instauración de lo real, esa huella del instante que

se impone, lo que Carrera desarrolla en esa vinculación semántica: de las cosmogonías orientales lo único que perduró de las criaturas luminosas, absolutamente transparentes, aéreas y sonoras fue la voz. “*La voz es entonces para esas cosmogonías una solidificación de instantes-luz, de cuerpos-luz, muy transparentes y volátiles*”, como límite y pasaje entre esos cuerpos “sútiles” y la “materialidad” del lenguaje: “*somos nosotros esas sustancias musicales que una especie de lejanía estelar ha fragmentado*”. Reflexión que tiene su anclaje en el poema como recurso: “*¿Pero acaso la voz no es el estilo de eso que somos en este momento mismo, lector y escriba y escriba y lector?*” (Carrera, 2009, 27). El pensamiento como una coextensión, un pliegue marcado en la intensidad delimitada de la voz del sujeto: “*La voz cada vez más humana a pesar de la guerra, que todavía nos sigue nutriendo con su riqueza de deseo y su miseria de explicación*” (Carrera, 2009, 28). Así, la intensidad de lo real se construye en relación a una doble pérdida: la fugacidad del habla y la infancia como materiales de la memoria que por ser *instantes-luz* son también epifánicos, revelan algo del orden de la verdad, no como denominación o precepto, sino ese “otro” orden que se define como una ética de las sensaciones, y que oscila entre el imaginario y lo real. Pensar el desborde de las imágenes y la extensión del imaginario en lo real como un *continuum* potencia un estado de *inconformidad*⁹³ frente al pensamiento tranquilizador y complaciente, la puesta en escena del lenguaje como un lugar de descanso de lo sin decir, sin agotar lo dicho, sin mencionarlo. Ese estado de inconformidad encuentra una figura alternativa:

“*El potlatch, la forma sublime del intercambio de los dones*⁹⁴, no sugiere escándalos económicos ni promesas poco duraderas, sino un único acto que se pone de relieve en la pasión que transforma a los propios niños en reyes de reyes de los niños, y a los remotos reyes en los niños de niños del sospechoso y asesino rey.” Sólo que en la instauración de la repetición, se revela lo que las cosas no son: *símbolos más que juguetes*: “*Símbolo es todavía lo que une. Diablo lo que separa. Ellos -los niños- encuentran el lugar o hendidura donde darle forma a la única palabra que excede la riqueza atroz: ¡potlatch!*” (Carrera, 2009, 50).

La multiplicación de rupturas formales, la puesta en abismo de fragmentos dispersos del discurso, muestran un doble accionar sobre la lengua. Por un lado, la sospecha reflexiva de lo dado y el intento de socavar los cimientos de lo instaurado en el orden del horror, pero también la confianza en el dolor como el corazón mismo de una ética de las sensaciones que permita recuperar los restos de un orden perdido, como piezas arqueológicas de la práctica poética. Parafraseando a Lacan, Nicolás Rosa formuló: “*Lo que no puede producirse en lo real (en lo real*

93 Estoy pensando en un estado que trasciende el discurso, fragmento, fuga, potencialidad, horizonte. Marcelo Percia, entre diferentes flexiones que va analizando, destaca la siguiente: Inconformidad suelta sospechas acerca de que las fomas de nuestra civilización no son una fatalidad necesaria. Percia, Marcelo; Inconformidad, arte política psicoanálisis, Buenos Aires, La cebra, 2011.

94 “Otra moneda” caracteriza este “otro” intercambio de los dones. Su vinculación con los poemas en prosa de Baudelaire marca un desvío irónico en la lectura
Carrera, Arturo; Potlatch, Buenos Aires, Interzona, 2004.

OTRA MONEDA // Y el dialecto de ellos, moneda de la infancia, / aunque la infancia fuera nuestra sombra / que pesa sobre la levedad de otro paladar ínfimo / —el diapasón/diapasón para todos, / de la primera moneda —aguda en cada orden. // Entre la orfandad y el colmo de las madres, / las tías y las primas y las abuelas, // y abuelos padres, tíos y primos últimos, // granizo de verano sobre cada imagen; / vago error en cada compás del caos. // Debiste de ir al fondo, / contar cada detalle, cada pelito, y / cómo se hacía el dinero en el metal, / cómo se dibujaba su poderosa métrica / infantil cuando al comienzo / ellas también tenían / bellezas del balbuceo: tin-tin-eo. // Pero no tienen estilo, / y aunque tengan repeticiones, sílabas, / se llaman monedas; / susurros parecidos, altos agudos pistilos / como en las flores; // no tendrán el asidero de tus sueños, / ni tu verdad, ni tu sigilo de la forma / en esa trama en zig-zag parecida al toma y daca. // ¿Quién puso de relieve la regularidad oculta / de ciertos afectos tan vivos / que parecían desordenados? // La palabra dólar no viene de dolor sino / de tálero, thaler, que se pronuncia / “dólar”. // Y así... la noche querulante / parece extenderse / hasta la diáfana querella de las ranas. // Y así...

*político, en la real-polítik), vuelve en el plano de lo imaginario*⁹⁵. Entre el canto y las epifanías del no, perdura como un murmullo lo expulsado por la última vestal, metáfora y realización de eso que apenas se vislumbra en las excreciones pero no deja de ser siniestro: las moscas o la perduración de los dolores del parto sin la gestación de criaturas-luz. La focalización de ese objeto cierra como un negro arco iris, un gesto de algo que no se puede sostener.

95 Nicolás Rosa; "La Historia de la Literatura" en Cuaderno de Narrativa Argentina. Noveno Encuentro de Escritores R. Noble, 1996.

Bibliografía General

Adorno, Theodor W.:

- *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.
- *Teoría estética*, Barcelona, Hyspamérica, 1984 [1970].

Agamben, Giorgio:

Lo que queda de Auschwitz, Barcelona, Pre-Textos, 2000.

Astutti, Adriana:

- "La mendiga: pobreza y experiencia en algunos textos de César Aira" en *Verdades Argentinas* (compiladores: C.Dutilleux, D. Schittine y M.Patrício Fernández), Rio de Janeiro. 2009, Ed. 7 Letras/Capes.
- "Intimidación y desamparo: Tununa Mercado" en *Boletín/12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, Rosario, diciembre 2005.

Badiou, Alain:

- *El siglo*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2005.
- "¿Qué es un poema, y qué piensa de ello la filosofía?" en *Pequeño Manual de Inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

Barthes, Roland:

Crítica y verdad, México, Siglo XXI, 2000 [1966].

Benjamin, Walter:

"Experiencia y Pobreza" en *Para una crítica de la violencia*, México, La nave de los locos, 1982.

Berger, J.:

- *El sentido de una bolsa*, Madrid, Taurus, 2004.
- *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001 [1980].

Carrera, Arturo:

- *Ensayos Murmurados*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.
- *La Partera Canta*, Editorial Sudamericana, 1982.
- *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona, 2004

Careaga, Ana María y otros:

El libro de los juicios, Buenos Aires, Edición Anexo Memoria, Instituto Espacio para la Memoria, 2010.

Chejfec, Sergio:

“El estribillo de la experiencia“

<http://parabolaanterior.wordpress.com/2010/01/24/el-estribillo-de-la-experiencia/>

Feierstein, Daniel:

Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio, Buenos Aires, Eudeba, 2007.

Freud, Sigmund:

Más allá del principio del Placer, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1979.

Gelman, Juan:

Interrupciones I, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.

Lespada, Gustavo:

- “Ética y estética en Morirás lejos de José Emilio Pacheco” en *Revista Literatura Mexicana*, Vol. XII, No.2, México D.F. (segundo semestre de 2001).

- *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Alción Editora, 2002.

Martyniuk, Claudio:

Al olor de Argentina en Proyecto: http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Martyniuk.htm

Monteleone, Jorge:

“Una mirada Corroída” en *Sobre la poesía argentina de los años 80’ (1987)*, Rosario, Revista Paradoxa N°7, 1993.

Percia, Marcelo:

No todos somos cualquiera (la cuestión política como vacío disciplinario) en Proyecto: http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Percia.htm 1998

Volver al Índice

MESA 16

OBJETOS VERBALES NO IDENTIFICADOS.

Coordinador: **Patricio Foglia** (Colectivo Ova Incompleta)

Una serie de corrientes estéticas acaso definan, sin agotar, el panorama de la poesía argentina contemporánea de los últimos 30 años: la llamada poesía de los noventa, el neobarroco, el objetivismo y el lirismo parecen ser formas posibles de nombrar procedimientos y voces. ¿Cuáles son entonces aquellas otras voces, otros recorridos, dispersiones, diásporas de estas vertientes dominantes? ¿Qué lugar ocupan hoy las obras de Bustriazo Ortiz, Estela Figuera, Héctor Viel Temperley, Beatriz Vignoli, María Negroni, entre tantas otras? ¿Es posible escribir aún desde aquellas corrientes, o se nos revelan como ya agotadas? Estas y otras son posibles cuestiones, meros disparadores para divisar, en el cielo y en el territorio poético actual, otros avatares posibles de nuestra poesía.

NOTAS PARA UNA POESÍA DE RÍO

Por **Facundo Ferreirós**

Resumen

Las palabras que siguen no pretenden ser un estudio crítico sino la escritura de algunas reflexiones en torno a mi propio itinerario sobre la lectura de algunos⁹⁶ poetas que denominaré “poetas de río” y que han vivido o viven en territorios lindantes a los ríos Paraná y Uruguay, y sus afluentes que conforman el Delta del Paraná hasta la desembocadura en el Río de la Plata.

Su contenido sólo expresa una serie de intuiciones cuyo resultado se asemeja a la idea de ambigüedad atribuida por “el doctor Franz Kuhn” a “cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*” en “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges. Si algo tiene esta caracterización de “poetas de río” es que no se interesa por el encuadramiento en determinadas corrientes, sino en otra variable, mucho menos definible, que refiere a las marcas que deja el contexto donde habita el poeta. Contexto que “pide” sus propias formas de establecer la relación con el poeta. Como si el río mismo impusiera las condiciones.

De variadas influencias, los críticos tienen ciertamente una gran dificultad a la hora de situar a estos poetas en las tendencias o corrientes de su tiempo. Quizás, porque esas tendencias funcionan como un corsé del cual estos poetas han intentado mantenerse al margen. Quizás porque muchas de esas tendencias se edificaron en la capital de Buenos Aires.

A modo de introducción

Termino de escribir este texto mientras las islas de la segunda sección se queman en un incendio que ya lleva devoradas más de 1000 hectáreas. Hay alerta y desesperación en muchos conocidos isleños que viven en las cercanías. Mientras tomo mates en el patio de mi casa, en San Fernando, llueven papelitos quemados que trae el viento para recordarme que no hay nada de bucólico ni de romántico en este artículo y que es un imperativo ético defender los humedales. Porque allí vive gente, porque habitan especies vegetales y animales, porque es un pulmón verde, porque es un reservorio de agua dulce, y porque es parte constitutiva de nuestras subjetividades.

96 En el presente artículo utilizaré el masculino como genérico en absoluta disconformidad con mi propia escritura sólo con el fin de facilitar la escritura y la lectura. Sepan disculpar y comprendase, en cada referencia al masculino, a todas las identidades de género.

Las palabras que siguen no pretenden ser un estudio crítico. Su contenido sólo expresa intuiciones que vengo meditando a lo largo de mis años junto a la poesía. Un día, un amigo poeta, me hablaba de otro amigo también poeta que acababa de publicar un libro, y me decía: “¿Lo leíste? Es un poeta de río”. ¿Qué quería decir con esto de ser un “poeta de río”? Yo no había encontrado en sus poemas referencias al río excepto alguna que otra alusión. Podría haberle preguntado qué quería decir con eso de ser un “poeta de río”. Pero preferí meditarlo por mi propia cuenta (en realidad, debo confesar, fue por pura presunción).

La primera idea que vino a mi cabeza -fruto de la libre asociación- fue que “poetas de río” sonaba a “pescados de río”. Me explico: existe una diferencia insoslayable entre los pescados “de mar” y los pescados “de río”. Donde vivo yo es muy común hacer “pescado de río” a la parrilla: sábalos, bogas, tarariras, dorados, surubies, palometas. En los grandes supermercados y en las pescaderías de la zona se venden merluzas, lenguados, meros y otros pescados de mar.

Pero por estos pagos sabemos de pescadores que venden pescado de río. En algunos barrios incluso pasan en bicicleta vendiéndolos. Un grupo de pescadores isleños formó una cooperativa para intentar vender más y mejor su “pan del agua” como dice la canción.

Es que hay una diferencia entre quienes sabemos cocinar los pescados de río (que suelen ser mucho más grasosos y saben a barro) y quienes no lo saben o sólo consumen pescado de mar. Difícilmente un poeta Licenciado en Letras nacido y criado en Boedo sepa cocinar pescado de río. ¿Qué tiene que ver esto con el tema en cuestión? Disculpen, es que quiero adentrarme en ello muy lentamente.

Durante estos años de lecturas fui encontrando algunas respuestas provisionarias sobre qué se podría entender por “poeta de río”. Fui juntando citas de poetas, comentaristas, críticos y sobre todo, leyendo mucha poesía.

Los “poetas de río” no son aquellos que necesariamente abordan como “tema” de sus poemas el río como objeto. Por supuesto el río aparece, pero no exclusivamente. Tampoco son aquellos que toman el río como paisaje y que podríamos encuadrar bajo el rótulo de “poesía paisajista”.

Cuando hablo de “poetas de río” ni siquiera me refiero a aquellos que toman como inspiración algún río lindante o cercano al entorno natural donde ese poeta vive. Los “poetas de río” son aquellos que de alguna u otra manera habitan en tierras litorales, y para ser más específico -aunque no de forma exclusiva- en las cercanías de los ríos Paraná, Uruguay, y sus afluentes, los ríos y arroyos del Delta del Paraná (llegando hasta San Fernando donde el río Luján desemboca en el Río de la Plata). ¿Por qué? Porque en estos poetas encuentro algo que los reúne y que a la vez los diferencia de otros poetas que viven o frecuentan otros ríos, no sólo de nuestro país.

Ese algo, desde ya, no es de ningún modo un sesgo regionalista. Si algo tiene esta caracterización de “poetas de río” es su carácter esquivo a determinadas corrientes, aquello que los reúne pertenece a otra variable, mucho menos definible, que refiere a las marcas que deja el contexto donde habita el poeta. Contexto que “pide” sus propias formas de establecer relación con el poeta. Como si el río mismo impusiera las condiciones.

Hay algo en estos ríos del litoral y en los arroyos y ríos del Delta (con la presencia de las islas y esa especie de dialéctica sin síntesis conformada por éstas y el continente) que otorga a estos poetas una cercanía entre sí que no deja de ser un misterio, algo indescifrable.

Tampoco se trata de una relación visual con el poema (la idea de “poema-río” que proponen algunos críticos respecto de la obra de Juan L. Ortiz, por ejemplo, refiriéndose a la distribución del poema en la página o a la extensión de algunos de ellos, en especial, “El Gualeguay”).

Hay una especie de “tono” y de “ritmo”, puede ser, pero no el tono y el ritmo entendidos como elementos del género, sino como una especie de operación mítica que el propio río ejercería sobre el lenguaje de estos poetas.

La poesía de río y el problema del paisaje

Transcribo aquí algunas citas que constituyen mojones en mi reflexión sobre la “poesía de río”. Sonia Scarabelli, en un panel titulado “Río revuelto” llevado a cabo en el II FILBA Nacional, expresó:

“Cuando uno dice ‘paisaje’ yo siempre pienso en algo que queda como en una distancia, pero aquí se iba componiendo en un sentido envolvente y esas apariciones se hacían, entre comillas, involuntarias. Yo estaba leyendo y de pronto dejaba el libro y registraba lo que sucedía y veía cómo terminaba. Lo extraordinario de esa experiencia, que me hizo ver de otra manera las cosas sobre lo que escribía, era la sensación de aunque uno iba a tomar sol o a bañarse en el río, de pronto ese mundo aparecía autónomo respecto de tu deseo. Y me parece que en la poesía, sin ninguna pretensión esotérica, hay algo que creo que es una carga de la lengua, y que es la sensación de que en un momento eso aparece. Que tiene un carácter objetivo propio, independiente de la voluntad calculadora con la que se arma una frase o un verso. Eso se me hizo perceptible en esa experiencia en el río”.

Por su parte, el poeta santafesino Héctor “Kiwi” Rodríguez, dice:

“trabajar el barro y escribir poesía son manifestaciones de una misma necesidad interior. Cuando modelo el barro puedo saber o no saber lo que busco crear; en general no es más que un movimiento para tratar de correr cortinas, de abrir un paisaje hacia la esencia oculta, y este movimiento crea en su marcha formas siempre distintas de las que uno se proponía construir. Y con la poesía también pasa algo parecido: uno puede empezar escribiendo sobre algo que ve en el paisaje, o sobre una música que insiste en acompañarnos, y de pronto se produce esa otra cosa, y es como si se saliera a cazar poemas, a seguirlos con una red y atraparlos”.

“Eso” que aparece, esa “otra cosa” que es independiente de la voluntad, que está ahí para ser “cazado” por el poeta, no puede sino estar en el entorno mismo en el cual el poeta habita. Y también, por supuesto en su interior (y por ende en su lenguaje).

El propio Juanele define su perspectiva sobre el paisaje del siguiente modo:

“No veo en el paisaje, como Sartre dijo muy bien, solamente paisaje. Veo, o lo trato de ver, o lo siento así, todas las dimensiones de lo que trasciende o de lo que diríamos así, lo abisma. Es decir, la vida secreta por un lado y la vida no solo con las criaturas que lo habitan o lo componen sino con las otras cosas con lo que está relacionado no solamente en el sentido de las sensaciones, diríamos”.

Y Mario Nosotti, sobre la poesía de Juanele, dirá:

“Ortiz no es un poeta paisajista. La impresión que producen en él los fenómenos de la naturaleza ya no tienen que ver con la abstracción de una escena sino con el efecto de la materialidad. Algo aparece vivo, titilante, como visto por primera vez. Y si en algún momento algunos elementos se conjugan para esbozar un cuadro —como de hecho ocurre en varios poemas cortos—, se trata de una especie de escena emocional. Quizás estemos, como dice el poeta Arturo Carrera, ante una idea nueva de Naturaleza, aquella que miramos desde el marco de la página, en los versos y las sílabas, en sus acentos y sonidos, «y entonces lo que miramos es también la vida, la otredad de la vida del otro»”.

Por su parte, Juan José Saer, en el prólogo a “En el aura del sauce” de Ortiz, dice:

“del mismo modo que los antecedentes de Mastronardi debemos buscarlos en la poesía francesa y no en los alrededores de Gualeguay, podemos decir que el paisaje, que ocupa un lugar tan eminente en la poesía de Juan, no es la consecuencia de un determinismo geográfico o regional, sino una proyección de su percepción del mundo y de su concepción de la poesía”.

Miguel Ángel Frederik sentencia: “haber nacido a orillas del Gualeguay se transformaría con los años en una exigencia impensada”.

Es cierto, el paisaje no determina. Pero pesa, tiene densidad. Así definía Rodolfo Kusch su concepto de “geocultura”: es el peso de existir en estas latitudes. Parafraseando al filósofo en su reflexión sobre un maestro del lago Titicaca, diremos que el río se da como río y como símbolo.

Y lo que torna compleja esta caracterización de “poetas de río” es la idea de que el río es símbolo de una parte de nosotros que se vuelve inconfesable.

Por eso, seguramente, la poesía. Para intentar desde un registro que desarme el lenguaje de las operaciones, el lenguaje del logos, el lenguaje gastado de la cotidianeidad, e inscribir en el registro poético lo que se torna imposible de expresar.

El rastro de esa imposibilidad es la poesía.

Kusch, en el texto mencionado, dice:

“Indudablemente el lago Titicaca, además de ser un fenómeno geográfico, es un símbolo, una especie de monstruo que devora hombres y ciudades; que no obstante su quietud, se embravece prodigiosamente cuando sopla el viento, y que, sin embargo, alimenta a sus hijos con peces. Todo eso junto, hace un personaje. ¿Pero dónde termina la mente de uno y dónde comienzan las cosas? Por ejemplo compro un jarrón porque me gusta. En cierto modo ya pertenece a mi vida. Pero salgo del negocio y se me rompe. Me aflijo. ¿Qué lamento entonces? ¿La simple rotura del jarrón? Esto es lo que digo a todos. Pero en el fondo se ha estrellado contra el suelo un pedazo de mí mismo. Nuestra vida se desparrama misteriosamente entre las cosas. Y, si eso decimos del jarrón, qué no diremos del lago Titicaca. Qué gran pedazo de vida tenemos que desparrama en él para incorporarlo a nuestra alma”.

Estos poetas se caracterizan, más allá de sus influencias, por una poesía lírica, narrativa por momentos, reflexiva por otros. La naturaleza aparece siempre singularizada a partir de lo que acontece en un momento determinado y provoca en el poeta el impulso a escribir.

En el panel “Río revuelto” antes mencionado, Diana Bellessi dijo:

“Yo miro lo inmediato, no miro demasiado el paisaje. Miro la naturaleza inmediata: los bichitos, el pajarito, el arbolito. Y a veces miro el cielo. Pero tengo una relación con el significante de la naturaleza más que con la visión romántica del paisaje”.

María Rosa Lojo, refiriéndose a la poeta Stella Maris Ponce, dice:

“es sin duda, en tanto hija del aire, la luz, y el agua de la tierra entre los ríos, una poeta fluvial. Los poetas fluviales suelen ser ligeros, luminosos y profundos, como las grandes corrientes que cercan el espacio donde han nacido. También suelen tener una ‘conciencia edénica’. A pesar de los males del mundo, del deterioro del tiempo, del ‘dolor de ser vivos’, creen, secretamente, que su Mesopotamia es una reedición de la original; ésa que el mito ubica entre el Tigris y el Éufrates y que el verbo de Dios regaló a la especie humana para que el ‘dolor de vivir’ le fuera leve”.

La poesía de río y las corrientes hegemónicas en la poesía argentina

Estos poetas escriben desde las orillas, desde los márgenes pero siempre fuera de las corrientes hegemónicas de sus respectivas épocas. No podemos situarlos ni en Florida ni en Boedo, ni en la vanguardia ni en el modernismo, ni en el neobarroso ni en el objetivismo.

Pero están allí, como un río entubado que atraviesa la ciudad. Muchos de ellos no suelen ser percibidos (al menos no durante “su tiempo”) pero están allí. Cuando por alguna gracia divina son advertidos por el “mainstream” de la poesía, se los tilda de bichos raros. No parecen de su tiempo, aunque no por ello deberían ser considerados extemporáneos. No se podrían encuadrar dentro de ninguna tradición existente. No son románticos, ni simbolistas, ni realistas, ni objetivistas, no son sencillistas, y tampoco surrealistas. Sin embargo todas esas corrientes aparecen y desaparecen en muchos de ellos, incluso sucede a veces dentro de en un mismo poema.

Como el propio río, que lleva y trae, que muestra y oculta, que va y viene.

Así fluyen las corrientes literarias por los poemas de estos autores. Los críticos tienen ciertamente una gran dificultad a la hora de situar a estos poetas en las tendencias de su tiempo. Quizás, porque esas tendencias operan como corsé, pero también porque quizás haya que pensar las cosas de otra manera, con nuevas variables que reúnan a los poetas en nuevas posibles corrientes. Quizás, arriesgo porque muchas de esas tendencias se edificaron en la capital de Buenos Aires.

Muchos de estos poetas suelen mantenerse al margen de los ámbitos de circulación de la poesía. Recordemos nomás a Juanele, que editaba y publicaba artesanalmente sus propios libros, que huyó prácticamente de los circuitos literarios de Buenos Aires y se volvió a su provincia. O Kiwi, que regalaba plaquettes elaboradas por él mismo y de las cuales muchas se han perdido para siempre.

Sobre algunos de ellos, a su vez, se construyen personajes casi mitológicos. Hay algo de exotismo en la mirada porteña respecto de estos poetas. Sin embargo, como ellos viven o han vivido, como presienten y se comunican con el río, vivimos muchos de los que nos hemos asentado en estos territorios. Habitamos poéticamente este mundo fluvial, al decir de Hölderlin (cuya lírica es también considerada una “poética fluvial”).

Florencia Abbaate, hablando del texto de Saer sobre Juanele citado más arriba, dirá:

“La autonomía tiene que ver con una moral, con lo que los críticos llamamos —un término quizá un poco pomposo— la figura de escritor: cómo se construye a sí mismo. La moral es lo que dice qué está bien y qué está mal; yo creo que en Saer siempre había un juicio fuerte en cuanto a su concepción de la literatura y del arte. Y justamente el artista que se construye desde la autonomía es un artista independiente del mercado, independiente de lo que llamamos público, independiente de las modas, independiente del rédito que le pueda traer o no su trabajo. Su ética es una ética de la forma del arte, del desarrollo, de su obra más allá: verdaderamente independiente, autónoma de lo que pueda pasar con esa obra. En este sentido, eso también está muy fuerte en Juanele”.

¿Se puede arriesgar una lista, aunque incompleta y siempre provisoria, de poetas de río? Yo situaría aquí a Juan L. Ortíz, por supuesto, pero también a Hugo Gola, Alfredo Veiravé, Héctor “Kiwi” Rodríguez, Beatriz Vallejos, Sonia Scarabelli, Estela Figueroa, Miguel Ángel Frederick, Marilyn Contardi, Carlos Enrique Urquía, Diana Bellessi, Arnaldo Calveyra, Leandro Llull, Marisa Negri, Alberto Muñoz, Javier Cofreces, Alicia Genovese, Guillermina Weil, Francisco Madariaga, Carlos Mastronardi, Mario Nosotti, Virginia Caresani, Stella Maris Ponce. Y hay cientos de otros poetas que desconozco o que seguramente olvido mencionar en este momento.

Incluso, podría referirme a escritoras y escritores de prosa como Juan José Saer, Haroldo Conti, Horacio Quiroga, Selva Almada o Fabián Quirós, de quienes no dudaríamos de atribuir a su prosa una poética de río (en el caso de Saer, incluso, lo situaría aquí por su prosa antes que por sus poemas).

El caso Urquía

“He iniciado la empresa de encuadernar las islas”

Carlos Enrique Urquía

Hablemos de Carlos Enrique Urquía, el gran poeta de San Fernando, lugar donde vivo hace 13 años. San Fernando parece un municipio chico al lado de Tigre y de San Isidro, sin embargo, es más grande que La Matanza. Una extensión inimaginable de islas, ríos y arroyos conforman el territorio de San Fernando. Si bien la convivencia con el río por parte de quienes vivimos en el continente es bastante cotidiana (los pobres van a pescar, la clase media va a tomar mate a la costanera y los ricos andan en yates), no se termina de tomar conciencia de lo que significa geoculturalmente vivir aquí. Solemos hacer referencia al “modo de vida” del isleño, pero pocas veces nos ponemos a pensar en el modo de vida de quienes vivimos en el continente y de cómo, también, estamos condicionados por el río. En la cola del banco se habla de la última crecida y del resultado del partido de Tigre de la noche anterior; decimos frases como “estás serio como perro en bote”; solemos tener familiares o amigos isleños a quienes solemos visitar; muchos salimos a remar; solemos pasar por la puerta de astilleros, carpinterías náuticas, loneras; en la peluquería se cuentan anécdotas sobre pescas gloriosas, ríos y arroyos para navegar, de marcas de motores y de caballos de fuerza. En este municipio vivió Urquía. Una calle y una placita tímidamente lo recuerdan. Pocos habitantes de este municipio del conurbano escucharon hablar de él. En las escuelas prácticamente no se recitan sus poemas.

¿Por qué me parece tan importante este poeta? Porque Urquía conocía el continente y las islas íntimamente. Porque su proyecto de “ encuadernar las islas ” me lleva a reconocer que San Fernando es la “puerta del delta del Paraná”. Que justamente lo que divide San Fernando de San Isidro no es sólo la calle Uruguay sino la desembocadura del Río Luján en el Río de la Plata. Yo me crié en Martínez, partido de San Isidro. Iba mucho al río a jugar, a pescar, a juntarme con amigos y amigas a tocar la guitarra, a comer y a tomar algo. El paisaje que se abre allí es como el de un mar. El Río de la Plata es, ante ojos desprevenidos, un mar. En cambio, en San Fernando, la costanera pública da a un río angosto y marrón, y podemos ver aún en días de niebla densa, las islas en frente. Cuando voy a Capital, por ejemplo, y vuelvo tarde a la noche, puedo sentir el olor a humedad que trae el río y las islas. Algunos domingos a la madrugada, aunque viva a 15 cuadras del río, se escucha el motor de las lanchas. Es solo cuestión de prestar atención.

Ser un poeta continental en San Fernando implica necesariamente entrar en contacto con ese paisaje que lo inunda todo: la cultura del lugar, los temas de conversación, el ocio y el tiempo libre. Las crecientes, las sudestadas, las jornadas de pesca, la visita de algún pariente en la isla, los pescados de río. En tanto este municipio es la “Puerta del Delta”, no nos resulta ajeno el inmenso caudal de poetas que bajan desde el noreste de nuestro país, en especial desde Entre Ríos y Santa Fe, poetas fluviales que expresan, como expresaba Urquía, un “mundo de vida” (como le gustaba decir a Husserl) muy singular.

Hay en Urquía una erótica de las islas. Se estremece ante la cintura de las islas, sus caderas. Para el poeta, las islas son nalgas mojadas. Una imagen de mujer deseada, misteriosa, inalcanzable. Una mujer que lo seduce con su canto de pájaros y habitantes, del crujir de maderas, de olas y remos golpeteando el agua. También la fertilidad: las islas son una mujer encinta, como la mujer encinta del

isleño, como la propia mujer encinta mientras el poeta escribe sus poemas, como la naturaleza toda copulando y gestando y dando a luz, pistilos, polen y estambres.

Es cierto que en Urquía hay un tránsito entre el modernismo y el creacionismo de Huidobro. Por eso el acápite de Micheaux en su segundo libro, *La Cimbra*: “Antes, yo tenía demasiado respeto por la naturaleza. Me ubicaba frente a las cosas, frente a los paisajes, y los dejaba hacer. Pero esto se acabó, ahora intervendré”. Los poemas de Urquía desde aquí en adelante crearán unas islas propias, con nalgas, cintura y caderas, que nos recuerda al Manifiesto *Non Serviam*: “no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él”.

Según sus comentaristas, hay en Urquía estelas de barroco y “una especie de despabilado surrealismo”, como dice Javier Cófreces en el prólogo a “*La isláda*”, el volumen recopilado por Marisa Negri y el mismo Cófreces y que reúne los cuatro poemarios de Urquía sobre las islas. Decir “despabilado surrealismo” es casi un oxímoron, sin embargo, nada puede ser más preciso para la poesía de Urquía como esa expresión. Y quizás, no podría ser de otra manera para quien se quiera adentrar en el misterio de las islas, con su mal del sauce, esa especie de estado alucinatorio en el que sin embargo no perdemos la conciencia, solo que queda trastocada para siempre y lo que vemos ya no es lo que vemos sino otra cosa, y otra, y otra, y ya no nos podemos sustraer de ese estado que nos impulsa a adentrarnos y permanecer allí aunque estemos en otro lado, semejante a la “maresia” que padecen quienes permanecen un tiempo frente al mar en Brasil. Fruto del payé y la saudade, respectivamente.

Ya en “*Rama Negra*”, su tercer poemario en el que la voz poética es encarnada por personajes isleños, entre la belleza natural de las islas y la dureza de la vida en el Delta. Conmovido ante una historia de una familia ahogada por la creciente, los habitantes de las islas cobran un protagonismo inédito en su poesía. Las imágenes se tornan más crudas: el isleño matando al bagre recién pescado contra la madera de la canoa, la sudestada, las tormentas, la camisa transpirada, el agua tostada “una herida en la zanja caliente”. Aquí la poesía se torna política sin ser nunca panfletaria: “Pero la necesidad y el dolor/ suben juntos por las piernas (...) Siempre seremos pobres”; “Detrás de nosotros/ el Delta navega su silencio/ con las geografías endurecidas”. “Llegamos al rancho que la marea a enronquecido/ con una semana de agua. // El sol abandonó las flores/ la noche siempre de espaldas/ se hundió en los árboles.// Se cerraron las palabras/ y los ladridos”. El poema 37 describe el cuerpo putrefacto de un ahogado, las imágenes allí son directas: “como un gran pescado podrido”, “la piel con tábanos y moscas”, “Tiene el tiempo coagulado en las piernas/ una flor en la boca/ y un hijo en San Fernando”.

Será en el último poema de “*Rama Negra*” donde lo político aparecerá de forma más explícita. La mirada del turista distraído y del rico depredador confronta con la vida del isleño pobre. El tema del recelo del isleño frente al turista, al porteño, al habitante del continente es parte de su idiosincra-

sia. Una mirada por el rabillo del ojo, una cierta desconfianza y la ironía permanente ante quien está en la isla de paso y que jamás conocerá su misterio y su crudeza. Esta marca idiosincrática es una expresión de clase. Un “nosotros y ellos”. Y esto comienza a aparecer en las décadas del ‘60 y ‘70 en la poesía y en la música, recordemos nomás a Aníbal Sampayo y sus “Garzas viajeras”: “Hay un barquito que se hamaca sin cesar/ Varias muchachas navegando por placer/ Y allá a lo lejos canoa de pescadores/ Son signos de sinsabores, qué distinto atardecer (...) Hay fiesta arriba, allá en la loma del palmar/ Está de cumpleaños el hijo del patrón/ Y en un bendito apreta’o entre totoras/ Aquí abajo llora y llora, el hurí del hachador” O en “El río no es solo eso”: “Uste que ha venido a fotografiar/ no haga de mi suerte sólo una postal/ y ya que es amigo del que mandamás/ dígame que biche pal’ lao del juncal.// Turista que andas al río/ tal vez sin mirarle el alma/ si quieres probarme el pulso/ tantíale la correntada.// Poeta que vas templando/ tu guitarra enamorada/ zambulle en lo mas profundo/ donde está la raíz del alma.// Disculpe, paisano/ tengo que pescar/ véngase otro dia/ vamos a matear/ y hable con su amigo/ el dr. fiscal/ ansina no mechan también del juncal”.

Urquía se hace cargo de este espíritu de época, cuyo estandarte expone la canción “El poeta” de Atahualpa Yupanqui, y contrapone imágenes como la aparición de un cuerpo putrefacto en la orilla de la isla el día que el hombre llega a la luna. Las islas ahora no sólo son la belleza bucólica sino también el sufrimiento del isleño y la “invasión del turista distraído”, “el hombre blanco”, “el patrón”, “el rico”. Lo dice en estos términos: “Los viajeros de anteojos oscuros/ recorren las orillas sin verlas.// Muchos hombres de distintos nacimientos/las han andado con pisadas ausentes”. Urquía no es un isleño, lo sabe. Aún así, no se identifica con el típico turista o con el millonario que navega en el yate. Intenta distanciarse. Entablar una complicidad con el isleño. Solidarizarse en su sentido más profundo. Sabe que no pertenece a las islas y que las islas no le pertenecen. Aunque pertenece un poco más y le pertenecen un poco más que a los turistas y a los porteños, por ser sanfernandino. Por eso, quizás, el primer poemario, “Amistad en las islas”, contenga la llave para resolver este “entre” en el que se encuentra Urquía y tantos de nosotros, que sentimos como nuestras las islas pero que no la habitamos. Se tratará, sencillamente, de entablar una relación de amistad con las islas y sus habitantes.

El fondo barroso del río: Estela Figueroa entre desbordes e inundaciones

Lejos de las imágenes que insinúan la inmensidad y la grandeza del paisaje litoraleño con sus ríos, sus islas, sus cuchillas y sus campos sembrados de trigo, Estela Figueroa construye una poesía que alude a la casa, al patio y sus plantas, a los gatos, a la mesa de luz sobre la que juntan polvo los libros de Kavafis y Pavese, a un barrio que se va poniendo cada día más picante, a amantes y desamores, a las hijas, a amistades con vecinos anónimos y poetas alejados del canon como Inchauspe o Kiwi, a las enfermedades, a sus muertos, a lauchas, cucarachas, moscas, carteras y ansiolíticos.

¿Por qué entonces Estela Figueroa en esta caracterización de “poetas de río”? No alcanza con decir que debe estar aquí por haber nacido y vivido en Santa Fe. Hay que buscar en sus poemas. Lejos de la inmensidad y la grandeza del paisaje, del paisaje como abismo, como vastedad, como infinitud, aparece la obra de Figueroa como su reverso. Battilana dice: “los poemas de Figueroa narran historias, generalmente ínfimas que se asocian a una anécdota personal”. En estas historias, el río aparece cada tanto como amenaza de desborde, como memoria de una inundación. Desborde e inundación como imágenes de la propia fragilidad de la poeta.

Los poemas de Figueroa nos presentan a un yo poético que padece enfermedades (poemas titulados “Enferma”, “Depresión” o “Maníacodepresiva”), que acude a los psicofármacos para seguir adelante (poema “Motivos”), que contempla el deterioro de su cuerpo con el paso del tiempo (“arrastró de los pelos/ mi cuerpo flojo-fofo/ y lo dejó en la orilla/ del agua quieta en la que transcurría”; “Hay momentos en que mi cuerpo me parece/ como una casa abandonada”; “Con la menopausia engordó/ y en camión parece una matrona”; “De una casa sólida/ pasé a ser un terreno baldío”). Un yo poético que por momentos pide piedad: (“Bolso de la vida/ sé benévolo”; “soy una pobre amanuense/ ¿quién tendrá piedad de mí?”) y por momentos tejé una venganza despiadada (no me quedó otra opción./ Tuve que matarlos”; “Mujeres/ sólo un hombre muerto puede ser fiel”; “El crimen/ fue perfecto:/ te maté/ en un sueño”).

Es entre estas imágenes que el río se asoma. En el poema “Las caras de mis hijas después de la inundación”, dice: “Es cierto lo que dicen./ Uno le da importancia a las cosas/ después que las perdió”. Respecto de una foto que se llevó la inundación: “No resistió la fuerza del agua/ la podredumbre del Salado”. Mientras sus vecinos hacen cola para recibir el último subsidio por la inundación ella mira sus plantas: “después de la inundación/ -confundidas-/ algunas intentan florecer”. Pero donde más claramente vemos este fondo barroso del río es en el poema que comienza “Tracé un paréntesis en mi vida”, que termina con los versos: “Mis emociones/ me inundarán/ como un río”.

Dedica dos poemas a la muerte del poeta Kiwi. Dirá: “Se empieza a ir a los velorios/ de aquellos a los que se amó”. Parece tomar partido por este poeta que vivía como un ermitaño en un ranchito construido por él mismo, que se alimentaba de lo que cazaba y de lo que él mismo había sembrado, que había diseñado un sistema con sogas y roldanas para elevar su cama cuando venía la inundación, que escribía poemas en papel de fiambre y cartones de cigarrillos.

Y digo que toma partido porque, por otro lado, dedica un poema a Juanele que comienza: “Anoche soñé que morías” y termina: “tu cuerpo desaparecía rápidamente/ y solo quedaba tu ropa/ pequeña-antigua-oscura/ como un montoncito/ de basura”. O esa referencia a una frase que habría dicho Juanele: “La poesía es como la cebolla” con la cual ironiza en uno de sus poemas diciendo que por el olor que nos queda al comerla después no podemos besar a nadie. O, no directamente pero sí, en el poema “Construcciones” cuando dice: He aquí la casa./ En nada parecida a la idea que/ -por sus poemas- uno se hace/ de la casa de los poetas:// ventana al río”.

En una entrevista realizada por Patricio Foglia y Natalia Leiderman, Figueroa dirá:

“No fui amiga de Juanele. Cuando lo conocí, todos sus amigos habían fallecido. El otro día me acordaba de él, tenía un banquito y siempre estaba sentado, tomando mate con anfetaminas. Yo salía hecha una reina de ahí, sentía que sí, que iba a poder escribir, que mi vida había sido algo fantástico, y eran las anfetaminas la puta que la parió. Mucho tiempo después, él me contó y yo dije claro, con razón...”

En un par de sencillos pasos, Figueroa desmitifica la imagen predominante en la poética de río y a sus poetas mayores, a la vez que introduce una nueva dimensión de la misma. No gratuitamente eligió, para su obra reunida, el título “El hada que no invitaron”.

Cuando el río suena...

Hace unos meses, el poeta Mario Nosotti, nacido en San Fernando, invitó a una reflexión a través de un escrito titulado “Flores y pajaritos” donde, entre otras cosas planteaba:

“Durante mucho tiempo me llamó la atención lo que desde mi punto de vista era una especie de alienación de los poetas. Aunque sus palabras, su recuerdo o su mirada volvían una y otra vez al río, a los árboles, la lluvia, los animales, al paisaje que deja en un segundo plano las manufacturas, parecían ajenos, escindidos de la evidencia de que parte de ese mundo estaba desapareciendo, siendo mutilado, borrado, devastado. (...) Como si se pudieran hacer constantemente parábolas del río, o hablar del tratamiento del paisaje sin importar que no haya río o que ese paisaje ya no exista”.

Nosotti entonces se pregunta: “¿Qué dirían Juan L. o Mary Oliver de lo que pasa hoy día?, ¿qué nos puede enseñar su mirada, su atención, su apertura humilde y atenta?, ¿qué podemos rescatar del posicionamiento de ese sujeto poético frente a lo que lo rodea?” Esboza una respuesta: “Quizás haya que leerlos como forma de volver a apreciar, incluso re simbolizar el vínculo (como enseñan muchas de nuestras culturas autóctonas, diezmadas e invisibilizadas) con esa dimensión que a su vez nos constituye”. Mario Nosotti escribía esta reflexión mientras “el viento arrastra hasta mi casa el humo de la quema de los pastizales en la zona del delta, a más de cincuenta kilómetros, y la mañana avanza en Buenos Aires envuelta en la neblina”. En esos mismos días, yo escribía este artículo donde en el inicio denuncié la quema de pastizales en el Delta.

En esta misma línea está el ensayo de Sonia Scarabelli “La orilla más lejana”, en donde denuncia la destrucción no sólo del paisaje por parte del avance modernizador de una ciudad que decidió usufructuar con el río y las islas, sino el desarraigo de la gente que habita en sus orillas y que vivió

históricamente de sus bondades y se fue convirtiendo de pescadores en cirujas. La imagen inicial del ensayo evoca su infancia en la que, junto a su hermano, se encuentran sumergidos en el río. Río que, gracias al proyecto civilizatorio y los espejitos de colores del “progreso”, se fue transformando hasta terminar como un caudal de agua contaminada donde está prohibido bañarse. Pero, para Scarabelli: “un poema nunca cierra los ojos” y aún a pesar de la amenaza de la desaparición de aquello que alguna vez fue el río, su gente, sus animales, el poema:

lo que hace es demandarle una extrema visibilidad. El poema pone el lugar ante sí, y en ese gesto nos deja saber, no sólo que ‘ha estado allí’, sino que en cierto modo ese lugar le ha hablado, le ha hecho la donación de su presencia singular que él intenta ahora preservar, sostener en su misma fragilidad, igualmente expuesto al olvido y a la disgregación.

A esta reflexión que recupera estas poéticas y sugiere re simbolizar el vínculo con la naturaleza agregaría, la tarea de desmitificarla. En este sentido, la operación de Estela Figueroa nos marca un rumbo posible: el río es también en su podredumbre, es en su desborde y en la inundación.

Y junto a Figueroa, me gustaría hacer referencia a dos jóvenes poetas que no habitan tierras litoraleñas y que, de alguna manera, nos ayudan a salir del ensueño en que nos sumerge la poesía de río, marcando, a la vez, tanto la posibilidad como la imposibilidad de trazar fronteras, desdibujar, incluso, cualquier pretensión de demarcar dónde debe empezar y dónde terminar un río y su poética. Nos muestran, en fin, el carácter artificioso de esta caracterización.

Como un río entubado que atraviesa la Ciudad de Buenos Aires que desborda e inunda los poemas de los poetas allí viven, destaco el poemario “Río ebrio” de Lucas Soares, donde el río es la imagen que permite simbolizar el alcoholismo del padre y el duelo por su muerte: ahora/ que discurro/ como un camalote/ por tu río/ ebrio/ a la deriva/ como esa palabra/ que dejaste/ pendiente en mí/ como el curso/ de las cosas/ que no terminan/ de encontrar/ su nombre.

Y para terminar, no puedo dejar de hacer referencia al poema de Patricio Foglia, que pone blanco sobre negro a los intentos de “samplear” (como viene expresando él mismo), a los poetas que uno admira: “¿a quién no le gustaría tener el recuerdo/ de su infancia con un sauce/ a la orilla del río/ con sus largas hojas grises tocando la corriente/ y el viento leve como una textura/ y el tiempo que pasa suave/ móvil inmóvil/ ligero? pero yo no nací en Entre Ríos/ y lo más parecido al Paraná/ fue para mí la Autopista Dellepiane”.

Concluyendo

No hay remate. No hay preguntas que dejen abierto el tema. Esto ya se ha hecho demasiado largo. En este texto he intentado abordar la poesía por otros carriles, sublevado ante de los decretos del canon. Lo hice mediante un artificio: la posibilidad de inventar una corriente poética llamada “poesía de río”. Para cerrar, vuelvo a Borges y al ensayo citado en el resumen inicial de este texto:

“Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”.

Los esquemas humanos con los que más cómodo me siento (y que me impulsaron a escribir este texto) son sin duda los que se parecen más a las especulaciones de John Wilkins que a los manuales escolares.

“¿QUÉ ES BUSTRIAZO?” CLAVES DE UN LENGUAJE SÍSMICO Y SU POTENCIA TRADUCTORA

Por **Miguel Ángel Lell**

*Es esa cualidad eternatal de las criaturas sísmicas
lo que las conecta más que a nadie con la esencia del cosmos
a quien todos creen apolíneo y monocorde, por inexperiencia
sin saber que, bien mirado
multiverso estallamiento colibrí.
Gloria y bendición a quien la gracia de la sísmica habita.
Suyo es el reino.
("Sísmica", *Diccionario Sinfónico*, Ernesto Alaimo, p.120)*

Quisiera iniciar esta presentación refiriendo a la anécdota que dio origen al título. No es mía sino que me fue relatada por la profesora Dora Battiston, docente de la Universidad Nacional de La Pampa. Cuenta Dora que, mientras daba una clase, un alumno que había escuchado hablar de Bustriazo (ya sea en los pasillos o en otras materias) se atrevió a sacarse con ella una duda que venía arrastrando quién sabe desde cuándo: “Dora, ¿qué es Bustriazo?”⁹⁷. La pregunta, si bien graciosa, nos permite repensar la figura de Bustriazo como algo más que una persona, un poeta, un ser de carne y hueso. Bustriazo, tanto para Dora como para muchos de quienes visitamos sus textos, ha alcanzado a ser una especie de *entidad* de la cual se suele hablar sin mayores aclaraciones.

En esta misma presentación quisiera reivindicar la figura de Dora como la mayor especialista porque de la obra del Penca, no solo porque resguardó sus textos –a pedido de él– durante el período de internación en Salud Mental sino también durante un tiempo compartió el día a día del poeta y pudo ver, por ejemplo, cómo sus primeros textos se transformaban en canciones a través de la figura de su esposo, el músico Guri Jaquez. Cabe destacar también que ella fue docente de la cátedra de Literatura Regional en la carrera de Letras de la UNLPam y ha publicado varios artículos críticos que son referencia obligada para el tratamiento de la obra del poeta⁹⁸.

La pregunta ¿qué es Bustriazo? y la anécdota que la acompaña me permitió – a la luz del título de esta mesa (Objetos Verbales No Identificados) – ponerme a pensar en cómo responderla. De este modo, me planteé varias posibles respuestas ante la pregunta ¿qué es Bustriazo?:

Bustriazo es una licuadora.

97 La historia me fue contada en un encuentro personal en su casa el 15 de septiembre de 2022 a raíz de esta ponencia.

98 “Criollista, extravagante, elegíaco, surreal... las transformaciones del lenguaje en la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz” (2008), “Poeta Itinerante” y “Espléndida agramaticalidad” (en *Alter Ego*, 2004).

Si bien parece tentadora la idea, ya que su obra evidencia una mezcla, una licuación de todo elemento verbal que toca, una especie de dar vuelta todo; esta idea es desechada ya que el resultado final no se condice con la producción del poeta. El producto final de este artefacto electrodoméstico termina siendo homogéneo, en cambio, Bustriazo se destaca –entre muchos otros aspectos– por su heterogeneidad. Las diversas etapas de esa obra, descritas de forma excepcional por Dora en un texto ya paradigmático de la crítica pampeana: “Criollista, extravagante, elegíaco, surreal... las transformaciones del lenguaje en la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz”⁹⁹ ponen en evidencia las distintas vertientes que operan en sus textos y que van desde lo tradicional folclórico, pasando por una escritura experimental, erótica y platónica, trastocando lo surreal con el mundo indígena.

y después, contra el cielo más rojo, los caldenones negros, mari mari loó de ojo amarillo erranteaba peñí qué trapalanda por qué muerte secreta lastimado de entresed de entreamor de entretemblanza y quién eras tristona bajo el mundo hecha de húmeda sal y entretornada una taza de mosto se caía de tus manos tal vez sisisoladas

(4, *Las Pinturas*, 1972)

Bustriazo es un espejo

Es decir, un artefacto que refleja la realidad –nada nuevo bajo el sol con esta metáfora especular y que ya ha sido descartada mil veces para hablar de la Literatura en general–. Que la Literatura no es reflejo de la realidad ya lo sabemos. Sin embargo, Bustriazo en su obra retrata mucho de aquello con lo que interactúa en el día a día: sus amigos, “los barrios, los boliches, las orillas de Santa Rosa; le puso letra a los silencios de mucha gente; tradujo en poesía acontecimientos tan puntuales como un agujero en la pared o el amor de una mujer. Anduvo y desanduvo las calles y también los caminos alejados, y en la trama de su historia hay senderos del oeste [pampeano] y esquinas santarroseñas” (Dora, en “Poeta Itinerante”, Revista *Alter Ego*, 8, 2004).

El lenguaje sísmico

La obra del pampeano también da muestras de querer responder a la pregunta origen de esta ponencia. La voz poética refiere a sí misma, en ocasiones, como “piedra”, “joya oscura” (en *Elegías de la piedra que canta*, 1969) o “labio negro” (“Vigésima Octava Palabra”, *Libro del Ghenpin*, 1977). Pero la clave de lectura a la que referimos en esta oportunidad la encontramos en el poema “XXII, mi amor, la puerta” (*Caja*

99 (131, 2008) Se encuentra en el libro *Escritores pampeanos recorren la provincia* (co-editado por la UNLPam y la Secretaría de Cultura y Educación de La Pampa). A su vez, este texto proviene de un ensayo previo que Dora publicó en el año 1987 en el suplemento *Caldenia* del diario *La Arena*, de Santa Rosa.

Amarilla, p.194) cuando el yo lírico dice, casi de una telúrica poética: “sísmico canto de ademán precioso”.

Como todo movimiento brusco de la tierra y de gran magnitud un sismo produce rupturas, destrucciones, mezclas, cambios de lugar; y deja, a las personas que lo vivencian, en estado de shock por el sacudón repentino e inesperado. Vamos a presentar este sismo en el lenguaje pero también en otras esferas artísticas de la provincia.

Ya María Negroni se había expresado en términos similares para referirse al movimiento bustriazo:

Así escribe Bustriazo: *tergiversando todo, apostando a un verdadero aquelarre semántico donde la palabra queda liberada de su deber de eficacia para entregarse a una complicidad con el vacío, que es otro nombre de la imaginación. Nada hay que no participe aquí de la revuelta. Adverbios, adjetivos, sustantivos, verbos, prefijos y sufijos: todo se insubordina. Sin contar la variedad de registros lingüísticos que, al combinar las resonancias telúricas con cierta jerga popular y tanguera, y lo castizo más recalcitrante, aumenta la sensación de cataclismo.* (Negroni, 2012)

En el marco del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina 2019 (Santa Rosa), Andrés Ajens bautizó el lenguaje de Bustriazo como “lengua bustriaza”, lo que le otorga un carácter de unicidad. En esa exposición, el chileno dialoga¹⁰⁰ con el referido texto de Negroni y dice:

Indudablemente la lengua bustriaza, y su gramática si se quiere, con su sintaxis semoviente y a ratos inzanjable, conmociona y desestabiliza toda norma recibida, toda tradición normativa; pero ello ni es sistemático (hay zonas y/o acontecimientos de indecidibilidad y de suspensión normativa) ni ello conlleva la destrucción de la gramática de la lengua (aun plural) recibida. (Ajens, 2019)

La obra del poeta pampeano Juan Carlos Bustriazo Ortiz¹⁰¹ es revisitada de forma permanente por la crítica literaria. El carácter *semoviente* que le otorgan Ajens y Negroni es lo que dificulta asirla en adjetivos estancos y genera cierto temor a abordarla.

Conviven en Bustriazo decires muy diversos. En general, la crítica literaria concuerda con que el lenguaje bustriazo varía entre la agramaticalidad, la invención de neologismos, los juegos fonéticos/sonoros, las rupturas sintácticas. Hay cierto consenso, también, con que en algún momento, todos los lanos de la lengua reciben los efectos del movimiento y la ruptura. Teresa Girbal¹⁰², ya en 1981, en –

100 Discute con Negroni quien exagera diciendo: “No exagero si afirmo que, en Bustriazo la gramática enloquece del todo. Ninguna normativa queda en pie” (La Nación, supl. ADN Cultura, Buenos Aires, 6 de abril de 2012, p. 14).

101 En cuanto a la publicación de su obra literaria, están en proceso de próxima publicación dos tomos más de Canto Quetral según confirma Adriana Maggio, directora de Cultura de la provincia (en entrevista casual del 15 de octubre de este año).

102 Profesora en la UNLPAM, doctora en Letras, poeta y crítica literaria.

quizá– el primer texto sobre literatura pampeana¹⁰³ y –en ese tiempo– con un *corpus* mucho menor de obra publicada de Bustriazo (ella menciona tan solo tres títulos publicados¹⁰⁴) destacaba de *Elegías de la piedra que canta* el exotismo, la musicalidad del verso, el léxico intensamente estilizado y –cito textual– “las formas sintácticas anárquicas del orden tradicional” (1981, p.77).

*ay y se desluna y se desnocena y se desmilonga
y se desenbendita y se desvihuela y
azabache enjuto se le caen los ojos y la
flauta blanca y florón de bruces magullado
dije joya balbuciente se lo come el agua
oh su flauta negra despacitamente!
("grillo moribundo, tengo que irme", *Los decimientos*, 1972)*

En el artículo, del 2018, “Impacto de los terremotos en la salud mental”, las Dras. Castillo y Campos Coy dicen: “un sismo de gran magnitud es un evento traumático, sorpresivo e incontrolable, que amenaza la integridad física y psicológica de las personas que lo viven. Aunque las reacciones emocionales pueden variar y dependen de la situación particular que se haya experimentado, existe un patrón general de reacción. Las personas tienden a presentar confusión, miedo, un estado de irrealidad y shock”.

Bustriazo escribe y sabe, es consciente de su sísmica condición:

*Me tiene miedo? Sí, me aguarda con miedo
cuando me escucha, oh, cuan me le llevo
Tiembra que tiembra por, no sé, no entiendo,
o entiendo muy. Le teme a tan mi estro?
Miro sus manos, sí: tiritan. Pienso
que otoño es, caráspito, no invierno!
Tiembra la bruja, tiembra. Yo padezco.
Cuando le digo un canto a todo fuego,
una elegía, un triste, un labio negro.
Mereceré qué ella multitiembra? Cuernos!
("Vigésima Octava Palabra", Libro del Genpín, 1977)*

Traducir un sismo: música, cine, artes visuales

Si bien nos centraremos en la traducción desde una perspectiva intersemiótica, hay experien-

103 Dora me corrige: “no sería el primero, puesto que en 1956 aparece *Plumas y pinceles de La Pampa*, de Rosa Blanca de Morán. En todo caso, el segundo, pero importante por el largo tiempo transcurrido entre ambos”.

104 *Invitación al campo* (1957), *Elegías de la piedra que canta* (1969) y *Aura del Estilo* (1970).

cias de traducción a otras lenguas que no podemos dejar de mencionar, como el trabajo colectivo del blog “Navegantes de la Cruz del Sur”¹⁰⁵, que presenta la traducción de varios poemas de Bustriazo al portugués. Y -más cercano en el tiempo- tenemos el trabajo de Michelle Gil-Montero que publicó una serie de poemas vertidos al inglés (para la revista digital *Caesura*, marzo 2021). En su artículo “Anotaciones sobre la traducción”¹⁰⁶ citado y traducido por Sergio De Matteo (“La poesía de Bustriazo Ortiz en inglés”, Revista 1º de Octubre, junio 2021¹⁰⁷), Gil-Montero dice respecto de su labor:

En la poesía de Bustriazo las palabras son lugares de juego poético –lingüístico, chamánico, antropológico y arqueológico–. El rasgo más llamativo de su lenguaje poético es el neologismo que conceptualiza como ‘las raíces (sic) machacadas’, historias de palabras y asociaciones trabajadas con mortero y majadero. La pulpa fragante y concentrada de los lexemas españoles e indígenas, producto de un proceso tanto destructivo como rehabilitador, tiene un uso mágico. Estas palabras son la yesca; incitan al poema y luego brillan bajo su lluvia de chispas. Los neologismos de Bustriazo son siempre morfológicamente plausibles. A la vez familiares y extraños, matizan una música extraña en el español. Por ejemplo: la palabra inventada ‘pedrajos’ recuerda a ‘piedra’ (piedra, roca) y ‘rajo’ (del verbo ‘rajar’, rasgar o partir), y tal vez incluso se hace eco de ‘padrazo’ (un buen padre). Elegí ‘tornstones’, porque era la palabra más creíble (también, me gustó el eco de ‘turnstone’ y cómo la palabra casi se refleja en la ‘s’). A veces, Bustriazo vuelve a cablear partes del discurso o cambia declinaciones para hacer una palabra nueva. Por ejemplo, ‘enoverado’ contiene el adjetivo ‘overo’ (color pinto) pero en forma de participio, con un prefijo intensivo añadido: ‘inpintoed’”.

Este proceso de experimentación y desborde del lenguaje bustriazo, que se intensifica a partir de algunos textos de 1969 en adelante, lejos de ser una imposibilidad para las diversas traducciones, genera una potencia de derrame a otras esferas artísticas. Para mantener la metáfora diremos: réplicas. Nuestro sismo tiene como epicentro a la literatura pero muy cerca del área de movimiento de placas tectónicas está, en primer lugar, la música. La temprana formación de la *Agrupación Pampeana Confluencia* se constituyó para difundir la obra del poeta y, con posterioridad, siguió su camino por obras de otros artistas. A su vez, la cercanía y amistad que había forjado Bustriazo con su principal musicalizador, Guri Jaquez¹⁰⁸, desborda el cancionero pampeano. La producción de la dupla Jaquez-Bustriazo, al día de hoy, se canta en los coros de las escuelas y sigue manteniendo vigencia en las múltiples reversiones de jóvenes artistas. Mencionamos algunas de las más cantadas: “De la creciente”, “Del conjuro”, “Niña de Cura-Co”, “Ñancufil”, “Se va la tarde morita”, “Tu vino rubio escancias”, entre otras¹⁰⁹.

Me remito, en el área de la música, a una excelente recopilación realizada por Rubén Evangelista (Cacho Arenas), llamada “Juan Carlos Bustriazo Ortiz, poeta tutelar del cancionero pampeano”¹¹⁰. Solo dejaré constancia aquí de algunos autores o bandas que resonaron en las últimas décadas:

105 <http://navegantesdelacruzdelasur.blogspot.com/?m=0>

106 Texto completo en inglés: <https://caesuramag.org/posts/jc-bustriazo-ortiz-michelle-gil-montero>

107 Documental Bustriazo; genio y figura (grabado en 1985, editado en 1996): <https://archive.org/details/Bustriazo>

108 https://1deoctubre.com.ar/notas/319-la-poesia-de-bustriazo-ortiz-en-ingles#_ednref3

109 Pedro “René” Guri Jaquez (1948-2006) fue músico, guitarrista, compositor e intérprete.

110 En la reciente publicación de la compilación *El monte de caldén en las letras pampeanas (crestomatía)*, 2022) Omar Lobos rescata, con la colaboración de Dora Battiston, “Canción para llevar al monte”, inédita interpretación hasta el momento de la presentación del libro en el marco de última Feria del Libro de La Pampa a principios de noviembre de este año.

Juan Ignacio de Pian (*Catalina Tom*) escribió la canción “El Vago” que plantea la incompreensión de la sociedad ante el artista:

o tenía denominación/ nadie sabía cómo/ verlo/ todos sabemos el rechazo que da/ cuando hay algo que no/ entendemos.

No tenía clasificación/ cómo iban a entenderlo/ todos sabemos el rechazo que da/ cuando reflejan nuestra realidad.

En el recital que la banda brinda en septiembre de 2017, en el Aula Magna de la UNLPam, De Pian aprovecha para agradecer a Guri Jaquez porque “nos enseñó a viajar por el *decir*”.

El disco *Dulcegrafías hondas* (2011) del grupo Rojo Estambul (Nicolás Blum y Josefina García) pone en evidencia la resignificación y la experimentación sonoras, como así también, la incorporación al cancionero de nuevos instrumentos y tecnologías.

Este disco no es sólo una obra como homenaje, sino también una relectura de nuestro tiempo y desde nuestro lugar de la poesía de Bustriazo”, dijeron los artistas. (Cita de “JCBO, poeta tutelar del cancionero pampeano”, Cacho Arenas, 2019)

- Josefina García ha musicalizado e interpretado en piano y voz algunos poemas del autor.
- “Herejes bebedores de la noche”, grupo musical de raíces latinoamericanas con incorporación de instrumentos como violín, contrabajo y cajón peruano. La banda, liderada por Alejandro “Cucha” Rodríguez, a pesar de haber tocado en varias localidades de la provincia, se disolvió con rapidez (2016-2017 aproximadamente).¹¹¹
- Palo Pandolfo emplea el neologismo bustriazo “huesolita” en el tema “Párpados” (2021, *Siervo*).

Del mismo modo, el movimiento telúrico se replica en las artes visuales y plásticas. Destacamos algunas obras recientes¹¹²:

- Video colectivo “Aquí estoy yo”, del año 2013, en base al poema “Primera palabra” del *Libro del Ghenpín*.

111 En Actas del XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina (2019) Santa Rosa, La Pampa.

112 Este dato lo rescata Sergio de Matteo en “Huesolita, entre Bustriazo Ortiz y “Palo” Pandolfo” (Revista 1º de Octubre, 2021).

- <https://www.youtube.com/watch?v=gF0ETc4tkqE&t=83s>
- Cortometraje “El intenso” (2021) realizado por los Talleres Artísticos y Recreativos del Servicio de Salud Mental del Hospital Centeno de General Pico, La Pampa. <https://www.youtube.com/watch?v=d8DQ3m7IAxg&t=29s>
- La obra de la artista plástica Raquel Pumilla que posee una foto-collage: “en la foto está recorriendo el campo, fue sacada en el boliche de Feito y detrás en el paño amarillo están los papeles que separaban el papel fotográfico en el diario *La Arena*, era el lugar donde él escribía sus originales”¹¹³. El montaje también está intervenido con plumas rosas representando la figura de “Flamenco Bustriz” como solía llamarse a sí mismo. La artista también posee una escultura y un vestido amarillo con fotografías.

El cataclismo, que algunos calificaron de “auténtico”, “original” o “enloquecido”, transfiere su “anarquía” a otros lenguajes en el ámbito pampeano. La experimentación en el lenguaje habilita la experimentación con materiales, colores y distintas formas de narrativas visuales.

Dos sismos finales (o el mismo)

1. El sismo en su biografía: por último, y sin ánimos de exagerar, diré que Bustriazó fue un terremoto para su historia personal. Quienes lo conocieron en actividad, quienes convivieron con él, lo trataron y fueron sus amigos más íntimos, incluso algún desprevenido que lo vio tan solo una noche, todos tienen un recuerdo o una anécdota reservada, y pueden volver a la memoria ese momento en que lo conocieron. A su vez, funcionan como ejemplos el camino de autodestrucción que lo condujo a estar una temporada internado, o el resquebrajamiento de los lazos de amistad más cercanos en el último tramo de su vida.

2. El sismo en su cuerpo: quisiera cerrar señalando que el lenguaje bustriazo producía consecuencias físicas en el mismo cuerpo bustriazo. Leer en voz alta le generaba la repercusión de un *shock*. Solía terminar desgastado por la emoción, una especie de posesión que lo tomaba al hacer lecturas y, en consecuencia, no podía leer mucho más que un par de textos. Battiston en el documental dirigido por el músico Roberto Sessa¹¹⁴ plantea, tal vez, los motivos de esta conmoción:

113 Esta compilación de obras se encuentra en proceso. Aún se aguardan representaciones teatrales y cortometrajes de los que solo me han comentado algunos espectadores pero no he tenido acceso a sus autores/as para precisar los datos.

114 En entrevista para esta ponencia del día 8 de noviembre de 2022.

Cada vez que él recuerda alguna de esas páginas o las lee o, cada vez que vuelve a mirarla como si mirara a un hijo, vuelve a vivir esa historia, vuelve a sufrirla, vuelve a llorar, vuelve a reír. De manera que creo que no es un mero escritor de mano y cerebro sino que él ha escrito con todo el cuerpo, con toda su vida cada una de esas páginas. (1984)

Este análisis no busca ser exhaustivo sino, apenas, mitigar algunos de los síntomas emocionales e históricos del sismo bustriazo que, sin lugar a dudas, seguirá repercutiendo por mucho tiempo más.

EL HORIZONTE ES LA POESÍA. UN ACERCAMIENTO A LA POESÍA DE BUSTRIAZO ORTIZ

Por **Lic. Pedro Nazar**

Cuando hablamos de coplas, es difícil, como lectores Porteños, que no se nos venga los nombres del Martín Fierro o Santos Vega, personajes que el mismo Bustriazo nombra en sus coplas.

*No sé qué tiempo pasado
Desde tu mirada me quiso mirar;
Tu estampa salió de la historia
Y en Vega y Moreira me puse a pensar...*¹¹⁵

No es un esfuerzo, con esta tradición, leer a Bustriazo

Pero vamos a ver cómo Bustriazo, es lenguaje que se aparta de la zona de tradición y traducción. Y por esa razón, tal vez, debemos leerlo orbital

1 Contexto

Como ya sabemos, Bustriazo Ortiz comienza a escribir en La Pampa a mediados de 1950. Podemos conocer o intuir incluso marcas regionalistas Como dice Dora Battistón¹¹⁶, en la introducción a *Canto Quetral*: Bustriazo ha puesto su mirada en el drama de la tierra, en el despojo que sufren indios y paisanos del Oeste.

Incluso Bustriazo se lee en un paisaje más amplio, Finalizada la segunda guerra mundial, en 1945, la realidad plantea una realización humana conjunta: la superación de las xenofobias.

Pero acaso el paisaje relevante de *Canto Quetral* no es el de la Pampa. No es el de “[...] los miserables de El Salitral, en su mayoría gentes nativas que han recalado en este barrio marginal, a orillas de la laguna capitalina”¹¹⁷ Sino el del poema.

115 2/Paisano Vincen

116 Dora Battistón “Celeste se va mi canto...”

117 Dora Battistón “Celeste se va mi canto...”

Los desplazamientos a los que nos invita Ortiz no se dan tanto en la dura tierra, como en el poema. El horizonte que escenificará nuestros recorridos es, entonces, el poema. No es un horizonte real, el Pampeano lo que leemos en *Canto Quetral*, es un *contra paisaje*, poético.

La copla recrea una vista que no es el de un escenario continental, sino el de la propia poesía

2 La filtración del lenguaje

La sensación, cuando leemos *Canto Quetral* es la de un lenguaje perforado por otro.

El entramado lingüístico de Bustriazo es poroso. Por allí, en una voz poética predominantemente castiza, se filtra el mapuche (ya hablamos arriba de sus regionalismos).

Esa filtración, es una de las características de la copla Bustriaziana: la porosidad que se manifiesta en la hechura textual. Una filtración provocada por las imágenes que esas mismas palabras poéticas van a conformar.

3 El exordio de la libertad

Canto Quetral, título del Tomo 1 en publicación de ediciones Amerindia, que contiene los seis primeros libros publicados por Bustriazo Ortiz, comienza con esta ruptura dentro del paisaje poético. En la armonía del título, *Canto Quetral*, música de solo dos palabras, ya se escucha lo que luego se ahonda en sus coplas: el enfrentamiento de las sonoridades y las etimologías

Canto Quetral desarma nuestra alfabetización

En “Mañana chalilera” ¹¹⁸ (chalilera proviene del mapuche chadi sal y leuvu rio o arroyo) o el mismo título, *Canto Quetral*, (la palabra mapuche *Quetral* proviene de *cuchral*, que significa fuego)

118 1/Pampas de arriba

4 Las huellas de esa filtración

No se puede construir un mundo usando el mismo lenguaje con el que fue destruido¹¹⁹ dice el poeta Carlos Angulo

Estas intromisiones de lengua Mapuche deforman el paisaje narrado por el Castizo.

En Canto Quetral no parece que un lenguaje se devora otro lenguaje, engulle su soledad y su sangre, como podríamos decir de esa especie de cocoliche burlón hablado por los inmigrantes italianos en los fortines de frontera narrado en el Martí Fierro.

En la copla Bustriaziana. el Mapuche interfiere en el sentido de las semiologías castizas: desde la sintaxis. Desde el ritmo.

El idioma está asediado por superlativos (Tinajón de gritos...); adjetivos derivativos (empichanada); o el hipérbaton latino del verso para favorecer la rima.

La rima de una palabra Mapuche con una castellana hermana músicas y desvanece murallas.

Todo esto, vuelve al idioma español de Canto Quetral un fango difícil de transitar. Inseguro. Poco fiable.

Todas estas estrategias poéticas, Anegan los sentidos. La posibilidad de observar directamente.

Bustriazo prepara el territorio poético, como una argamasa. El poema es espacio de conquistas.

5 Los ojos de Bustriazo.

La tierra suelta colores:

Quién los podrá juntar?;

Por las piedras coloradas, Qué sangra antigua te mirará?...¹²⁰

119 Carlos Angulo Rivas nació en Lima, Perú

120 5/Aguita del Valle Hermoso

En está perforación que es transitar el lenguaje, Bustriazo confunde intencionalmente nuestros sentidos, cambia de color los paisajes.

*Horizontes violetas.
Guitarra verde
Sed roja*

La coloratura de la Pampa se transforma, dentro del poema, en iridiscencias, la pretendida claridad a la que finge acercarnos el lenguaje. Bordes coloridos nos llevan las cosas a los ojos, La Pampa ya no es verdaderamente La Pampa, se ve transitada como por una huella surrealista.

*Puñales celestes
gritos rosados
vientos pardos
copla morada
barro azul
calle parda
noche quemada
aire lila
seguro verdor*

Los ojos del poeta desfasan la mimesis cotidiana

*Yo que ando solo y sin sombra
Por tu ranchal, chiquita luz
Traigo esta copla morada
Sarucha, toda de barro azul¹²¹*

Todo este desfasaje sucede no en la geografía pampeana, sino en la geografía poética. Es lo que intento llamar: paisaje poético.

Deconstruir un paisaje, forzado por el idioma, el castellano, es la característica de la copla Bustraziana

¿La intención?: descubrir y aceptar las huellas de una convivencia: la de dos músicas.

La nueva coloratura del poema que extraña los paisajes textuales, y también emocionales, ablanda la entonación castiza para hacerla permeable, para que el mapuche amerite su música de “gritos rosados”

121 En últimas zambas de Piedra Juan, 29/El Penca Juan

La deconstrucción de un estereotipo de escritura, es una mecánica que en Bustriazo funciona con oficio. Las huellas de la deconstrucción que señalé anteriormente, son las evidencias de esa mecánica a lo largo de Canto Quetral.

La poesía en sus coplas es, en ese sentido, desestabilizadora. Los desplazamientos que generan figuras e imágenes poéticas, dejan una zona de sentido fangoso o, como diría Bustriazo, *cenizo*. Por allí se filtra, sin fuerza, casi naturalmente, el mapuche.

6 La necesidad orbital del canto

Ese sentido desestabilizador de Canto Quetral tiene una intención orquestal

El recurso insiste durante los seis libros. Como una gran recopilación sinecdóquica, hace falta leer uno, para intuirlos a todos. Entonces, el ejercicio de la lectura no es el de la visualización de un paisaje Pampeano, de un hombre terroso y marginal. No. Es insistir en desplazarse fuera de los convencionalismos y los estatismos idiomáticos. Insistir en una ausencia.

Por eso, tal vez, podemos hablar de orbital. El poema no lee lo terrestre. El objeto verbal en Bustriazo tiende a huir, no a permanecer. La materia poética de estas coplas conlleva su esencia de desintegrarse.

Acaso el verdadero paisaje no sea la Pampa, sino el poema. No el oeste, la guitarra o los lagunes, todo parte del horizonte pampeano, sino la luna chamala, huinca, los camarucos de Nancuñil, la siesta ranculche,

Todos esos paisajes verbales grafican un no llegar de naturaleza profundamente poética, un no aterrizar en el sentido, sino a través de la integración

Canto Quetral es la estrategia poética de Bustriazo por afinar dos sonoridades de tiempos y ritmos diferentes, el castizo y el mapuche.

Canto Quetral es, como se escucha en el título, una necesidad de armonía. Deconstruir el paisaje pampeano en el poema, transformar el propio poema, en horizonte.

CANTAR EL EXILIO COMO ACTO FE. UN RECORRIDO POR ORATORIO DE MARÍA NEGRONI

Por **Analía de la Fuente**

I La cita

Es Malebranche, sacerdote y filósofo de tiempos y lugares lejanos, quien abre con dos versos este último poemario de Negroni. La vida del pensador transcurre en la Francia de los siglos XVII y XVIII.

Los versos citados aseveran, convencidos, que *la atención es la plegaria natural del alma*. Atención es una palabra demasiado amplia, me digo, y de inmediato, sospecho alguna relación entre lenguaje, conciencia, fe y detenimiento.

II Credo/jugar?

Ya adentro del templo poético percibimos a la vez una atmósfera solemne y, en simultáneo, perturbadora. El credo se yergue sobre las palabras. Y es el lenguaje un dios todopoderoso con el que la voz lírica quiere jugar a los despojos.

Seremos testigos de un acto tenaz. Oíremos la faena de excavar en la lengua para desarmar palabras pesadas con el único fin de reinventarlas. Vocablos como tiempo, herida o ley serán criaturas vivas a diseccionar en un afán cándido y despiadado de entendimiento. Habrá destrozos luego de aguzar los cinco sentidos del cuerpo. El objetivo será arribar a la hondura del poema tras haber extenuado la capacidad sensorial.

Avanzando en nuestro paseo, llegaremos al centro de este espacio sagrado, un parque de grandes nombres donde proliferan las preguntas sin respuesta:

*de qué estupor se trata
quién o qué se ausenta
en el Palacio
del Vocabulario*

Si por momentos surgen arrebatos de seguridad: “*En la palabra jardín/ crecen manzanas*”, la incertidumbre cubre esta vegetación: “*la nada que no sabe/ qué pasa en el lenguaje/ si nieva en el jardín*”.

III Pulsaciones

El arrullo adormece y, de golpe, sacude, despabila. Alguien acuña un ritmo pausado. Los espacios en blanco son un océano entre las pequeñas islas que conforman las palabras. Se trata, en gran parte, de versos de arte menor interrumpidos cada tanto por líneas más extensas. Una plebe de pequeñas piezas de utilería para el desconcierto. Cada poema es un espacio de calma y quiebre. El ritmo es una suerte de vestido armónico para las tres decenas de plegarias donde la juntura entre sentido y silencio, en la falsa inocencia de una musicalidad para el sosiego, desgarrar. La herramienta es el metro breve, monótono de las nanas, o, de otro modo, un corazón que pulsa, late y acuna. No obstante, al menor descuido, la cántiga sacude el sentido común amputándole a la lengua aquello que, a fuerza de costumbre y repetición, ha logrado instaurar. La música trae consigo mensajes que son látigos para la percepción afinada:

*alguna realidad
más íntima que lo real
debe haber*

*alguna profecía
en los alrededores de la circunstancia*

alabado seas Nadie

*E incluso, sentencia:
y es otra vez la más antigua
de todas las cosas*

*buscando abrigo en lo efímero
como si fuera
el tan desprestigiado
ruiseñor*

*y he aquí que se yergue
en la canción vencida*

*y se desvive y clama
por alcanzar el sentido
—no el nombre—
de la voz carnal*

En esta poética una niña juega a portarse bien mientras hace las ruinas de su mundo imaginario. Somos sus testigos y sus niños de Hamelin.

IV Los afectos del lenguaje

La cadencia de adagio recorre esta fe y solapa una revolución que no es superficial ni externa sino grave e interior (como cuando dice: *finísima intuición/ de no haber sido/ más que orfandad/ acampando en las tinieblas*). Solo partiendo desde lo más íntimo se puede concebir el mundo. Entonces hay que entrar a este templo con cuidado. Podemos atravesarlo sin haber entendido mucho. Necesitamos entregarnos, podemos ser atención plena y continuar. Tenemos la capacidad del presente puro, parece decirnos el texto. Somos capaces de esa forma elevada del amor, ofrenda desinteresada y genuina, que es, en palabras de Simone Weil, la atención. La misma atención que Malebranche asociaba con el acto de orar. El santuario aquí es una esfera nívica en el lenguaje que exige al lector el mismo compromiso de la niña que juega seriamente en la escansión de cada línea. Su juego es crear las palabras que nos invitan al caos luego de haber pensado con el alma entera. Lo dado es una gran estafa en la que no logra mantenerse en pie, por eso avanza desde la incompreensión.

Las palabras de *Oratorio* enfrentan a las cosas, dicen sobre ellas sabiendo que lo dicho resultará incompleto. Se fastidian por la falta de docilidad que habita el vínculo entre la materia y sus nombres. Y entonces los poemas entonan su modo inédito de mirar y pronuncian avatares escondidos en el hilo invisible que une el lenguaje a las cosas. Encuentran en su andar otras leyes:

*conversa el río con la piedra
la piedra con la orilla
y la orilla consigo misma*

pero nosotros nunca llegamos al concierto del mundo

*no somos ni habremos sido
más que una mezcla
de barca y bruma*

Las cercandades del poema (río, piedra, orilla) se confabulan en la lengua para transformarnos. Un desencuentro nos alcanza hasta volvernos también imagen acústica, somos parte de ese afuera innombrable o nombrable apenas, *“mezcla de barca y bruma”*. Y las cosas, entre las cuales estamos, *“también están en las palabras/ por su ausencia”*. Todo significante será parte del vacío pese a cualquier dejo de fe en el lenguaje. En el grado cero del poema los vocablos son deixis pura, significante a llenar en el contexto de la enunciación. Lector a solas en medio del poema, en su aquí y su ahora extemporáneos. El planteo no es otro que el de Ireneo Funes a quien “le molestaba que el perro de

las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)". Como el personaje de Borges, la voz de este libro busca perfeccionar los mecanismos de la lengua, acoplarlos a su memoria e intenta además envolver las palabras desde el ejercicio máximo de los sentidos para brindarles aquello que la afectividad tiene para darles.

Nuestra sibila canta: "*con un poco de suerte/ se hace un idioma/ en la boca*", acaso "suerte" sea la voluntad que podamos darle a nuestro decir, el empeño por lograr que aquello que decimos se acerque cada vez, un poco más, a nosotros mismos.

V Conciencia y herida

En el origen todo era uno. *In utero* es la ausencia total de deseo y dolor. Somos allí el universo. No hay conciencia que nos aleje. Alumbramiento es separación. La lengua, la conciencia son desgarrro, "*certera irrealidad/ clavada en el costado*". La llaga crea distancia, y comenzamos a ser en el mundo sin ser el mundo mismo. La capacidad de discernir resquebraja. Porque no sólo debemos coexistir con nuestra propia escisión, en el camino la distancia irá proliferando en el encuentro con los otros: la "*asimetría en las visiones*" sólo podrá confundirnos cada vez más. Viviremos desfasados, inevitablemente *circuidos de distancias*, como afirmó Rilke. He ahí el verdadero castigo: "*un manzano tramando la desdicha*" del "*animal letrado*". Bajo su sombra continuaremos preguntándonos sin fin:

*¿en qué descuido
se nos dejó a merced
de lo que somos?*

En esa pregunta late la maldición babélica con la que deberemos aprender a convivir. Y los poemas aquí como un collar de cuentas lo saben.

El lenguaje tiene la capacidad de poner en jaque a la realidad, como si a su través creásemos sobre la materia, sumándole o quitándole, torsionándole los sentidos. El pensamiento como plegaria (errante en la herida primigenia que es a su vez interpelación inevitable) y el lenguaje como entelequia que se vuelca sobre las cosas son dos de los pilares de esta obra. Ante este panorama es posible "sembrar caballos" o emprender la búsqueda de "coser la materia al pensamiento" porque se extrae de la palabra con férrea voluntad aquello que se anhela e, incluso, lo inesperado, lo inhóspito mismo. Decir, dice la poeta, es muchas veces "inventar ropajes a lo inexistente".

VI La trampa o la fe de lo posible

La paradoja es que lo que aún no existe, semilla ínfima en el pensamiento, habita el mundo a través del cuerpo que lo insemina. Y ese es el delicado inicio de un modo de ser: la línea entre lo real y lo posible depende del orden de lo comunicable. En el pensamiento germina lo irreal cuando la concepción de lo que no existe *todavía* quiere ser dicha, pronunciada, compartida, para escapar de la mente en el cuerpo hacia el encuentro con los otros. La semilla ínfima de lo imaginario tiene tanta fuerza como fragilidad.

VII Arrojo final

El horizonte vocal es dar vida a un mundo propio. Despegar de lo que es para emprender vuelo. Pronunciar el error, descascarar el equívoco y acercarnos a lo desconocido:

*La conciencia es prosodia
a la espera de algo
arrojamos
al siglo nuestra voz inútil*

La apuesta de *Oratorio* es arrojar la voz como salvación posible. En la espera se guardan el deseo y el ansia, también la palabra casa como promesa y el exilio como peregrinación por los sentidos. Inaprensibles pivotes estas palabras con alma de aire: “conciencia”, “prosodia”, “espera”, “algo” y “voz”. Todas ellas junto a otras con las que comparten una sustancia igualmente innombrable forman el etéreo museo de obsesiones que ha fundado su autora.

TAMARA

Por **Micaela Szyniak**

Magos de feria, no mostréis vuestras innovaciones

Esa es una frase de lezama lima, me la mandó tamara en la posdata de su anteúltimo mail. Hola, soy Micaela Szyniak. Me invitaron a hablar de tamara kamenszain. Me invitaron a hablar en mi nombre y en el de estudiantes de la carrera en general, no sé si pueda hacer eso segundo porque creo que fui una estudiante bastante mala. Al menos bastante fóbica así que durante muchos años no pude estar sentada en ninguna clase por más de media hora, igual yendo y viniendo, entrando cada tanto, leí, aprobé lo que cursé y aprendí. Supongo que esto tiene que ver con tamara, y que quizá estaba grabado en el inconsciente institucional esa frase que me dijo tantas veces: “no importa”. Entiéndanme bien, su no importa no quería decir que nada importaba, sino todo lo contrario. Quería decir, con mucha claridad, que algo sí importaba en las cosas. En este caso, que es el mío, lo que importa sería que yo me formaba, me transformaba en la carrera, entonces ok, seguía, las puertas se me abrían.

Conocí a tamara en un aula, ella estaba dando clase, yo me senté, creo que tosía y pidió agua y pensé que quizá a ella le costaba tanto como a mí estar en ese aula, pero aun así ella hablaba y yo escuchaba. Contaba que un poeta va a la casa de campo de heidegger, pasean en auto, hablan del potencial retorno de los nazis, el poeta le pregunta qué opina, el filósofo no dice nada, el poeta escribe un poema en el libro de visitas de la casa del campo diciendo algo así como perdón. Parece que donde el poeta esperaba un pedido de disculpas el filósofo hizo silencio. Y parece que una palabra puede reparar, y que si la palabra que puede reparar falta entonces esa ausencia es importante. No pude acordarme cuál era el poeta. Lo googleé y no apareció. Después dejé la materia porque mi fobia no tenía solución por esos meses, y aunque volví a hacerla cuando fue virtual, no volví a escuchar la historia. Quizá me perdí la clase.

Unos meses antes de verla en ese aula yo le había escrito a tamara por feisbuk diciendo que quería hacer una clínica de obra, yo estaba por sacar un libro, un poemario, y quería trabajarlo. Me respondió que no tenía horarios. No sé bien porqué pero no hice clínica con nadie y saqué el libro como estaba. Pienso ahora que en ese entonces no íbamos a poder trabajar juntas, yo estaba haciendo algo con mucha rima, saltos, prestándole atención a una forma de cortar versos. Y supongo que ella aun sin conocerme también sintió que no íbamos a poder, y supongo que algo de lo que me enseñó tiene entonces que ver con los tiempos. Escuchar los tiempos. Las cosas tienen tiempos y es bueno situarlos. Terminó el 2019, saqué ese libro, empezó la pandemia, avancé con la carrera, me separé, hice su materia (poesía latinoamericana 2) y finalmente me tocó proyectual de obra, que es la materia con la que las personas se reciben.

Terminamos trabajando en una obra, un futuro libro por decirlo. Mandé el archivo con los poemas y un día me llegó el mail, decía "Hola Micaela, era para avisarte que vamos a trabajar juntas así que bienvenida a este espacio común!", después al final decía que le entusiasmaba la posibilidad de trabajar juntas. Hace poco leí una nota de Leti Frenkel que decía que Tamara Pese a ser una eminencia se ponía a tu nivel y que eso era lo que la hacía ser una genia, pensé que exacto: Tamara Kamenszain me estaba diciendo que a ella le generaba entusiasmo, y que el espacio era juntas. Ahora que lo veo es sorprendente, el título que ella eligió (le mandé muchas opciones) para mi futuro libro, el que más le gustó, es último año juntas. Me dijo: tiene algo así, informativo que me gusta. Pero eso fue después y quiero ser ordenada.

Tuvimos nuestro primer encuentro en abril del 2021. Ella me dijo: no me tocaste para la clínica, yo te elegí, y me habló de que, uno, se acordaba que yo había querido trabajar con ella, y dos, que la monografía que había entregado en su materia la había hecho pensar. Creo que esto fue importante para Tamara, que las cosas la hicieran pensar, y que como todos acá sabemos ella estaba disponible para pensar, incluso con la monografía de una alumna. Me dijo también que el poemario que había mandado para trabajar, bueno, no me iba a decir si le gustaba o no (o sea no le gustaba), pero que ella me iba a hacer de lectora, me iba a preguntar por algunas cosas que no se entendían, algunos saltos temporales o de persona, que ese era su trabajo. A mí me pareció bien y empezamos. Leímos un poema, Tamara me pedía que lo leyera yo e íbamos parando, entonces me preguntaba, ¿qué quisiste decir acá? Y me decía sí pero... no se entiende... y hacía su gesto de que no se entiende. En el segundo encuentro pasó eso: me dijo que el poema decía "al final todo fue demasiado complicado" y que ella me preguntaría qué es todo. Yo le dije: la relación con mi ex, y ella dijo: ah, pero no está dicho, ¿ves? Y le respondí que ya había escrito mucho de mi ex y no quería escribir más, entonces me dijo: sí, estuve ahí. Pero bueno, si el tema te pide escribir... es como que te pide.

No sé si alguna vez les pasó que una pregunta les abriera un campo. A partir de esta pregunta, qué era ese todo, qué quise yo decir con todo, me puse a escribir un poemario nuevo sobre mi ex y mi separación. Para entender más todavía qué era eso de no saltar me puse a leerla mucho a ella, cómo hacía con el presente y el pasado, cómo hacía para quedarse en las situaciones, pero de lo que leí esto es lo que más me impresionó, Tamara contaba con dulzura lo más terrible, ella podía decir, sobre el Alzheimer de su madre, nada le impide seguir siendo mi madre. Entonces empecé a escribir a pedido, para ella y sus dos pedidos: nombrar, decir con claridad, y no saltar de un tiempo al otro, de una persona a la otra. Dejarme entender. Pero también con un pedido más, que ella no me dijo pero sí subterráneamente: buscar, mientras escribía, otra forma de ver las situaciones con mi ex, otra forma de ver nuestra pareja, mi separación, empecé a escribir como por dentro o teniendo yo adentro su "siempre hay otra línea de lectura, por suerte siempre hay otra". Entonces estas son las cosas que me enseñó: a ordenarme y a ver más.

Esos poemas nuevos le gustaron, especialmente uno en el que hablo del vínculo de mi ex con su computadora, de lo feliz que la hacía lo poco que tardaba en abrir Word, de la belleza de su cuerpo flaco, de su masculinidad. Para mí, esto puede parecer tonto, no era tan normal que alguien de su

generación y digamos, en una situación de poder, pudiera trabajar así conmigo sobre una relación amorosa entre dos mujeres, sobre lo masculino en lo femenino, no era tan común que pudiera escucharlo tan bien. Eso también fue importante. Transformador. Creo que es obvio que algo de eso está en nuestra carrera. Incluso había un poema del primer encuentro sexual con mi ex que me daba mucha vergüenza leérselo, medio lo quería borrar, decía que mi ex (seguro me está dando vergüenza leer esto ahora) me decía conmigo vas a acabar. Entonces ese poema yo como que me lo quería sacar de encima, le dije a Tamara no sé, lo quiero borrar, y ella me dijo: no, acá decís algo importante, porque acabar además es acabar de muchas maneras ves?

Seguí yendo y escribiendo, en principio íbamos a vernos cada dos semanas pero terminamos haciendo todas las semanas, porque yo quería y supongo que ella también, trabajábamos mucho y esto fue increíble de conocerla: las dos estábamos disponibles para ese trabajo. En los encuentros nos saludábamos, hablábamos un poco de cualquier cosa, yo le contaba de mis talleres, una vez le dije que estaba dando barroco y neobarroco y ella me preguntó ay y qué das. Me morí de la vergüenza y hablé de Borges y que Giamberini dice que es barroco y ella se ve que se dio cuenta que mucho no le podía decir de cómo yo (o mi generación) veíamos el barroco ni sus devenires porque la verdad que mucho no sabemos, pero me contó de ella: que fue dejando toda esa cosa, que antes sí pero que ahora se leía y no entendía ni ella qué quiso decir y que igual siempre la invitan porque un poco se pelea... Lezama Lima sí, Lezama Lima siempre fue como... no sé qué palabra usó, me sale fuerte pero no fue esa y no quiero falsear este recuerdo, pero en fin, yo no había leído a Lezama. Después hablábamos de alguna otra materia de la facultad, ella quería que le cuente si estaban buenas, soy como una espía, como que tengo que controlar, me decía y nos reíamos, y después me decía: bueno, vamos a lo tuyo?

También hablamos de las muertes de Forn, Laura Yasán, Horacio González, como dicen los mejicanos "ni modo", me dijo ella. No sé bien qué quiso decir pero la entendí. Bueno, vamos a tus textos? Entonces yo le preguntaba por cosas como: y esta rima interna? Y esta palabra? Y si suena mal?, ella decía... no importa.. eso no importa... las cosas en sí no importan ves? Importan en relación a la estructura... hay que encontrar eso que las mantiene unidas ves?... como su imán. O después: esto está bueno, pero acá hay que limpiar los yuyos, como que no hace falta... me dijo sobre un poema que decía que yo entré del balcón y mi ex no estaba en la cama, ni tampoco en el escritorio, me dijo, qué vas a decir ni tampoco en la silla, atrás de la heladera?, con la cama alcanza, ves? No importa. Le respondí que por suerte vivo en un mono ambiente. Nos reíamos. Creo que Tamara estaba presente para pasar por las tensiones, atravesarlas. Eso también es algo que me enseñó. No esquivarlas, estar presente en las tensiones, que con ternura son atravesables.

En nuestro último encuentro Tamara tosía mucho, le pregunté si hacíamos igual, me dijo que sí, que estaba con asma. Vos tenés asma?, me preguntó, porque en un poema había nombrado a su médico, Semeniuk, que es también el médico de mis viejos. No, yo no, mi viejo, le respondí. Hablamos de Semeniuk médico, me contó que esa semana había ido por otra cosa, yo estaba también bastante mal y fui a abrir el balcón, le dije que era claustrofóbica y me dijo que ella también y nos reímos. Bueno, vamos a tus textos?

Me preguntó. Dale. Y ahí me dijo que había estado pensando y me hizo esta pregunta: “por qué vas a poner el nombre de tu ex, si ella no quería que la nombres? Viste lo que pasa con carrere?” No me pregunten porqué no nombrar a mi ex me parecía hasta entonces imposible. Como si todo tuviera el tono de su nombre, como si su nombre edificara mi poemario. No nombrarla? Me dijo bueno, no sé si ese es un tema literario, y le dije que un poco sí, y ella me dijo que sí, que un poco sí. Creo que esa era su forma de decir sí, decir un poco sí, y creo también que eso último que me dijo, porque después solo intercambiamos mails, eso que me dijo fue de mucho cuidado para conmigo, creo que tamara no tenía por- qué decirlo ni porqué quedarse pensando el último mes de su vida si yo decía o no el nombre de mi ex pero lo hizo igual, por- que pudo.

Estaba terminando el cuatrimestre así que ese mismo día (el del último encuentro) tenía que mandarle la bitácora de nuestro trabajo. Insisto en que esa semana yo estaba bastante mal y le mandé una bitácora que era un caos, yo hablaba de las noches con mis amigos, de cualquier cosa, le dije que era provisoria y de hecho quedamos en que le iba a mandar otra versión en unos días, pero no sé porqué igual la leyó y al día siguiente me mandó un mail diciendo que estaba muy desordenada y que para aprobarme iba a necesitar que la hiciera de nuevo . Y me explicó, acá copio y pego: Bitácora es un término simbólico para aludir a un trayecto de viaje (la usaban –tal vez la usan todavía- los capitanes de barco en los viajes largos para dar cuenta de los detalles) La tuya debería aludir a nuestro proceso de trabajo, por momentos lo hace, claro, pero no con un orden que me permita sacar conclusiones sino, te diría, a los saltos. Ese es el mail que termina con la posdata de lezama lima que le dice a los magos de feria, no muestren sus innovaciones. Me aclaraba la frase porque en la bitácora yo la citaba, mal, a ella citándola.

En el momento un poco me molestó la respuesta, porque yo proponía una suerte de juego y a ella no le había gustado para nada. No sé, fue una sensación rara. Me la pidió para el lunes. El domingo a la mañana me senté y la hice, en realidad me salió rápido por- que sabía bien en qué puntos habíamos trabajado. El final de la bitácora decía que estábamos pensando en una cuestión de los tiempos y los nombres. La mandé el domingo al mediodía. A las cuatro horas me respondió: muy bien mica! Lo primero que quiero decir es que me respondió, tamara kamenzain, un domingo cuatro horas después de que yo le escribiera, segundo que había un signo de exclamación, tercero que en el mail yo leía y aún leo que ella estaba contenta de que yo pudiera hacer eso, contenta de que pudiera organizarme, de que pudiera contar. El mail sigue, y esto para mí es impresionante, dice así: me sirve a mí para entender lo que hicimos juntas y estoy segura de que te va a servir a vos para entender en qué punto del proyecto estás parada. Lo que hicimos, plural, en pasado, te va a servir, futuro, en singular. No hace falta decir que creo algo intuía, por- que tamara básicamente, quizá como cualquier maestra y como cualquier poeta, intuía.

Después vacaciones, revisé el poemario, escribí unos poemas nuevos un poco con su voz incorporada, un poco esperando verlos con ella, saqué el nombre de mi ex, cosa que tenía muchas ganas de contar- le, y lo reemplacé por “ella”, el “ella” tiene algo luminoso, me dijo tamara, me gusta ella. Y bueno, un día una amiga me reenvió un artículo de clarín que decía lo que ya sabemos, yo pensé que era mentira pero era verdad, fui al velatorio, con fobia pero hice lo importante, me tomé un

momento a solas con el cajón y dije hola, dije chau y dije gracias. Supongo que a varios acá nos pasa que la muerte de tamara nos deja desnorteados de una forma muy íntima, muy personal.

A mí con un libro a la mitad, con un duelo a la mitad, pero sobre todo con la sensación a la mitad de que yo necesitaba que ella me siguiera diciendo qué era lo importante, de que necesitaba escucharla un poco más. También, por supuesto, con la sensación de que es increíble haberla conocido en ese tiempo, y que cuatro meses puedan ser la diferencia entre haber o no atravesado con ella un momento que veo ahora, para ambas era importante, para ambas tenía que ver con el final.

La semana pasada me puse a leer Libros chiquitos, lo tenía en casa pero no lo había abierto. Abrí y encontré quién fue el poeta del libro de invitados, fue celan, ahí cuenta la historia de que celan es ese sujeto vulnerable que no sabe y que por eso necesita la frase del maestro. Yo creo que tamara me habilitó a ser esa yoa (como decía ella) vulnerable que no sabe, pero que a diferencia de heidegger, sí me dio algunas palabras que reparen, quiero decir, sí pudo ser mi maestra. Subrayé esta frase del capítulo que voy a leer descontextualizada: "claridad que no supone una explicación, sino una responsabilidad compartida". La claridad se transformó para mí en todo un tema, y también, con su muerte, la responsabilidad. Responsabilidades compartidas, dice. En el fondo creo que con la bitácora, con nombrar, con no nombrar, tamara me pedía que fuera responsable. Entonces, me parece que si yo hago mi parte voy a estar en diálogo con ella, no voy a mantenerla viva, porque creo que los muertos no pueden volver, pero simplemente si hago mi parte voy a tener lo que ella me enseñó. Si encuentro el imán, si escucho mi tiempo, si entiendo en qué punto del proyecto estoy parada, si no doy por cerrados temas que todavía no cerraron, pero, sobre todo, si soy, compartidamente, responsable.

Volver al Índice

MESA 17

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS LINAJES COMO MODO DE RUPTURA POÉTICA Y LEGITIMACIÓN DE LA VOZ.

Coordinador: **Alan Ojeda**

Entre los distintos actores del circuito literario se producen diferentes tipos de relaciones. Hay quienes niegan a sus mayores, quienes se afirman en sus mayores, y quienes rechazan toda forma lineal y genérica de identificación con la tradición. La tradición funciona como forma de legitimación de una voz, como una potencia de identidad estética y, también, como una forma de posicionarse frente al mercado, que se encarga de clasificar y organizar las producciones de manera tal que resulten, al menos para determinado público lector, reconocibles. Esto significa que en estas relaciones están en juego varias cosas: qué se entiende por literatura, cómo se relaciona con el mercado, la definición de poéticas determinadas y del posicionamiento ético del escritor. Transgredir, aceptar o ignorar: distintas formas de individuación poética que determinan una lógica de producción. ¿Qué predomina en la producción contemporánea? ¿Por qué? ¿Cuáles son los exponentes de los distintos posicionamientos?

TRADICIÓN, TRADUCCIÓN, TRAICIÓN. KOSOVEL Y SU ENTREGA A LA ACTUALIDAD

Por **Pablo D. Arraigada** (UBA, Facultad de Filosofía y Letras)

“Los integrales son poéticamente una idea que no ha sido trabajada del hombre y de su idea de poesía. Mientras que los poemas cons pueden ser leídos como una construcción poética, los integrales son una instancia de la desintegración poética”

Božena Tokarz

“Un hombre es y todos los que están alrededor de él, sus diferentes rostros”

Srečko Kosovel

“Es evidente que una traducción, por buena que sea, jamás podrá significar algo para el original.”

Walter Benjamin

Uno de los poetas más significativos de las letras eslovenas de todo el siglo XX ha sido Srečko Kosovel. Este joven, quien falleció con apenas veintidós años, forjó una obra en pocas décadas que sigue siendo leída, estudiada y reproducida al día de hoy. Conformaba la tradición literaria eslovena, hecho por el que se puede pensar el rol de esta idea.

El presente trabajo se propone rastrear aspectos de la traducción al español de parte de su producción literaria. Para esto, me propongo reflexionar acerca de la idea de tradición, cómo se forja y cuál es la postura de Kosovel frente a ella. Esto engloba tanto la tradición literaria del territorio esloveno como sus influencias, ya sea el constructivismo ruso, el futurismo italiano o los movimientos de avant-garde de la época. Ante todo esto, y mediante las dos fases que plantea el poeta esloveno en su obra, pienso en cómo llega al día de hoy dicha tradición, ya sea en forma directa, o en variantes como la traducción o la traición.

Comencemos con la idea del *trans dare*, lo que se entrega a otro. Para comprender esto, hay que dejar en claro la idea de tradición. Es más, es necesario destacar algo en particular: la invención de una tradición. Cuando me refiero al término “tradición inventada», pienso tanto las que son realmente inventadas (que son construidas y, así, instituidas de manera formal), pero también en las que emer-

gen de un modo difícil de investigar, que pueden surgir en un período breve y mensurable, en apenas pocos años, pero igualmente llegan a establecerse con gran rapidez. Hay que tener en cuenta que la “tradición inventada” implica “un grupo de prácticas con reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm, 2002, 8). Poseen una maleabilidad, algo que les permite conectarse con un pasado histórico que les resulte más adecuado.

Antes de continuar, quiero hacer un breve paréntesis con otros dos conceptos: la costumbre y la rutina. Hobsbawm aclara las diferencias: una de las características más claras de las tradiciones, incluso las inventadas, es su matiz de invariabilidad. El pasado sobre el que se apoyan, más allá de ser real o inventado, les impone prácticas fijas, que suelen estar formalizadas. La costumbre, por otra parte, en las sociedades tradicionales “tiene la función doble de motor y de engranaje” (Hobsbawm, 2002, 9). No se niegan innovaciones ni cambios en cualquier momento determinado; pero deben parecer compatibles con lo precedente, o incluso idénticos a éste, acción que les impone limitaciones sustanciales. A cualquier cambio deseado, a cualquier resistencia a una innovación, la costumbre le proporciona la sanción de lo precedente, de la continuidad social y la ley natural tal y como se expresan en la historia. También nos podemos encontrar con la rutina (o convenciones), la que no tiene un significado ritual o una función simbólica como tal, a pesar de que la podría adquirir accidentalmente. Las prácticas sociales con tendencia a la repetición tienden a desarrollar un grupo de convenciones y rutinas.

Con esto en claro, puedo avanzar y citar al historiador británico:

“Estas tradiciones inventadas parecen pertenecer a tres tipos superpuestos: a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus, o relaciones de autoridad, y c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento. Mientras que las tradiciones de los tipos b) y c) se crearon artificialmente (como las que simbolizaban sumisión a la autoridad en la India británica), se puede sugerir provisionalmente que el tipo a) fue el dominante, y que las otras funciones se consideraban implícitas o surgidas de un sentido de identificación con una «comunidad» y/o las instituciones que la representaban, expresaban o simbolizaban como «nación».” (Hobsbawm, 2002, p. 9).

Me es útil plantear esta tipología para poderla aplicar al territorio de los Balcanes. En otro capítulo del mismo libro, Hobsbawm continúa con el tema de la invención de tradiciones en Europa, entre las últimas décadas del siglo XIX y el comienzo del siglo XX. En los cambios que se vivían en el viejo continente, resultó natural que la clase obrera tendiera a identificarse por medio de movimientos u organizaciones, es decir, partidos políticos, a escala nacional. Otro resultado natural fue que estos movimientos u organizaciones actuaron dentro de los límites de su nación respectiva, por lo que los movimientos que pretendían representar al pueblo consideraron su existencia bajo la idea de ser un estado independiente, con autonomía. Tanto el estado como la nación y la sociedad acabaron conver-

giendo. Ante esto, hay otro punto central para forjar las tradiciones, que es el redescubrimiento de la importancia que tenían los elementos considerados más irracionales para mantener el tejido y el orden sociales. Esto mismo se vive en los Balcanes hacia esos años, si se piensan los cambios geopolíticos en los reinos de la zona tras el fin de las guerras ruso-turcas. El Reino de Serbia, el de Bulgaria, así como la presencia imperial austro-húngara en regiones bosnias, croatas y eslovenas, y también el peso otomano y ruso por torcer la balanza y tener el control en el territorio. Se comenzó un proceso en esos años que se desencadenaría tras el final de la Primera Guerra Mundial, el fin de los imperios y el surgimiento del Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos.

Traigo acá otra reflexión desde el libro *La tradición cosmopolita*, para poder dar el salto hacia la obra de S. Kosovel y su proyecto literario. Nos dice la autora:

En conjunto, pues, la tradición responde bien a los desafíos planteados en nuestro mundo actual. Presenta deficiencias en el terreno de la psicología moral, pero son subsanables, y, de hecho, ya las subsanaron Cicerón y Smith. No formuló sus principios como si se tratara de una doctrina política parcial, pues no entendió los inconvenientes de pedir a un mundo plural que acepte tales principios como una doctrina moral comprehensiva integral, pero ya Grocio supo ver más allá de ese problema y señalar una serie de coordenadas que conducen al liberalismo político. En el área de la legislación sobre derechos humanos, la tradición aguanta bien el tipo, pues exige justo lo que parece más factible conseguir: un mundo de Estados nación interconectados por una moral internacional en evolución y por ciertas normas de derecho internacional; unas normas que, cuando se hacen cumplir con fuerza legal, es principalmente dentro del ordenamiento jurídico de cada nación. En el ámbito de la ayuda material, la tradición vuelve a servirnos de buena guía para la reflexión, ya que se centra en las instituciones republicanas y en su estabilidad, y con ello nos alerta de la importancia de evitar el paternalismo autocomplaciente y nos insta a tener siempre presente cuáles son las mejores pruebas empíricas disponibles sobre la eficacia de la ayuda. Por último, en lo tocante a la espinosa y crucial área de la migración, la tradición (y, en especial, Grocio) ofrece unos buenos principios para abordar la reflexión sobre este problema, que es el más polémico de nuestro tiempo. (Nussbaum, 220, 540).

La aplicación de la tradición que hace la autora nos permite pensar de mejor manera cómo Kosovel se ha valido de aspectos del pasado de su literatura nacional, así como de otros más cercanos (las vanguardias), pero todos estos elementos se tomaron con pinzas. Solo se vale de lo estrictamente necesario, como he dicho cuando prologué una antología de sus poemas: “Un primer punto a pensar es la presencia de lo esloveno a lo largo de los poemas. Ya se ha mencionado el momento histórico que se vivía en la patria del poeta, el período de formación como estado. Lo que es la actual Eslovenia era en ese momento el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos. Pero dicha institución política no era aceptada de la mejor manera por todos los pueblos de esa región” (Arraigada, 2017, 109). El esloveno como identidad erra en sus poemas, de un lado a otro, hay presencia de militares, de un poder vestido de verde: “La crítica al ejército y los absolutismos –extendida a la figura del recientemente surgido Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos, de carácter constitucionalista– se revela de manera constante, como se observa en el poema “Árbol genealógico”, por citar un ejemplo. Aquí vemos de qué manera el pasado se reconstituye en el presente” (Arraigada, 2017, 110). El pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo, estos claroscuros siempre se presentan en Kosovel. Incluso el reflexiona y habla sobre esto en sus cartas, cuando piensa en el arte viejo y el nuevo. Uno de los críticos que más ha

estudiado su obra, Janez Vrečko, lo explica y nos dice que el arte viejo está divorciado de la vida y así crea la profesión de poeta, respetando la poética, es un arte del hombre muerto, donde todo es gris; mientras que el nuevo arte entra en la vida, observa la obra como un templo y no se doblega ante ninguna coerción poética (Vrečko, 2015, 82-83).

Las tradiciones son necesarias, esenciales, para que subsista el Estado autónomo, y eso explica cuando refiere a Francia y la Tercera República, donde la invención de tradiciones mantuvo a la república en pie y la protegió contra el socialismo y la derecha. Fue con la anexión de la tradición republicana que se apaciguó a los revolucionarios sociales, mayormente socialistas, a la vez que aisló a otros, de perfil anarcosindicalistas (Hobsbawm, 2002, 280). Esta idea se subvierte en el siglo XX, y el comunismo pasa a ser la fuerza que se opone al totalitarismo, al poderío centralizado y al carácter despótico de quienes detentaban el poder en el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos. Lo que pasó en otras naciones europeas anteriormente, como el desarrollo de la arquitectura en Alemania, las consignas ideológicas en Francia, el empoderamiento monárquico de la corona de los Habsburgo y la corte de los Romanov, así como el crecimiento y desarrollo de la clase obrera en Europa, con una identificación socialista y el uso de su propia simbología (como las banderas rojas), también pasa entre los pueblos eslavos del sur tras el surgimiento del Reino en 1918. En el pensamiento de Kosovel surge el proyecto de un Hombre Nuevo, de base proletaria y opositor de los vicios del pasado, pero sin desdeñar todo lo que ya ha sido. Pienso esto y tengo el eco de Ricardo Piglia cuando decía “Podemos definir a la tradición como la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente” (Piglia, 2014, 148). Me detengo en este breve ensayo, porque ahí se habla de la idea de una mala traducción, de una traducción falsa, que desvía y disfraza y finge que hay una sola lengua, hecho que vemos en la poética de Kosovel.

La consigna de “Libertad, Igualdad y Fraternidad” se reformula en la obra del autor esloveno en el Hombre Nuevo, es un mundo con cohetes rojos donde las viejas rimas perdieron su valor, en el fin de los mecánicos. Como ya dije, en sus poemas, ensayos y diarios vemos que el pasado regresa. Esto es criticado, para bien o mal, de distintas maneras. Su cercanía al constructivismo ruso, al futurismo italiano y al zenitismo deja marcas, al tiempo que los abandona. La electricidad debe dar la chispa al ser humano, pero poco importan las tecnologías y otras formas de progreso (más adelante voy a retomar esto). La máquina es automatismo, y la búsqueda es de un nuevo humanismo, por lo que se establece una distancia con las vanguardias, con el constructivismo y el dadaísmo. Se busca una universalización del individuo, es más, la idea de Srečko Kosovel es conformar una Federación Internacional de Proletarios, primero en el Reino de los SCE y después en el mundo. Así desarrolla los poemas conocidos como integrales, a forma de respuesta al constructivismo ruso y la situación que se vivía en la URSS. No se puede negar su aspecto crítico, su idea del Hombre Nuevo (Vrečko, 2005, 184). Esto se marca aún más cuando lleva a cabo su radicalización a la izquierda de Kosovel. Si se contraponen esto al concepto ya tratado de tradición, vuelvo a Nussbaum:

“Por último, la perspectiva de Marco Aurelio deja la vida humana demasiado vacía como para hacer que sea merecedora de valoración alguna. Lo único que nos queda, según parece, es la capacidad moral, pero no ninguna de las cosas para las que tal capacidad importa realmente. Tendencia a la justicia, sí, pero ninguna labor de justicia urgente que acometer y materializar. (...)

Marco Aurelio no llega a esa extraña visión del mundo por una vía natural, ni como resultado de una vida solitaria y agitada por el estrés. A través de ejercicios estoicos, va despojando la humanidad de una cosa humana tras otra y va reescribiendo el discurso interno de esta para que sea congruente con la doctrina de que los bienes externos nos son indiferentes. Consideremos, por ejemplo, el siguiente (y extraordinario) pasaje: Qué importante es tener un concepto de las carnes y pescados y comestibles semejantes, y saber que esto es un cadáver de pez, y aquello cadáver de un pájaro o de un cerdo; y también que el vino Falerno es zumo de uva, y la toga pretexta lana de oveja teñida con sangre de marisco; y que la relación sexual es una fricción del intestino y eyaculación de un moquillo acompañada de cierta convulsión. Qué importantes son estas representaciones, que alcanzan sus objetos y penetran en su interior, de modo que se puede ver lo que son en realidad. (VI.13)

En fin, sí. Es importante pensar si lo que se quiere es huir de toda servidumbre a lo externo. Pero este modo desapegado de ver los hechos y los actos humanos, aplicado al hambre, al dolor y a los horrores de la guerra difícilmente podrá aportar motivación alguna para activar enérgicas iniciativas de benevolencia o, siquiera, para hacer que el mundo sea un lugar en el que humanamente valga la pena vivir. (Nussbaum, 220, 540).

Voy a intentar ser breve sobre algunas cuestiones, y para no repetirme, voy a mencionar algunas cuestiones sobre Kosovel que forman parte del libro *La risa del rey del Dadá*. Ahí menciono que además de poeta, dirigió y fue editor de distintas revistas literarias de izquierda de la época como *Mladina* y *Konstruktor*, y en la primera vemos su cercanía y relación con el proletariado. Este proyecto fue un germen para la literatura social en la Yugoslavia socialista. Kosovel se presentaba como la promesa de las letras de la nación eslovena, y además de escribir, hacía. Todo el tiempo con numerosos proyectos, era un referente para muchísimos intelectuales, a la vez que era un exponente del constructivismo y los nuevos movimientos europeos. Introdujo el zenitismo en territorio esloveno, y esto es importante para unir al pueblo –trabajador, proletario- de los Balcanes:

*“Dada su ligazón con la revista *Zenit*, podemos ver cómo la misma representó una brújula intelectual en la juventud contemporánea a Kosovel y cómo se impulsaban desde esa redacción ideas que proponían ‘un nuevo arte, que no sea por más tiempo un arte elitista de museos y decadentes cafés, sino que sea basado en «las nuevas fundaciones del constructivismo», lo que regeneraría y balcanizaría Europa’. Cómo se observa, la propuesta de una renovación basada en el compromiso social del artista va de la mano con una idea de construcción de un sentimiento balcánico”. (Arraigada, 2017, 104).*

Como ya lo mencioné, quiero dejar algunas definiciones acerca de los poemas cons y los integrales, para poder pasar a un análisis más formal de algunos poemas. La crítica Bożena Tokarz emprende un análisis sobre el trasfondo en las formas poéticas de Kosovel. Los integrales, que en lengua eslovena denotan totalidad, llevan aparejado un concepto matemático y físico. Kosovel lo encontró útil cuando atravesaba su “etapa” constructivista, e iba incorporando a la estructura poética diferentes códigos de información, incluyendo signos químicos y matemáticos, para demostrar la gran riqueza y diversidad de información que pesa sobre nuestra percepción y comprensión de la realidad. Los poe-

mas cons de Kosovel pueden verse como intentos de resolver integrales que eluden la categorización genérica. Tanto en los poemas cons como en los integrales, el poeta perseguía el mismo objetivo: presentar la heterogeneidad del mundo en su propia experiencia poética. Como contraparte, nos encontramos con los poemas cons, que surgieron del encuentro del poeta con el futurismo, y marcaron una etapa evolutiva en la configuración de Kosovel de su concepción de la expresión poética. Las integrales tampoco son el resultado final o el logro de nada, sino simplemente la expresión de una idea artística, que Kosovel no logró realizar. De hecho, su propia concepción de las integrales lo vincula más fuertemente al constructivismo que sus poemas cons que se basan en la técnica constructivista, ya que fueron las integrales las que completaron la síntesis creativa de las percepciones sensoriales, la respuesta emocional y la racionalidad. Los poemas cons se basan en la lógica de representación imperante, que es en la realidad que emerge como de segunda mano, con sus réplicas en forma de fragmentos u observaciones incorporadas al poema (por ejemplo: un eslogan, título, etiqueta, código lingüístico, etc.). Las integrales crean representaciones, cuyo enfoque y perspectiva están determinados en gran medida por el observador. Su significado para el lector es legible, y el texto no es estrictamente de exigir la participación creativa por parte del lector. Tanto los poemas cons como las integrales se refieren a categorías de género literario vagamente definidas, pero precisamente como tales términos transgénero caracterizan la conciencia poética y filosófica de Kosovel. El rasgo constitutivo de esta conciencia es la polaridad, que se aplica tanto al caos como al fenómeno de la existencia consumada. Este último trasciende las posibilidades representativas de la poesía. La reproducción de la realidad está necesariamente condenada a la incertidumbre, razón por la cual el autor de poemas cons eligió un fragmento, convencido de que debe ser parte de un todo. Así como la polaridad puede existir dentro de una totalidad, la construcción es posible como parte de la destrucción y viceversa, pues lo subjetivo coexiste con lo objetivo, el microcosmos con el macrocosmos. Las relaciones entre estos surgen de conexiones perpetuamente generadas entre el sujeto y el objeto y otros sujetos. Para Kosovel, la garantía de estas conexiones siempre emergentes siempre ha sido la emoción, el espíritu y la razón, todos participando en el proceso de comunicación, que es posible gracias a los sentimientos de compasión y las necesidades éticas del hombre.

Se puede agregar que un integral es el resultado del proceso de integración, de encontrar una nueva función con la ayuda de una derivada o, para decirlo de otra manera, la integral es una nueva función cuya derivada es la función original. Bajo esta definición, es su forma de fundar una tradición literaria, algo que pasó en la literatura eslovena.

Entonces, vemos acá la tradición forjada por el autor. Quedan atrás sus inicios, cuando usaba collages, incluso sus primeros poetas, con ecos del modernismo y primeros atisbos del impresionismo. He planteado aspectos de su obra anteriormente:

Al situarnos ante los integrales de Kosovel vemos su postura política, su crítica hacia el autoritarismo, su simpatía por la izquierda –aunque nunca forma parte completamente de ella, porque considera que todo totalitarismo incurre en una falla, y ese era el camino de la izquierda hacia ese

momento—, su búsqueda del hombre nuevo total y su compromiso para con el proletariado. En esta forma de poesía reside el germen mismo de integración, de inclusión, por lo que se vuelve el camino para que el arte logre ser lo que se había propuesto. (Arraigada, 2017, 110)

Darja Pavlič nos dice que en el centro del poema de Kosovel, contrariamente a la glorificación del movimiento y la tecnología de los futuristas, está la impotencia del sujeto lírico (Vrečko, 2005, 158). Agrega Vrečko en su tesis sobre Kosovel que existe una crítica a la tecnología, y al usar términos como electricidad y mecánicos, lo que busca es oponerse al futurismo y al dadaísmo. Una oposición con una tradición de la vanguardia, pero con la finalidad de crear una nueva tradición. En el manifiesto “A los mecánicos” (traducido en La risa del rey del Dadá), así como en poemas como “Rimas”, se puede ver la crítica al pasado. Pero su oposición a los –ismos no implica una negación al pasado, en muchas de sus cartas ha defendido la obra del gran poeta nacional esloveno, France Prešeren. Su búsqueda pasa por la construcción de un pasado mediante la destrucción de determinados significantes. Matevž Kos reflexiona sobre el carácter nihilista en Kosovel, y llama a mirar la actitud del poeta hacia la tradición poética eslovena. Kosovel no lo ve como algo propio de un museo que, a la manera vanguardista (más rimbombante en el “antipassatismo” de los futuristas), necesita ser superado y desechado. Al contrario, Kosovel se ve a sí mismo como heredero y continuador de la tradición literaria eslovena. Esto significa que basa su escritura en los esfuerzos y aspiraciones de sus predecesores. Y el lugar iniciático más prominente en esta historia es el de France Prešeren, quien es el centro del canon poético esloveno. A su vez, su obra está cargada de un pensamiento marxista, que llama a la emancipación del obrero. Cuando Kosovel habla del nihilismo, agrega que es la única filosofía que se origina orgánicamente de la discordia moderna, la escisión entre la sociedad y el hombre. Ante esto, no es la voluntad de poder como fuente activa de vida en el sentido de Nietzsche la alternativa ante el nihilismo, sino que el punto de Kosovel toma un giro diferente. Él habla de revolución ética, que es al mismo tiempo revolución espiritual, que no ha de ser en nombre del *Übermensch* como figura de la voluntad de poder, sino en nombre de la nueva humanidad y sus atributos morales, que son principalmente el amor, la honestidad y la verdad.

Nombrar a Nietzsche me lleva al cierre de este trabajo, para el que presento uno de los poemas de Kosovel:

Kons.5

*Gnoj je zlato
in zlato je gnoj.*

*Oboje = 0
0 = ∞
∞ = 0
A B <
1, 2, 3.*

*Kdor nima duše,
ne potrebuje zlata,
kdor ima dušo,
ne potrebuje gnoja.*

I, A.

Sólo me detengo en el aspecto visual. Se pueden observar aspectos matemáticos, tiene un aire niezstchiano (Estiércol es oro /y oro es estiércol), el uso de una onomatopeya al final, que remeda el sonido de un burro, pero también se lo puede pensar ligado a una fórmula lógica, por lo que mantiene el doble juego y el trasfondo filosófico. E incluso, hay tradición: los eslovenos tienen en su folklore la leyenda de un burro que comía piedras y defecaba oro. Este es un claro ejemplo de la poética kosoveliana y de su reformulación del pasado para establecer una nueva tradición, común a todo el pueblo. Versos cortos, muchas veces desprendidos unos de los otros, con aspectos visuales que estimulan la lectura y lo vuelve un elemento pedagógico-didáctico.

La traducción de este poema quedó igual a la versión de Santiago Martín, quien publicó en editorial Bassarai todos los integrales. Hay casos donde nuestras traducciones se acercan, otras donde se alejan, como es el caso de los poemas "Espejo esférico". Porque ahí entran los matices que aún no abordé: *trans dare*, dar al otro, entregarse, y como esto conlleva a las ideas cercanas de traducción y traición. Mi traducción, que empecé hace casi diez años y se publicó en 2017, traiciona sonidos, texturas, aspectos de la original. Y también hay una traición en los errores, los detalles, que se vuelven a encontrar en cada relectura. La propuesta de darle una voz latinoamericana a los poemas conllevaba un riesgo: eliminar algo del original, pero mantener la cercanía con el lector, interpelarlo.

La palabra traición resulta muy negativa, cargada de una idea delictual. Traicionar lleva aparejado la existencia de un lazo que ata o compromete al sujeto traidor con una persona, una comunidad, una religión, etc. que al romperse -de manera intencional y voluntaria- produce algún beneficio. Las palabras traición y traducción tienen una raíz latina similar, en el que también se incluye la palabra tradición, y en cuyo eje se encuentran las nociones de continuidad y ruptura, de un objeto que cambia de manos o de un sujeto que cambia de ideas. Hay una incomunicación que permite comunicarse, teniendo en cuenta que un grado variable de incomunicación y de mala interpretación que a veces tiene consecuencias trágicas. Por otra parte, una traducción trata de representar un original, no crearlo ni revelarlo a un otro. Lograrlo implica una traducción posible a sabiendas de la incompletud y de la parcialidad de la misma. El fracaso muestra lo que no está completo, pero de esa manera, parafraseando a Benjamin, el original pervive. No hay que buscar que sobreviva, sino que viva entre la vida y la muerte, a saber, en la interrumpida renovación de sí mismo.

Entonces, la traducción está ligada a una renovación, y ya hemos visto esta idea en la poética de Kosovel. Su persistencia al día de hoy sigue, y es sumamente interesante cómo hay poemas suyos,

como “Cons el gato”, que tienen un eco en Vallejo. Ambos jóvenes idealistas, ligados a las vanguardias, y un aura que los rodea. Si leemos el poema XXI de Trilce, y lo ponemos frente al cons ya nombrado, hay una ligazón espectral. Y volviendo a Kosovel y su proyecto, como cierre, si uno piensa en:

“Las formas que emplea (, se) facilita el modo de lectura de su obra. Es una comunicación que trabaja desde el mismísimo nivel visual. A pesar de caer en determinadas ideas oscuras, herméticas, la poesía tiene un innegable matiz didáctico. El valor social que desempeña es preparar a sus hermanos –‘eslovenos’– a liberarse y poder conformar un nuevo futuro de proporciones ecuménicas. La poesía, entonces, es el medio para que ellos logren dicho fin por sí mismos.

La tradición de Kosovel persiste al día de hoy. La banda musical Borghesia grabó hace unos años un disco de música electrónica-industrial apelando a los poemas de Kosovel, llamado Proti Kapitlaciji. Su vigencia sigue estando, cuando escucha estas reversiones de sus poemas. A cada instante, una voz que denuncia, que destruye, que ama, que busca construir. Una vez la idea de entregarse a otro, al esloveno contemporáneo, a casi 120 años de su nacimiento.

BIBLIOGRAFÍA:

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds.):

La invención de la tradición [trad. de Omar Rodríguez], Barcelona: Crítica, 2002.

Kosovel, Srečko:

- *Integrali*. Ljubljana: Omnibus [libro electrónico], 1979.

- *Integrale* [Trad. de Santiago Martín]. Vitoria-Gasteiz: Bassarai, 2005.

- *Pesmi*. Maribor: Ruslic a [libro electrónico], 2006.

- *Pravica*. Ljubljana: Sanje, 2012.

- *Človek*. Ljubljana: Sanje, 2013.

- *La risa del rey del Dadá* [Trad. de Pablo Arraigada], Wilde:, A pasitos del fin de este mundo, 2017.

Nussbaum, Marta:

La tradición cosmopolita [trad. de Albino Santos Mosquera], Barcelona, Paidós, 2020.

Osojnik, Iztok:

“Kosovel and Kramberger: Between the Avant-Garde and Contemporary Slovenian Political Poetry”. *Primerjalna književnost*, Ljubljana, 2011.

Piglia, Ricardo:

“La ex tradición”. En *Antología personal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Vallejo, César:

Trilce, Buenos Aires, Losada, 2007 [1922].

Vrečko, Janez:

- NOVAK, Boris A. y PAVLIČ, Darja (Eds.); *Kosovelova poetika / Kosovel's poetics*, Ljubljana, Primerjalna književnost, 2005.

- *Constructivism and Kosovel* [Trad. de David Lemon], Vitanje, KSVET, 2015.

“DOS MARÍAS CANTANDO”: TRILCE XXIV COMO REESCRITURA BÍBLICA

Por **Lucas Adur**

Más allá de las creencias religiosas del poeta –cuestión que divide a la crítica vallejana y que no discutiremos aquí – lo cierto es que Vallejo se “educó en una familia muy religiosa en la que sus dos abuelos fueron sacerdotes; inclusive sus padres, cuando él era un niño, aspiraban a que de mayor él también fuera sacerdote” (de Mora 2016, 457). Culturalmente el cristianismo, entonces, es una impronta fuerte para Vallejo y la utilización de un vocabulario, de símbolos y de construcciones sintácticas basadas en la Biblia se constata a través de toda su producción (de Mora, 2016, 454).

Se trata, sin embargo, de un cristianismo católico y preconiliar: esto quiere decir que la Biblia tenía un lugar singular, muy distinto del que tiene en autores de cultura protestante de ese mismo período.¹²² Vallejo desde luego conoce muy bien la Biblia –que, en ese momento, se leía en latín, tal como la cita al inicio de *Los heraldos negros*–. Pero la Iglesia católica desalentaba la lectura individual y directa de la Escritura por parte de los fieles. Es decir: probablemente Vallejo conocía muy bien, desde su infancia, las historias bíblicas del Antiguo y el Nuevo Testamento, pero no necesariamente del texto bíblico. Creció escuchándolas en misa y quizás durante las oraciones en su casa, viendo algunas representaciones pictóricas en la iglesia, en libros o estampas (cfr. Martínez García, 1988, 643). De este modo, los relatos y personajes se solapan, se superponen. No son tanto un texto fijo, palabras literales a las que hay que volver reverencialmente, sino una tradición, hecha de versiones, a las que se puede añadir una nueva versión.

Habría que distinguir, en este sentido, el imaginario cristiano –las referencias a Dios y Cristo, por ejemplo- que es omnipresente en la poesía de Vallejo de lo que podemos llamar más estrictamente *reescritura bíblica*, como la que nos ocupa. Pero antes de detenernos en Trilce XXIV, permítasenos un pequeño recorrido por el poemario anterior.¹²³

Los heraldos negros

El imaginario bíblico-cristiano es central en *Los heraldos negros*. Como acabamos de recordar,

122 Pensemos por ejemplo en autores como William Faulkner o, en otro sentido, Jorge Luis Borges.

123 En un sentido similar al que proponemos aquí, Martínez García (1988) distingue referencias bíblicas y litúrgicas. Su exhaustivo trabajo es muy valioso para estudiar las referencias de Vallejo a la Biblia, cfr. también De Mora (2016).

el texto se abre con un epígrafe evangélico, una cita de Mt 19,12, en la versión de la Vulgata –es decir, la versión católica–: “*Qui potest capere capiat*”. La atribución es a “El Evangelio” sin especificar la fuente y sin consignar una traducción. Evidentemente la Biblia aparece como un texto cargo de autoridad y parte del acervo cultural vallejiano –y, en principio, de sus potenciales lectores–. Se ha señalado que el uso de esta cita es un primer hito en la apropiación de las palabras de Cristo y de imágenes de la Biblia en un sentido heterodoxo que se constata en la obra de Vallejo, hasta su último poemario, cuyo título es una paráfrasis de la Escritura (González Vigil, 2013, 89).

Recorrer el poemario permite constatar tanto la presencia del imaginario bíblico-cristiano como la apropiación heterodoxa de Vallejo. En muchos poemas, las imágenes y figuras de la Biblia aparecen empleadas con sentidos semejantes a los que eran frecuentes en la poesía modernista (Martínez Domingo, 2016). Es decir, fundamentalmente, como imágenes vinculadas al campo de lo amoroso erótico-sensual. Pensemos, por ejemplo, en poemas como “Comunión”, “Nervazón de angustia”, “Nochebuena”, “El poeta a su amada” o “Amor prohibido” por citar solo algunos.¹²⁴ En alguna ocasión, se recurre a la Biblia para denunciar el fariseísmo burgués (“Impía”) o para contrastar el cristianismo con las religiones de los pueblos originarios (“Nostalgias imperiales II”); motivos que también pueden vincularse con usos de la Biblia en el modernismo. Pero en poemas como “Los heraldos negros”, “Ágape”, “El pan nuestro”, “La cena miserable” “Los dados eternos”, “Dios” o “Espergesia” ya puede leerse la originalidad de Vallejo para retomar y recrear motivos bíblicos y litúrgicos en un modo muy singular, exacerbando la humanización de Dios y explorando lo que podríamos llamar una teología del dolor divino –cuestión que no podemos desarrollar aquí–.¹²⁵

Más allá de los diversos sentidos que adquieren estas figuras, Dios, Cristo y la crucifixión son *ritornelos* constantes en *Los heraldos negros*. La presencia del imaginario bíblico es menos explícita en el siguiente poemario.¹²⁶ Pero intentaremos mostrar que igualmente es relevante.

Trilce

Se ha sugerido que el *incipit* de *Trilce* tiene, como en *Los heraldos negros*, una reminiscencia bíblica: “*Quien hace tanta bulla*” remitiría a otro inicio, el del *Génesis* en el que la tierra estaba sumida en la *bullá* del caos primordial: “desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo” (Gn 1, 2, cfr. Bravo, 2009, 3). Asimismo, se ha leído el “testar” del segundo verso como una posible

124 De Mora señala que el sentimiento de culpa que suele acompañar estos poemas amorosos es una singularidad de Vallejo frente al modernismo (2016:459)

125 De Mora parece sugerir que lo exacerbado, la intensificación, pautan el modo vallejiano de trabajar con la Biblia (2016:458-459) “En los casos examinados, el referente bíblico alcanza un valor paradigmático por el que las emociones se intensifican hiperbólicamente [...] Es posible que la cualidad altamente hiperbólica del estilo vallejiano provenga de su familiaridad con los textos bíblicos”

126 Es significativo que de Mora no estudie ningún poema de *Trilce* en su trabajo sobre Vallejo y la Biblia (2016)

referencia a los *testamentos* que componen la Biblia cristiana, como si *Trilce* fuera un nuevo testamento –el último, el que quedaba–, con su propio génesis –carcelario, escatológico, muy humano–; y el “salobre alcatraz” como una reelaboración del simbolismo teológico del pelícano en tanto imagen de Jesucristo (González Vigil, 2013, 218). Si estas sugerencias son correctas –sabemos que en *Trilce* debemos movernos con precaución: requiere una lectura activa y creativa, es un texto *escribible* diría Barthes, pero no habilita a sobreinterpretar en cualquier dirección–, la Biblia estaría presente también desde el comienzo de *Trilce*, aunque de un modo mucho menos directo y evidente que en *LHN*.

El motivo bíblico más relevante en este segundo poemario es, a nuestro juicio, la cuestión de la encarnación, el dogma cristiano que puede remontarse, en distintos sentidos a los relatos de la anunciación (Lucas 1, 26-38 y Mateo 1, 18-23) y al prólogo de Juan (especialmente Juan 1, 14). Esta divinización del cuerpo humano se corresponde con la reivindicación de la corporalidad, del *soma* que se despliega en todo el poemario (González Vigil, 2013, 216). El poema clave en este sentido es *Trilce XIX*, donde se alude a la anunciación en una versión con fuertes acentos concretos y materiales (“*Penetra en la maría ecuménica. Oh sangabriel, haz que conciba el alma*”) y en un contexto por demás significativo: el “establo” del nacimiento (Lc 2,8) “*divinamente meado y excrementido*” por los animales (249, cfr. Martínez 1988, 654).

Podemos mencionar, además, que ciertos poemas toman frases de Jesús como punto de partida, con lo que se constataría el juego anticipado desde el epígrafe de *LHN*: el poeta parece proseguir en la apropiación –y subversión– de algunas de sus palabras e imágenes. Así, *Trilce XXXVI* tiene su origen en una metáfora evangélica, tomada de Mc 10, 25 (“*Más fácil es pasar un camello por el ojo de una aguja, que entrar un rico en el reino de Dios*”). La imagen no aparece aquí como un modo de negación –como un equivalente de “no es posible” – sino como la afirmación de una búsqueda de lo imposible, de lo absurdo, que puede leerse como una proclamación de la poética de *Trilce*: “*Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja*” (283). En un sentido similar, *Trilce LXXV* parece partir de otra imagen evangélica, “*dejen que los muertos entierren a los muertos*” (Mateo 8, 22; Lucas 9, 60) para proclamar “*Estáis muertos*”, no solo retomando la metáfora (los vivos que se dedican a la muerte son como muertos) sino la formulación bíblica “*en verdad*” [...] “*os digo*”, que se utiliza para introducir declaraciones solemnes, y que en el poema aparece descompuesta, pero reconocible.¹²⁷ El texto entonces queda cargado de una ambigua solemnidad, que invita a leerlo en relación con su hipotexto.

Como vemos, en *Trilce*, la Biblia está presente –aunque quizás de modo menos conspicuo que en otros libros del autor–, con la singularidad de que se manifiesta de un modo acorde a la poética de la obra: es decir de modo más complejo, fragmentado y como refractado.

127 Martínez no la registra en su catálogo de referencias bíblicas en relación con este poema de *Trilce* aunque sí en “Lomo de las sagradas Escrituras” (1988:656)

Trilce XXIV

Vamos entonces al que quizás sea el único poema de *Trilce* que puede considerarse enteramente como una reescritura bíblica, el XXIV:

Al borde de un sepulcro florecido / transcurren dos marías llorando, / llorando a mares. / El ñandú desplumado del recuerdo / alarga su postrera pluma, / y con ella la mano negativa de Pedro / graba en un domingo de ramos / resonancias de exequias y de piedras. / Del borde de un sepulcro removido / se alejan dos marías cantando. / Lunes.

El poema se refiere a un momento clave del relato evangélico: la visita de las “dos marías” (“María Magdalena y María la de Santiago y Salomé”, Mc 16,1) al sepulcro, que encontrarán vacío, lo que constituye la primera manifestación de la resurrección de Cristo. El dístico que forman el penúltimo y antepenúltimo verso del poema, cierra simétricamente en este sentido: “*Del borde de un sepulcro removido / se alejan dos marías cantando*”. La resurrección se dice sin decirla, lo que por otra parte recupera el primitivo final del evangelio de Marcos (“*Y no le dijeron nada a nadie, porque tenían miedo*”, 16,8). La resurrección es literalmente inefable: solo puede decirse en la elipsis, en el contraste entre el transcurrir llorando –“*dos marías llorando a mares*”, la aliteración desarticula el lugar común– y el alejarse cantando. El sepulcro “*removido*” alude, si seguimos a Mc 16,4, a la piedra de la puerta del sepulcro que ha sido misteriosamente removida, pero la hipálage contamina de movimiento al propio sepulcro: el sepulcro re-movido es el lugar de la resurrección.

Los cinco versos que hemos comentado nos sitúan en el domingo de pascua. Los versos intermedios incorporan acontecimientos anteriores que pueden vincularse a lo que se denomina la “Semana Santa”, la última semana de vida de Jesús. Como dijimos, en el ámbito católico –a diferencia de lo que sucede en las confesiones protestantes donde prima la *sola Scriptura*–, el texto bíblico comparte su autoridad con lo que se llama la Tradición apostólica. Ciertos relatos, figuras o imágenes, que pueden tener sus orígenes en la enseñanza catequística, en predicaciones o en la liturgia se articulan con las que provienen directamente del texto bíblico. Este, por otro lado, no siempre se convoca de modo directo, sino mediado, no se lo cita textualmente sino que se la alude de forma más amplia.¹²⁸ En los versos intermedios de nuestro poema tenemos un ejemplo de este modo de reelaborar la Biblia, donde el poeta alude a figuras diversas, que se solapan, en lo que quizás puede pensarse como una intervención sobre el tipo de relación con las historias bíblicas que propone el catolicismo:

El ñandú desplumado del recuerdo / alarga su postrera pluma, / y con ella la mano negativa de Pedro / graba en un domingo de ramos / resonancias de exequias y de piedras.

128 Contrátese con la práctica protestante, donde la lectura bíblica individual es un pilar de la espiritualidad, lo que redundaría en que muchas veces los fieles conozcan pasajes enteros de memoria. Esto es perceptible en la narrativa norteamericana del siglo XX y aun en la mera realidad.

Lo “*desplumado del recuerdo*” puede aludir justamente al modo en que estas imágenes se solapan, en la memoria de las dos marías, pero más ampliamente, en la de los fieles o quizás en la del poeta. La “*postrera pluma*” puede ser una reminiscencia metonímica, al segundo (y último) canto del gallo en Marcos 14,72, que se vincula con el verso siguiente: la “*mano negativa de Pedro*”. La elección del ñandú puede leerse como una “americanización” de la escena. Como se recordará, antes de ser arrestado Jesús anuncia que sus discípulos se escandalizarán de él (Mc 14, 27). Pedro protesta diciendo que aunque todos lo hagan él no se escandalizará y su Maestro le responde “*Yo te aseguro que hoy, esta misma noche, antes que el gallo cante dos veces, tú me habrás negado tres*” (Mc 14, 30).¹²⁹ Efectivamente, esto sucede en Mc 14, 66-72, y Pedro rompe a llorar.¹³⁰ Ya en *Trilce* XII “*pedro*”, esta vez con minúscula, había sido utilizado en este sentido: “*Es posible que me juzguen pedro*” (255). Como señala Martínez García (1988, 652), el nombre del apóstol empleado como sustantivo común connota “infiel” o “traidor”, por la misma negación a la que se alude en este poema. Llama la atención la referencia a la “mano”, que parecería más propia de otro apóstol negador, Tomás, quien no cree en la resurrección hasta no poner su mano en el costado herido del resucitado (Jn 20, 24-29)- Quizás Vallejo los está solapando intencionadamente: como dijimos la superposición de episodios y aún de personajes de distintos evangelios es frecuente en la cultura católica –vg lo que sucede con las “Marías” evangélicas, evocadas en este poema, y en particular con María Magdalena–. Es interesante que la defección de Pedro, príncipe de los apóstoles, parece contrastar en el poema con la fidelidad de las mujeres, las dos Marías que acompañan hasta la muerte y después.

Quizás en esa misma línea puede leerse la referencia de los siguientes versos: “*graba en un domingo de ramos / resonancias de exequias y de piedras*”. El domingo de ramos constituye, en el calendario litúrgico, el inicio de la semana santa. Conmemora la llamada “entrada mesiánica” de Jesús en Jerusalén, donde fue aclamado como “Hijo de David”. La asociación con la “*mano negativa de Pedro*” puede entenderse porque ese mismo pueblo que lo aclamaba, unos días después, el Viernes Santo, pedirá su crucifixión. Ya en ese domingo de gloria resuenan las exequias –juegos con el tiempo muy frecuentes en *Trilce*- y las piedras –donde no solo puede leerse el nombre del apóstol, sino también la posibilidad de lapidación, forma clásica del asesinato colectivo.

Estoy tentado de decir que, hasta aquí, el poema de Vallejo podría considerarse un poema confesional: vanguardista en su forma, pero casi perfectamente ortodoxo en su contenido, o, al menos, aceptable. Quizás el contraste entre la duda de Pedro y la fidelidad de las mujeres no fuera especialmente festejada en el catolicismo preconiliar, pero no deja de tener sustento bíblico. Por otro lado, como indicamos, la opción por poetizar la resurrección a través de la transformación que produce en las mujeres, que pasan de “transcurrir” llorando a alejarse del sepulcro cantando es un acierto estético y hasta de interés teológico: ¿cómo puede representarse lo irrepresentable, es decir, el cuerpo resucitado? Mediante la elipsis de una descripción y los efectos en sus testigos.

129 En Mateo 26, 30-35 también está el anuncio de las negaciones pero se habla de un solo canto del gallo (con lo que no habría canto primero ni postrero).

130 “Inmediatamente cantó un gallo por segunda vez. Pedro recordó entonces lo que le había dicho Jesús: Antes que el gallo cante dos veces, me habrás negado tres. Y rompió a llorar ».

Pero el último verso, que consta de una sola palabra, parece, si no derrumbar, al menos relativizar la lectura que venimos sosteniendo. “*Lunes*”, ese único vocablo trae aparejada una carga semántica notable, capaz de derrumbar cualquier resurrección de domingo. Rutina, cotidianidad, tedio. Si después de la Pascua, hubo un lunes, ¿qué efecto transformador tuvo ese acontecimiento? ¿No volverán acaso las marías a transcurrir llorando a mares? Lejos de una victoria definitiva de la vida sobre la muerte, ¿no hay algo cíclico, casi rutinario? “*Lunes*” aparece como la prosa que aniquila, o al menos, contrapesa toda la poesía evangélica. La simetría de los versos iniciales y finales, la simetría de los dos domingos, se rompe con ese “*Lunes*”, un verso inarmónico, que parece sobrar, que parece imposible de integrar a cualquier lectura mística.¹³¹

El procedimiento de este verso disonante puede recordar al que encontramos en Trilce XIV:

Ese no puede ser, sido. / Absurdo. / Demencia. // Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles.

Los dos últimos versos proponen un movimiento similar al de “*Lunes*”: contra la elevación de lo imposible, de la demencia –el camino más alto y más escondido, decía Fijman–, repone lo cotidiano, lo trivial: el sueldo de cinco soles –el astro rey reducido a moneda–.

Elevación y caída abrupta. Como ya ha señalado Foffani, se trata de una de las formas, de uno de los movimientos esenciales de *Trilce*, vinculable a la figura del trapezista (1994).¹³² En diálogo con la teología cristiana, podemos pensar que el movimiento descendente es no solo la caída, como expulsión del paraíso, sino también el momento kenótico de la encarnación. Dios y hombre, Cristo debe contener en sí el domingo de gloria y el lunes gris, la poesía y la prosa. “*¡Nunca bajar!*” permanece como un horizonte imposible: “*¿No subimos acaso para abajo?*” (Trilce LXXVII).

131 Nuestra interpretación de este verso es deudora de la propuesta de Bravo (2009), a quien nos permitimos citar in extenso: “En effet après avoir exhibé ce que la semaine sacrée de la passion avait d’unique, l’écriture la fait retomber dans la monotonie des jours qui se succèdent, dans la quotidienneté la plus triviale, dans l’anonymat de la redite : le lundi entame une nouvelle semaine qui chasse la précédente. En clôturant le poème par ce bisyllabe insignifiant, l’écriture poétique oppose, au lendemain de la semaine sainte couronnée par la résurrection triomphale du Christ, toute l’insignifiante banalité de ce premier jour de la semaine auquel aucun des quatre évangiles ne fait la moindre allusion. Double apostille au poème et au récit évangélique, le dernier mot du poème infléchit rétroactivement du sens de tout le texte qui, amputé de ce minuscule bisyllabe final qu’est le mot *Lunes*, passerait pour une simple réminiscence évangélique, une simple reconstitution poétique de la passion du Christ. L’essentiel ici, à mon sens, est de voir comment, après les avoir réécrites, Vallejo s’emploie à désécrire les Écritures : arrivé au dernier mot du poème, le lecteur ne peut s’empêcher d’entendre, en lisant la chute lapidaire, quelque chose comme : « et alors ? ».

132 “El movimiento que es capaz de ligar un cuerpo con su espacio no es otro que un movimiento de caída [...] La altura –el lugar de la acrobacia- se enfrenta con el fondo –el lugar de la caída-” (Foffani 1994: 141-142).

Bibliografía

Bravo, Federico:

“Une réécriture des Écritures : Trilce de César Vallejo », *Les ateliers du SAL*, en línea, 2009: <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/22-bravo.pdf>

De Mora, Carmen:

“La Biblia en la obra de César Vallejo”, en D. Attala, y G. Fabry (eds.) *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta, 2016.

Foffani, Enrique:

“De la constitución del sujeto en *Trilce*”, 1994.

Martínez Domingo, José:

“La Biblia en el Modernismo: el Gran Código y la crisis finisecular”, en D. Attala, y G. Fabry (eds.) *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Trotta, 2016.

Martínez García, Francisco:

“Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo. Su función desde una perspectiva crítica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1988.

Vallejo, César:

Poesía completa. Edición, introducción y notas por Ricardo González Vigil. Lima, Ediciones Copé, 2013.

Volver al Índice

MESA 18

POESÍA DE LOS NOVENTA: RESONANCIAS ACTUALES.

Coordinador: **Martín Baigorria**

La propuesta apunta a debatir la actualidad de la “poesía de los noventa” haciendo hincapié en el valor de sus innovaciones estéticas para la poesía actual. A esta altura la “poesía de los noventa” puede ser considerada como un periodo extendido a lo largo de 20 años: desde Tuca (Casas, 1990) y Barrio trucho (Desiderio, 1990) hasta El libro de las formas que se hunden (Ortiz, 2010). Al igual que su productividad en términos literarios, los análisis e interpretaciones en torno a ese conjunto de rupturas temáticas, formales e ideológicas están aún lejos de agotarse. La “poesía de los noventa” es una discusión abierta que afecta tanto al canon literario local como a las posibilidades actuales de la escritura. Se trata entonces de reflexionar sobre sus resonancias para el presente, pensar los distintos modos en que esas innovaciones impactan dentro de la situación cultural contemporánea.

VANGUARDIA Y POLÍTICA: EL LUGAR DE VICENTE LUY EN LA POESÍA DE LOS NOVENTA

Por Julián Berenguel

Resumen

Incluir al poeta cordobés Vicente Luy (1961-2012) como un autor que forma parte de la “poesía de los noventa” implica repensar el canon, entendido como una construcción crítica que puede ser reensamblada. La obra de Luy, que abarca desde su primer libro *Caricatura de un enfermo de amor* (1991) de amor en 1991 hasta el póstumo *Plan de operaciones / La única manera de vivir a gusto es estando poseído* (2013), presenta procedimientos que podemos calificar como “vanguardistas”, desde la intervención en el espacio público (urbano y digital) hasta el tratamiento del poema como un vehículo de valoración ideológica. Más allá del anecdotario frecuentemente comentado alrededor de su figura de autor, este trabajo busca revisar la presencia de la política y de la agenda mediática en sus poemas, como también reflexionar sobre el trabajo formal, las decisiones temáticas, el uso de un lenguaje que reproduce el habla y la inclusión de diferentes voces como estrategia para representar sujetos sociales: todos elementos que colocan su poética dentro de las innovaciones planteadas por el “noventismo”. Con este objetivo, se registra además la recepción de su obra, tanto en lo que respecta a reseñas críticas como a propuestas estéticas contemporáneas que funcionan bajo la influencia de este autor.

Cuando se piensa el corpus de la poesía de los noventa, se suelen incluir nombres predefinidos por la construcción histórica del canon, que incluye poéticas heterogéneas con un rasgo en común: pueden ser leídas como una vanguardia. En ellas, se detecta un claro abandono del lirismo, la incorporación del habla y, en este sentido, un lenguaje más coloquial, al mismo tiempo que se prioriza el referente realista y, por este motivo, predomina la imagen frente a la metáfora.

¿Qué espacio ocupa la obra del cordobés Vicente Luy en el campo poético argentino? En principio, no forma parte de lo que conocemos como poesía de los noventa o habitualmente no es considerado un integrante de la misma. El poeta publica su primer libro *Caricatura de un enfermo de amor* en 1991, pero todavía mantiene una voz profundamente influenciada por su abuelo Juan Larrea y César Vallejo. Recién en 1999, a finales de la década, aparece *La vida en Córdoba*, donde irrumpe el tono definitivo de la poesía de Luy. Nacido en 1961, el autor comparte generación con, por ejemplo, Daniel García Helder.

Podría arriesgarse que el ensayo de García Helder “El neobarroco en la Argentina” (1987) presenta rasgos del género textual “manifiesto”, en tanto discute una poética y propone, con su negación, otro camino para la escritura. Según Carlos Mangone y Jorge Warley, un manifiesto “es literatura de combate. Emergencia de una vanguardia, política, artística, social. Al mismo tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente; fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia” (1994: 9). En este sentido, el texto de García Helder trata de clausurar una estética que considera problemática. La poesía de los noventa, entonces, aparecería como un efecto a partir de una puesta en acción de ideas poéticas renovadoras para el campo literario argentino. En esta misma dirección ingresa la obra de Luy.

En su artículo “Más allá del objetivismo: relecturas de la historización de la poesía de los ‘90” (2017), Fernando Bogado observa que la obra de Luy, junto a las de Hernán y Osvaldo Vigna, también miembros del colectivo Los Verbonautas, serían “escrituras marginales” (24). Pero más que una marginación, hay una circulación paralela. Antes que en las revistas y las editoriales, sus circuitos estuvieron más vinculados a la presencia escénica en contextos ligados a la música de rock. Es por eso que, más allá de las posiciones y discusiones estéticas, no encontramos ninguna mención a estos autores en medios especializados como *Diario de poesía*, *Hablar de poesía* o *La novia de Tyson*, por mencionar algunos. Tampoco son publicados, como se dijo antes, por editoriales como Belleza y Felicidad, Libros de Tierra Firme, Siesta, VOX, Del Diego, etc. Como propone Martín Baigorria en su artículo “*De los noventa a la actualidad: nuevas apuestas entre la poesía y la prosa*” (2021):

Tal vez el año 2010, con la publicación de El libro de las formas que se hunden de Mario Ortiz, haya sido el último momento de los noventa como experiencia estético-generacional; a partir de esa fecha ya no se da tanto la irrupción de nuevos proyectos literarios, sino más bien la continuidad de obras iniciadas diez, quince o veinte años atrás.

Siguiendo esta periodización, se puede incluir toda la obra de Luy dentro de la categoría de análisis “poesía de los noventa”. A sus libros ya nombrados, hay que sumar *Poesía moderna* (2000), *Aviones* (2002), *No le pidan peras a Cuper* (2003), *La sexualidad de Gabriela Sabatini* (2006), *Vicente habla al pueblo* (2007), *Qué campo ni campo* (2008), *Poesía popular argentina* (2009) y, por último, el libro doble y póstumo *Plan de operaciones* y *La única manera de vivir a gusto es estando poseído*, escrito durante 2010 y publicado en 2013, un año después del suicidio de Luy.

¿En qué sentido esta obra resulta novedosa? Según César Aira (2016), el arte “debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obediendo a parámetros de calidad ya fijados”. Como en el caso de Fernanda Laguna, algunos textos de Luy podrían ser tildados como “mala” poesía, ya sea por su nulo significado o por sus decisiones temáticas. Sin embargo, como sugiere Aira, el valor de la obra estaría dado por la irrupción de lo diferente. En un poema, Luy asegura que escribe sobre “cualquier cosa” porque “nada es importante”. En “Poesía actual y cualquierización” (2006), Ana Mazzoni y Damián Selci afirman que “los libros se han

puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que «cualquier cosa» pudiera ser un libro”. Mientras los autores piensan en el *formato* del libro, la “cualquierización” en la obra de Luy funcionaría a nivel temático. Los poemas de Luy son auténticos *ready-mades* verbales: toman un elemento de la realidad y lo trastocan hasta darle un nuevo sentido. Por ejemplo, en este poema prosaico de *La vida en Córdoba*:

*Los eucaliptus se tiran en paracaídas.
Hay viento del sur; es verano y las loras rebotan
en los benteveos.
El polen espeja las lajas
y, como un enfermo de SIDA atrás de la cortina del baño,
vuelve a salir el sol.
Al rato el desequilibrio se morigera
y otra vez se oyen las voces de los vecinos.
La angustia me empieza a escalar como un grupo de pitufos;
alegremente, pero sin precipitarse.
Me voy de acá.
Ayer me imputaron en una causa por daños.
Partí un labio y ahora me voy de acá.
Me fuí antes, pero ahora es para siempre.
Tuyo mi cementerio.
Mío tu dinero.-*

Para Carlos Battilana (2021), en Luy: “La destreza constructiva consiste en contar cualquier experiencia en términos más bien llanos, lo que la torna atractiva, pues los finales de los poemas (a menudo asertivos) se alejan de la grandilocuencia”. En su obra, además, ingresan la política y la agenda mediática. Los demás temas en Luy son el fútbol, el sexo y el rock, siempre desde un yo que articula la experiencia con un lenguaje que reproduce la oralidad. Por otra parte, la presencia del humor en su poesía pareciera buscar distender el contenido de los textos, muchas veces con remates que generan un efecto conclusivo, como en el poema citado. Este recurso, también usado por Fabián Casas, por nombrar a un poeta de la misma generación, fue explotado a mansalva por autores posteriores, creando una suerte de epigonismo basado en la forma.

A partir de la irrupción de una nueva era en la política argentina, identificada con signos innovadores que operan sobre lo decible, Analía Gerbaudo (2011) ubica en el año 2003 “el fin de la ‘posdictadura’” (96). Pero Luy no lee este cambio de época. Entrevistado por Juan Manuel Daza en 2009, Luy declara: “(...) mi poesía, básicamente, es de cabotaje. No usa metáforas, sino ejemplos. Entonces, me meto con la argentinidad para dar ejemplos. Y luego, es una poesía que muere rápido y que fuera de este lugar, no sería entendida. No es una poesía para ser producida o que vaya a perdurar. Trabajo en la construcción del ahora”. En otra entrevista de 2007, con Emanuel Rodríguez, el periodista califica su poesía como “menemista” y el poeta admite que su poesía es “coyuntural” y ciertas cosas quedan “desfasadas”. Para el 2001, Luy y Osvaldo Vigna habían ideado un tipo de escritura que denominaron “poesía exprés”: poemas urgentes que hablaran de la crisis. El proyecto no prosperó, pero algunos de los poemas aforísticos de Luy de esa época fueron escritos bajo esta consigna.

Dos poemas refuerzan su concepción de la poesía: “Empiezo por la más obvia: ¿qué es poesía? / – En teoría, la única ciencia que se ocupa del problema” y “El problema con la poesía es que / la metáfora puede ser una forma de ambigüedad”. Su forma de ver la poesía también se manifiesta en la manera en que materializa sus obras. *La vida en Córdoba* y *Aviones* fueron libros objeto compuestos como un collage en el que se incluyen dibujos, fotos, poemas ajenos, cartas, grafitis, documentos médicos y legales, etc. En el segundo, incluso, figura la explicación de cómo funciona un sistema de apuestas en línea que había creado Luy, con su propio sitio web y publicidades. El trabajo visual en el armado de estos libros estaba a cargo de su amigo y también poeta Hernán, que además es diseñador gráfico. Quienes trabajaron con Luy en la diagramación de sus libros destacan la corrección minuciosa que hacía sobre sus textos. Realizaba un trabajo detallista sobre la puntuación, generando un ritmo casi musical. La puntuación equivale a la respiración, a las pausas en la lectura, tan presentes en una poesía oral como la suya, escrita para ser leída.

¿Cómo se tratan, entonces, la política y los medios de comunicación en la poesía de Luy? En el título *Poesía popular argentina*, por ejemplo, hay que entender el adjetivo “popular” como *pop*, ya que en estos poemas no hay populismo. También podemos leer *Aviones* como una referencia al atentado a las Torres Gemelas, que había sucedido un año antes. Y en *Qué campo ni campo*, el título se deriva del conflicto del gobierno con el agro, en el 2008. Es importante mencionar cómo se configura el habla en *La vida en Córdoba*. Los personajes de estos textos, como los que aparecen en la obra de Alejandro Rubio o en el poema “Cuerpos de todos los tamaños por donde corre la misma sangre” en *El guadal* de García Helder, construyen su propio tono como una síntesis de la época (y la ciudad) que están retratando. De esta manera, el yo poético puede darle voz a sujetos sociales que encarnan las tensiones políticas del momento. En la introducción de la antología *La tendencia materialista* (2012), los compiladores identifican cómo el contexto histórico es fundamental para pensar la poesía de los noventa: “La descomposición es la marca de la década del 90 en Argentina, y no puede ser el sujeto ni el objeto de ninguna política”. Esta impotencia puede leerse en los poemas de este libro.

El verso de Luy es, a diferencia de Rubio o García Helder, menos elaborado: su escritura se nos presenta más espontánea. Sin embargo, su poesía trabaja fuertemente los temas políticos, como le responde a Luciano Lamberti en una entrevista: “Escribo sobre política. Política en el sentido de polis, de ciudad, de todo lo inherente a la ciudad. Todo lo inherente a la civilización. Eso me interesa: qué comemos. Lo que podemos discutir sobre el ahora. La construcción del ahora; en ese trabajo, concretamente”. En este sentido, un ejemplo sería este poema póstumo que critica abiertamente a una de las principales referentes de la televisión argentina:

*Cucaracha vestida para el Colón.
Me das asco
Guau, qué golpista que sos, Mirtha.
Decís que las viviste a todas jactándote de un “aguante”.
Tendrías que decir que conviviste con todos
como la Iglesia.*

*Estos ignorantes que acabo de ver en el corte
Majul, Nelson Castro
que te tienen como una diva
que hablan de miedo.
Cuando HABÍA miedo ni ellos ni vos hablaron.
Bancaste el golpe.
Olisqueaste, lamiste suelas.
Simbolizás
la unión de abogados, clérigos,
industriales, científicos, maestros...
Nuestros padres: ellos nos entregaron.*

En otro poema, incluido en *Aviones*, arremete contra otras figuras mediáticas:

Los de canal 13, los del noticiero, me mostraron 7 veces
como se golpea la cabeza el toro.
Y cuando se tiró García, del noveno, ella jugó de policía
bueno; él de malo.
En el 78 ella hacía Mónica Presenta. Iban por todo el
país; sacá la cuenta (de lo que sabían).
Ahora saben más; aunque de mucho no se acuerden. Ella
está gagá; y él...
Odio a los del 13 -los del proceso-
¿Reorganización Nacional? .-

En *Aviones* también se incluye un poema sobre los montoneros:

Lo que tenían que arreglar con el pueblo lo arreglaron
con Dios. Pueblo nunca hubo.
Puede parecer una ironía pero la verdad es que nunca vi
que les reclamaran algo
poco
nada.
Quizá también el pueblo se metió para adentro; quizá
también ellos arreglaron con Dios.
¿Qué trato habrán hecho?

Estos poemas presentan una toma de postura explícita, como cuando vuelve a criticar al periodismo: “Privilegiando el caso Belsunce / al juicio por la AMIA / los noticieros demuestran / que la cultura menemista / llegó para quedarse”. En otro texto, juzga y exige: “Transparencia es publicar. / Lo que está pasando está bien / o está mal. Pero está pasando”.

En Luy la política también aparece desde el plano moral, es decir, en lo que afecta a la convivencia ciudadana. En un poema breve expone un problema moral y nos recuerda la frase de Walter Benjamin “todo documento de cultura también es un documento de barbarie”: “Lo que está mal está mal. / Pero lo que está bien / también está mal. / Charlalo con tus padres.-“. O como escribe en el polémico aforismo: “Si va a morir gente, votemos quiénes”.

El ataque del poeta es contra el poder. En el siguiente poema de *No le pidan peras a Cúper* (70), también critica a la iglesia:

Cada vez más grande la cruz en el pecho de Lilita Carrió.
¿A qué apuntará? ¿A qué apunta una cruz en el pecho?
Si le preguntan, apuesto a que no lograría reprimir la
sonrisa. Ella sabe que la van a matar, y le encanta.
Me encanta. Quiero todo lo que ella; pero sin la cruz.
La cruz, Lilita, es funcional al sistema .-

El último vanguardista

Luy fue un vanguardista más allá del espacio textual. Tal vez sus ideas y provocaciones no pasaran de un gesto, pero logró revitalizar la poesía y transmitir su obra por diferentes vías. Por ejemplo, a través de spots radiales que promocionaban sus libros. También hizo circular sus ideas en afiches pegados en las paredes de Córdoba, generando revuelo: consistían en fotos de él, seis amigos y un menor totalmente desnudos con la leyenda “Lo esencial es invisible a los ojos”.

Luy buscaba el reconocimiento y empujaba su poesía para eso. Cuando se publicaron, *No le pidan peras a Cúper* y *Aviones* tenían su propia página web y estaban disponibles para ser descargados de forma gratuita. Como poeta autobiográfico, unía la vida y la obra, como querían los vanguardistas de principios del siglo XX.

Otras dos experiencias lo marcan como vanguardista. En los años '80, todavía durante la dictadura militar, Luy y otros artistas, entre ellos Eugenia Courtade, escriben y publican un manifiesto anónimo que se llamó “Le Bab” y tenía un “espíritu de crítica, de llamado a otra vida” (Cabral, 2017), según Courtade. Años después, en 2009, realiza una instalación videopoética que consistía en ser filmado mientras leía sus poemas para los pasajeros a bordo de los trolebuses de Córdoba, como una forma de intervención urbana.

Por último, Luy fue un poeta con mucha conciencia de su propia obra: antólogo de sí mismo, volvía a poner en circulación textos anteriores en nuevos libros, en muchos casos después de correcciones o reescrituras.

Nuestro deber crítico tiene que procurar que el mito no tape al poeta. Hay que leer a Vicente Luy.

Bibliografía

Aira, César:

Sobre el arte contemporáneo / En La Habana. Buenos Aires: Random House. (2016)

Baigorria Martín:

“De los noventa a la actualidad: nuevas apuestas entre la poesía y la prosa”. *Revista Laboratorio* 23.(2021)

Disponible en: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/231>

Battilana, Carlos:

“La construcción de una poesía”. *Op.cit. Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida*. (2021)

Disponible en: <http://www.opcitpoesia.com/vicente-luy-el-fenomeno/>

Bogado, Fernando:

“Más allá del objetivismo: relecturas de la historización de la poesía de los ‘90”. *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 47, N° 2, pp. 11-26. (2017)

Cabral, Eugenia:

Vigilia de un sueño. Apuntes sobre Juan Larrea en Córdoba, Argentina (1956-1980). Córdoba: EDUVIM. (2017)

Daza, Juan Manuel:

“Vicente en bruto” (2009).

Disponible en: <http://escriturasindie.blogspot.com/2012/05/vicente-en-bruto.html>

García Helder, Daniel:

“El neobarroco en la Argentina”. *Diario de Poesía* 4: 24-25. (1987)

Gerbaudo, Analía:

“La literatura en la universidad argentina (1984-1986). Intervenciones desde una política de la exhumación”. *Institutionen för moderna språk, Moderna Sprak*, 105, 2, pp. 91-106. (2011)

Kesselman, Violeta, Mazzoni, Ana, y Selci, Damián (eds.):

La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90. Buenos Aires: Paradiso. (2012)

Lamberti, Luciano:

“Cinco perfiles de Vicente Luy”. *Revista La Intemperie*. (2005)

Disponible en: <https://tortiluchasencancun.blogspot.com/2006/05/vicente-luy-ataca-de-nuevo.html>

Luy, Vicente:

-. *Caricatura de un enfermo de amor*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino. (1991)

-. *La vida en Córdoba*. Córdoba: Edición de autor. (1999)

-. *Aviones*. Córdoba: Edición de autor. (2002)

-. *No le pidan peras a Cúper*. Córdoba: Edición de autor. (2003)

-. *Plan de operaciones y La única manera de vivir a gusto es estando poseído*. Buenos Aires: Crack-Up. (2013)

Mangone, Carlos y Warley, Jorge:

El manifiesto: un género entre el arte y la política, Buenos Aires, Biblos. (1994)

Mazzoni, Ana y Selci, Damián:

“Poesía actual y cualquierización”. En *Revista el interpretador*, N° 26, mayo 2006.

Disponible en: <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/02/03/poesia-actual-cualquierizacion/>

Rodríguez, Emanuel:

23 de agosto de 2007. “Escribo contra mi cultura”. *La Voz*.

Disponible en: http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/07/08/23/nota.asp?nota_id=107139

Volver al Índice

eje

TRADUCCIÓN

MESA 19

POÉTICAS Y POLÍTICAS DE LA TRADUCCIÓN HOY.

Coordinadora: **Daniela Camozzi** (Colectivo Medusa)

La propuesta es reflexionar sobre la traducción como una actividad a la vez poética y política, que conmueve la literatura de llegada, hace temblar su canon, su tradición, le trae nuevas polifonías. Lejos de ideas morales como la propiedad, la corrección de un texto, la apuesta es pensar la aventura traductora como una captura deseante, una interpretación vibrátil, fecunda, como diálogo posible. Y que se muestra como tal, sin la pretensión de que lo leído es obra “original”, ninguna fijación de sentidos, sino intervención heterogénea, donde se pone en juego el cuerpo: el cuerpo de lxs autorxs, lxs traductorxs, lxs lectorxs, un cuerpo múltiple, literario y político, en constante movimiento creativo-creador.

LA TRADUCCIÓN COMO TRABAJO EN COLABORACIÓN: TRADUCCIÓN DE POEMAS DE CARTER REVARD

Por **Márgara Averbach** (Universidad de Buenos Aires)

Resumen

El trabajo presenta un caso de traducción de poesía que cruza tres culturas, dos en el original (ya que la poesía de Carter Revard, un autor ponca, es netamente mestiza, tanto estadounidense como ponca) y una en la traducción (la cultura argentina). Este tipo de traducción (de textos que podríamos llamar poscoloniales) es compleja no solamente en lo lingüístico sino sobre todo en lo cultural y muchas veces, es muy difícil encontrar equivalencias, resolver problemas de transmisión de ideas y ver la mejor forma de trasladar al idioma meta la forma en que las visiones del mundo no occidentales modifican y enriquecen idiomas nacidos en Occidente, como el inglés.

Desde mi punto de vista, en algunos de esos casos, la colaboración posible con el autor es un camino importante. Yo traduje algunos poemas de Carter Revard y me comuniqué con él por correo electrónico para consultarle problemas que encontraba en las traducciones. Este trabajo muestra el proceso de la traducción en dos poemas en particular: «Driving in Oklahoma» y “Coyote Tells Why He Sings» y llega a la conclusión de que a veces, los comentarios del autor pueden incluirse como notas al pie porque aclaran mucho al público de la traducción y es una forma más en que el traductor puede ser puente entre autor y lectores del idioma meta y se comenta también las formas inesperadas en que la traducción puede influenciar a la creación en el original

La traducción como trabajo en colaboración: poemas de Carter Revard

Conocí a Carter Revard en Internet. Cuando traduje poemas para estudiantes de la UBA, le pedí ayuda por correo electrónico y trabajamos así varias veces.

Antes de explicar el tipo de problema que resolvimos, quiero aclarar brevemente mi posición en cuanto a la traducción de poesía. Hay quienes creen imposible traducir recursos específicamente poéticos como la rima y creen que se debe traducir solamente el sentido de las palabras y copiar la

presentación gráfica del poema en la hoja. Yo creo que traducir un poema es copiar en lo posible los recursos, lo cual exige una traducción que se aleja de ciertos detalles de sentido (aunque nunca del sentido general).

La poesía de Revard está marcada por su visión ponca-osage del mundo y su profundo conocimiento de lo europeo (se especializa en literatura inglesa medioeval). Es una poesía densa y difícil y yo le debo mucho: me explicó con paciencia cosas que eran muy evidentes para él y, cuando hizo falta, criticó con dulzura mis malas lecturas. Mis traducciones mejoraron mucho con su ayuda.

“The Coyote” / “El coyote”

Uno de los problemas en la traducción de este poema¹³³ fue encontrar un equivalente para “blackjack”, nombre de un árbol local, sin traducción al castellano. Carter me lo describió:

Un “blackjack” es una especie de roble que crece en las Colinas Osage, donde nací. Es un árbol chiquito, desprolijo e indomable. Tiene hojas gruesas de un verde muy oscuro, brillante... y cuando hay una tormenta de lluvia, las grandes gotas suenan con mucha fuerza sobre esas hojas (6 de junio, 1997). (Ver original en Apéndice, 1)

La descripción de Carter es poesía y si estos poemas se publicaran en castellano, creo que habría que traducir el mensaje y agregarlo como nota al pie.

Yo no quería mantener la palabra “blackjack” en inglés, como se ha hecho¹³⁴. Primero, porque un cambio de idioma modifica absolutamente la sonoridad del poema. Segundo, porque los lectores de traducción no conocen el idioma original. “Blackjack” les transmitiría solamente el “exotismo” del árbol; no tendrían siquiera la imagen de la “oscuridad” implícita en el “black”.

La descripción de Carter me dio la idea de conservar esa oscuridad. Traduje: “In dust, on stiff blackjack leaves, on lichened rocks,” como “en polvo, sobre hojas tiesas, oscuras de árboles, sobre líquenes y rocas”, sin especificar la especie del árbol.

Ése era un problema de léxico pero lo importante de la colaboración se da en el nivel cultural. Por ejemplo: yo entendía el verbo “made” en “made music” como una solidificación de la música, una

133 “The Coyote”, Ponca War Dancers. Oklahoma: Point Riders Press, 1980. (11); also as “Coyote Tells Why He Sings”, Winning the Dust Bowl (2001). La versión traducida es la primera.

134 Por ejemplo, S. Ocampo mantiene “bobolink” en su traducción de un poema de Emily Dickinson.

conversión de notas en escultura, pero desconocía los detalles culturales. Carter escribió:

Como ves, Trueno le dio la voz y lo despertó; y la Tormenta de Truenos le dio la música y con el agua de lluvia que trajo, la Tormenta movió las piedras y así cambió el tono musical de lo que él oía que decía el agua y así el Sonido se convirtió en Música. O, como dice el último verso del poema: “La tormenta HIZO música, cuando cambió mi mundo”. Coyote había oído solamente sonidos hasta ese momento; y entonces, cuando el sonido del agua cambió de tono y varió hacia una nota más profunda, él se dio cuenta: esto es más que sonido, esto es Música. Y después, claro, tuvo que cantar, sin duda alguna tuvo que cantar. Me di cuenta, después de haberle puesto al poema “El Coyote”, que los lectores podrían no entender que lo que está diciendo el coyote realmente es una manera de CONTAR por qué canta. Y cualquiera que haya escuchado a los coyotes bajo una luna brillante sabe que no están “aullando” solamente, están CANTANDO, y cantan porque aprendieron a oír la MÚSICA del mundo, no solamente los SONIDOS del mundo.¹³⁵ (7 de octubre, 2002) (ver 2)

El mensaje describe el mito de base, que cualquier lector ponca recuerda cuando lee este poema, porque, como se sabe, la información cultural básica y tácita de todo texto literario es enorme. Para ayudar a los lectores de otra cultura, se debería agregar esto a la traducción como nota al pie. Yo ya conocía el mito pero las mayúsculas de Carter me ayudaron a repensar la traducción de “MADE music”. Al principio, yo había elegido el verbo “hacer”; después del correo, me di cuenta de que el verbo “hacer” coloca demasiado (en expresiones como “hacer música” y decidí cambiarlo por “fabricar”, un verbo que No coloca.

“Driving in Oklahoma” / “En auto en Oklahoma”

Carter me mandó este poema¹³⁶ para un trabajo que escribí sobre tecnología europea desde una perspectiva amerindia (Averbach 2001):

El contraste más profundo es entre la música natural y la música tecnológica. El pájaro hace de la Tierra su hogar con el canto y en cierta forma, también lo hacen los seres humanos pero tal vez nosotros nos olvidamos de que la tecnología no es la verdadera fuente de la canción, solamente un tipo de medium, y de que nuestro movimiento rápido --siempre vamos a alguna parte-- a veces puede “cruzarse” con el verdadero canto que no está confinado a las “rutas” y las “máquinas”. También estaba haciendo un juego de palabras con “country music” porque el género principal de música que se pasa a lo largo de la Ruta #66 en los Estados Unidos es la música COUNTRY (que significa “campo”, en inglés). Así que, en el poema, estoy contrastando esa “Música Country” grabada con la música del campo natural, las canciones que hay en el aire, las canciones de los pájaros (...) Y el contraste me llega violentamente a mí, escritor, cuando, en la comodidad y soledad de un auto que va a toda velocidad, con la música de la radio a pleno volumen por las ventanillas abiertas, bruscamente veo y oigo a una alondra que vuela junto a la autopista frente a mí, cantando mientras vuela... Tienen pechos muy amarillos y brillantes (esos pájaros), un abrigo o chaleco negro hermoso que se curva por encima, hasta el cuello (...) En el lugar en que yo estaba manejando por la Ruta #75 cuando esa alondra se cruzó frente a mi auto, la ruta es una cinta recta de cemento que va de sur a norte a través de una pradera de pastos altos que se mueve en el viento y yo estaba pasando justo en el estación

135 En la traducción, copio la diferencia especial que hace Carter entre hear (oír) y listen (escuchar)

136 “Driving in Oklahoma”, en Ponca War Dancers. Op. Cit, (25).

de cortejo, cuando los machos están mostrándose y cantando y compitiendo para conseguir compañera (...)

En la primera parte del poema me refiero a que me sentía “libre” de cualquier tipo de peso y comparo ese sentimiento con la sensación física que tiene que tener un astronauta cuando, camino a la luna, está en el punto en el que la GRAVEDAD de la Tierra deja paso a la GRAVEDAD de la luna. Hay una alegría enorme en “no tener peso”, una sensación que conocemos porque sabemos cómo es cuando uno juega en una de esas hamacas de la plaza y llega a la parte más alta del movimiento y empieza a caer de nuevo, una especie de dulzura interna cerca del corazón, en la “boca del estómago” (...) En esa cápsula, parece que es la Tecnología la que nos hace libres. Pero en el poema, describo cómo, mientras iba a toda velocidad, vi y oí a la alondra que cruzó justo delante de mí, cantando mientras volaba. Así que me detuve en la banquina, busqué un sobre y una lapicera y escribí el primer borrador del poema. Es sobre la forma en que en ese instante, me recordaron un hecho simple: el campo (country) está definido “totalmente con canción”, este campo de Oklahoma es el campo de la alondra primero y después, el campo de la música western o country. Y la canción del pájaro me hizo querer volver a moverme a través de ese campo natural y tratar de “ver” cómo el pájaro, mientras cantaba, se movía “tan fácil”. (14 de octubre, 1998) (3)

Las explicaciones confirmaron aspectos de mi lectura, por ejemplo, la importancia de los cortes gráficos y las oposiciones música country versus música de la alondra, tecnología versus naturaleza. No hay duda de que la no conservación del juego de palabras entre “música country” y “música del campo” (imposible en castellano) es la gran pérdida en la traducción de este poema. Pero además, Carter me corrigió un error de lectura en cuanto al tono y así, impidió un error fatal en el tono general de la traducción.

La corrección es un ejemplo de la grieta entre las culturas ponca y europeo-americanas, como la mía. Yo pensé que el auto había golpeado al pájaro y lo había matado porque para nosotros, la muerte de un pájaro no es un precio muy alto a pagar por una epifanía humana. Pero Revard viene de una cultura en la que un ser humano no vale más que cualquier otro elemento de la naturaleza; al contrario, todos somos parientes. Me señaló una verdad evidente. Si no hay tristeza en el poema, no hay *pérdida* explícita, el pájaro no puede estar siquiera herido. Yo revisé la traducción con eso en mente.

Conclusiones

Las literaturas amerindias se escriben desde desde lugares culturales muy complejos. Carter Revard escribe en inglés, el idioma del conquistador, pero su poesía es parte de la lucha para defender la visión ponca del mundo. Es una poesía híbrida que cambia al inglés para expresarse. Revard, como Joy Harjo y Gloria Bird, “reinventa el lenguaje del enemigo”¹³⁷. En la traducción, se maneja *otro*

137 Harjo, Joy y Bird, Gloria (editoras). *Reinventing the Enemy's Language. Contemporary Native Women's Writing of North America*. Norton: New York, 1997.

lenguaje imperial europeo, el castellano, y las opciones de la traductora (yo, en este caso) nacen en otra cultura mestiza, la argentina.

La operación involucra negociaciones entre más de dos culturas.

Hay traductores que creen que el contacto entre el autor/a y el traductor/a es siempre negativo¹³⁸. Al contrario, yo pienso que puede ser muy útil. Que las explicaciones del autor ayudan a tender puentes entre tantos lenguajes y culturas y que deberían transmitirse a los lectores de la traducción; por ejemplo, como notas al pie, donde no cambian el ritmo del texto. Así, son puentes entre los lectores y conocimientos básicos de la cultura del original que los lectores primarios ya poseen.

138 Rolando Costa Picazo (traductor de Raymond Carver y William Faulkner, entre otros conocidos autores estadounidenses) tiene esta opinión, expresada en varias mesas redondas.

Bibliografía

Averbach, Márgara:

“Technology, “magic” and resistance in Native American women writing”, published in *Femspec*, Volume 2, Issue 2, 2001. (Pages 7 to 17).

Barthes, Roland:

El grado cero de la escritura. (Traducción: Nicolás Rosa). Argentina: S XXI, 1975.

Foucault, Michel:

Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Traducción: Cecilia Frost (Cedida por Siglo XXI). Barcelona: Planeta, 1985.

Harjo, Joy y Bird, Gloria (editoras):

Reinventing the Enemy’s Language. Contemporary Native Women’s Writing of North America. Norton: New York, 1997.

Textos

Revard, Carter:

-. *Winning the Dust Bowl*.

-. *Ponca Warriors*.

APÉNDICE

Poemas y traducciones

The Coyote (Coyote Tells Why He Sings)	El Coyote (Coyote explica por qué canta)
<p>There was a little rill of water, near the den, That showed a trickle, all the dry summer When I was born. One night in late August it rained, The thunder waked us. Drops came crashing down In dust, on stiff blackjack leaves, on lichened rocks, And the rain came in a pelting rush down over the hill, The wind blew wet into the cave; I heard the sounds Of leaf-drip, wet rustle of soggy branches in gusts of wind.</p> <p>And then the rill's tune changed: I heard a rock drop And set new ripples gurgling in a lower key Where the new ripples were, I drank, next morning, Fresh muddy water that set my teeth on edge, I thought how delicate that rock's poise was, The storm made music, when it changed my world.</p>	<p>Había un arroyuelo, un sendero de agua, cerca del cubil, y mostraba un hilito todo el verano seco, cuando nació. Una noche, a fines de agosto, llovió... el Trueno nos despertó. Las gotas rompieron como olas en polvo, sobre hojas tiesas, oscuras de árboles, sobre líquenes y rocas.</p> <p>Y la lluvia vino a la carrera, a cántaros, colina abajo, el viento sopló, húmedo, en la cueva; oí los sonidos de las gotas de agua que caían en las hojas, el crujido del viento en ramas empapadas.</p> <p>Y después, la canción del arroyuelo cambió, oí caer una piedra que hizo ondas nuevas, borboteó otra vez en una nota más baja.</p> <p>Donde estaban las ondas nuevas bebí, a la mañana siguiente, agua fresca, embarrada, y sentí un temblor en los dien- tes.</p> <p>Y pensé en la delicadeza, la elegancia de la piedra y en cómo la tormenta fabricaba música cuando cambiaba mi mundo.</p>

Driving in Oklahoma

On humming rubber along this white concrete
lighthearted between the gravities
of source and destination like a man
half way to the moon
in this bubble of tuneless whistling
at seventy miles an hour from the windvents,
over prairie swells rising
and falling, over the quick offramp
that drops to its underpass and the truck
thundering beneath as I cross
with the country music twanging out my windows,
I'm grooving down this highway feeling
technology is freedom's other name when

B. Original de los mensajes de Carter Revard

1. A blackjack is a kind of oak tree that grows on the Osage Hills where I was born. It is a small, untidy and indomitable tree. Its leaves are thick and glossy dark green, not quite as holly-leaves and when there is a rainstorm, the big drops sounds very loud on these leaves.
2. I'm glad Coyote stepped forward and let you find him. As you see, he was given his voice by Thunder, who waked him; and music was given to him by the Thunder-storm, and by the rain-water it brought, moving the stones in such a way that they changed the musical key of what he heard the water saying, so that Sound became Music. Or, as the last line of the sonnet says: "The storm MADE music, when it changed my world." Coyote had heard only sounds; and then, when the sound of the water changed its key, transposing to a deeper note in such a way that he realized: this is more than sound, this is Music. And then of course he absolutely had to sing. I realized, after having earlier titled the poem simply "The Coyote," that readers might not understand that what the coyote is saying DOES tell why he sings. And someone who has listened to coyotes under a bright moon will know that they are not just "howling," they are SINGING, and they sing because they have learned to hear the MUSIC of the world, not just its SOUNDS.
3. The deeper contrast is between the natural music and the technological. The bird makes the earth its home by song, and in some ways so do human beings, but we may forget that the technology is not the real source of the song, only a kind of medium, and that our fast motion, always going somewhere, may at times "cross" with the real singing which is not confined to "roads" and "machines." I was making a word-play also on "country music" in the poem, since the main genre of recorded music played along US Route #66 is COUNTRY MUSIC. So in the poem I am contrasting this radio-broadcast "Country Music" with the music of the (natural) country, the roadside music, the songs in the air from the birds... And the contrast strikes home to me as writer when, in the comfort and isolation of a speeding car, with the radio music blasting out my windows, I suddenly see and hear a meadowlark fly across the highway just in front of me, singing as it flies ... They have very bright yellow breasts, a great black bib or vest curving down into and up out of it at their throats... Where I was driving, US #75, when this meadowlark crossed in front of my car, the road is a straight north-south ribbon of concrete through rolling tallgrass prairie, and I was driving during the courting season when the males are all displaying and singing and competing for mates...// In the first part of the poem I referred to how "free" of heavy burdens I was feeling, and compare this feeling to that physical feeling an astronaut must have, when on the way to the moon, at that point where the GRAVITY of earth gives way to the GRAVITY of the moon. There is an exhilaration in being "weightless," a feeling you and I would know from what it is like in one of those children's swings when you reach the top of the swing and start back down—a kind of inner sweetness near the heart, at the "pit of the stomach" ... In that capsule, it seems to be Technology which sets us free. But in the poem I describe how, speeding along, I saw and heard the meadowlark cross just in front of me, singing as it flew. So I pulled over to the road-shoulder, found an envelope and pen, and wrote the first draft of the poem. It is about being reminded of a simple fact: the Country is "defined wholly by song," this Oklahoma country is Meadowlark Country before and after it is Country and Western Music country. And the bird's song made me want to move again through that natural country, and try to "see" how that bird, even while it sang, was moving "so easy while it flies".

¿CÓMO TRADUCIR UNA OBRA VANGUARDISTA HOY? ACERCA DE DOS TRADUCCIONES EXPERIMENTALES DE LA EDITORIAL ARGENTINA COLECCIÓN CHAPITA

Por **Juan Manuel Cravero** (UNS)

Introducción

La Colección Chapita fue una editorial artesanal argentina, dirigida por los poetas Daniel Durand y Matías Heer, junto a la colaboración activa del también poeta Tomás Fadel. Teniendo en cuenta esto, entre 2008 y 2014, esta editorial publicó cuarenta y ocho obras¹³⁹, utilizando en todas ellas el siguiente formato¹⁴⁰: cubiertas de cartón, una extensión de entre 15 y 30 hojas; la portada serigrafiada y una chapita¹⁴¹ incrustada en las tapas. En una entrevista, Daniel Durand explica el proceso de confección:

Lo hacemos todo en mi casa. (...) A la tapa, antes de pegarla al interior, la serigrafiamos: primero el fondo, después la tipografía, y después lo que nosotros llamamos el 'tunning', que son las cosas que le ponemos arriba de las tapas, como las chapitas o las cosas que vamos inventando. Un día se nos ocurrió la chapita, que calzó perfecto, salió de una manera fácil y fue lo que dio el nombre y queda muy bien (citado por Venturini, 2015: 2).

En palabras del mismo Durand, se trata de un proyecto editorial en el que, para construir un formato material propio, la experimentación con los materiales ha desempeñado un papel importante. Pero además, si como sostiene Matías Moscardi (2019), los soportes materiales que las editoriales independientes diseñan y ponen en circulación están a la vez estrechamente relacionados con las escrituras que alojan, podemos decir que, en este proyecto, la experimentación también se vincula con las obras editadas dentro del catálogo. Esto es evidente sobre todo en dos secciones de la colección. Me refiero a las secciones "Experimental" y "Traducciones Chapita", que contienen un total de once obras experimentales compuestas a partir de textos de autores como James Joyce, Ezra Pound y Francis Ponge.

Salvo por un artículo de Santiago Venturini publicado en 2015, Santiago Venturini, en el cual este autor ha estudiado las estrategias traductorales presentes en tres de las "Traducciones Chapita", estas traducciones aún no han sido estudiadas por la crítica. En sintonía con lo que venimos desarro-

139 Tomamos como referencia el catálogo que se encuentra en el blog de la Colección Chapita.

140 Además de su versión física, la mayoría de los títulos también están disponibles de forma digital, en formato e-book. El catálogo puede consultarse y descargarse en <https://coleccionchapita-blog.tumblr.com/catalogo>.

141 Se trata de las tapitas de metal con la que se cierran las botellas de vidrio descartables de bebidas tales como cerveza, agua mineral o gaseosas.

llando, Venturini en su investigación observa que esta forma de traducir “traslada a la práctica de la traducción la misma voluntad de experimentación, la misma exacerbación de la dimensión material y de la manufactura que la editorial pone en juego en la fabricación del objeto libro” (2015: 6). Ahora bien, más allá de que es insoslayable en el contexto editorial en que estas traducciones fueron producidas, Venturini considera que estas traducciones “habilitan un juego con los textos que no tiene otro sentido más que el juego en sí mismo” (Venturini, 2015: 6). Una idea que apoya en afirmaciones del mismo Daniel Durand, quien en una entrevista del año 2013 sostiene que “Realmente no sé si esa cosa tan lúdica tendrá cierto valor literario, más allá del experimento” (Durand, citado por Venturini, 2015: 7).

No obstante, en 2016 (es decir, un año después de la publicación de dicho artículo), Matías Heer publicó un ensayo titulado “¿Qué lengua defendés?” en el que reflexiona, en retrospectiva, acerca de estas prácticas de experimentación producidas durante los años de actividad de la Colección Chapita. En una nota al pie al principio del texto, el mismo Heer explicita que se trata de un “agregado crítico” (Heer, 2016: 33) al artículo publicado por Santiago Venturini. No es que el análisis de las estrategias de traducción hecho por este autor fuera incorrecto, sino porque habría una intencionalidad en estas traducciones que no habría sido detectada. ¿Y cuál sería esta intención? En palabras de Heer, en estas obras

La traducción deja de funcionar como importadora y nosotros como ganaderos de la lengua extranjera. La traducción es transformada en industria local. (...) Si tomamos cada estrategia como una simple ocurrencia separada de la otra pierden intensidad. Son estrategias que se realizan dentro de una operación concreta: eliminar el paternalismo cultural. Cada estrategia responde a esa gestión del lenguaje.

La “traducción chapita”, por lo tanto, pretendería liberar al español de una eventual posición subalterna frente a otras lenguas. Siguiendo la metáfora utilizada por Heer, esta liberación podemos decir que invierte, en el plano de la traducción, el rol que Argentina y los países latinoamericanos han representado históricamente dentro de la economía mundial; como exportadores de materias primas más que como manufactureros. En relación con esto, Heer hace explícito que “más allá de los diversos resultados, la intención es adoptar al texto extranjero e insertarlo en nuestra tradición, triturarlo en nuestra cultura” (Heer, 2016: 33) La trituración de la lengua extranjera, de este modo, habilita la reutilización del texto fuente por parte de la industria traductora local, como material para la producción de su propia versión de las obras.

Es indudable que esta relación entre la traducción y el acto de triturar guarda similitud con otros postulados de la tradición traductora latinoamericana, como, por ejemplo, los del movimiento antropófago. Si bien una comparación entre las ideas de este movimiento de vanguardia y los postulados del “traductor chapita” exceden los límites de esta investigación, su semejanza, así como el énfasis en la experimentación, cabe preguntarnos: ¿qué diferencia establecería esta experimentación vanguardista latinoamericana del siglo XXI, no solo con respecto a la tradición traductora vanguardista latinoameri-

cana del siglo anterior, sino en relación a las vanguardias del siglo XX en general?

Para dilucidar esta cuestión, es conveniente detenerse en que, de las obras experimentales de la Colección Chapita, encontramos traducciones dos obras fundamentales del modernismo anglosajón. Me refiero a las obras *Ulises* (1922) de James Joyce y *Cathay*, de Ezra Pound, reversionadas dentro de la Colección Chapita bajo los títulos de *Ulises .1* y *Catán*, respectivamente. En las páginas siguientes, me propongo llevar adelante lo que Antoine Berman denomina una “analítica de la destrucción”, poniendo énfasis en lo que este autor denomina “el proceso de degradación de la letra de las obras” (2011: 244). Es decir: lo que nos interesa es, en cada caso, relevar la manera específica en que las estrategias traductoras son aplicadas para destruir los textos originales, así como articular este proceso con las reflexiones previamente desarrolladas en torno a la “traducción chapita”. De este modo, en la distancia que las decisiones de traducción establecen con los originales, trataremos de aproximarnos a la pregunta que hemos planteado en el título de esta investigación: ¿qué significa traducir hoy, desde América Latina, una obra vanguardista del siglo XX?

Ulises .1

A finales del año 2008, Daniel Durand y Matías Heer realizaron un experimento a partir de la novela *Ulises* (1922) de James Joyce: tomaron de internet el texto completo de esta obra¹⁴², lo copiaron y pegaron en un procesador de texto y redujeron el tamaño de fuente al mínimo; es decir, a 1. Con el título de *Ulises .1*, el resultado de la operación fue incorporado al catálogo de la Colección Chapita a principios del 2009, como parte de una sección denominada “Experimental”¹⁴³. Más allá de lo sencillo que pueda parecer el experimento (hacerlo no demandó más de diez minutos¹⁴⁴) tiene efectos que consideramos conveniente analizar.

Como es imaginable, la reducción extrema de la tipografía vuelve ilegible el texto del *Ulises*; su letra es demasiado pequeña para ser percibida, al menos a simple vista. A la par, se produce una reducción muy considerable de la extensión de la obra, lo cual posibilita que el vasto texto de James Joyce se adapte a la brevedad de los libros de la editorial. Pero en esa ilegibilidad, contradictoriamente, es legible el valor programático que tiene para estos traductores la destrucción de las obras extranjeras: mediante la operación podemos decir que la trituración de la lengua extranjera se ejecuta literalmente, en tanto que el texto base (o, acaso, su tipografía) es desmenuzado en partes radicalmente pequeñas. Además, también podemos relacionar el experimento con las ideas de Heer acerca de la traducción como industria local dado que, gracias a la reducción del tamaño de la letra, el procedimiento permite editar el *Ulises* dentro del formato material de la Colección Chapita. Esto tanto en términos editoriales,

142 Cabe aclarar que no fue utilizada su versión original en inglés, sino una traducción al español compuesta por los académicos María Luisa Venegas Lagüéns y Francisco García Tortosa. La razón por la cual se utilizó esta versión es que es la primera que aparece en Google cuando se busca el texto de la obra de James Joyce.

143 Llamativamente, *Ulises .1* es la única obra que integra esta sección. Además, si bien se trata del nombre de la sección en el catálogo presentado en las últimas páginas de cada ejemplar de la Colección Chapita, en la versión del catálogo disponible en la web la misma lleva como nombre “Otros”.

144 Información relevada en una comunicación personal con Matías Heer (2022).

pero también traductivos: ¿qué posibilidades habría de realizar una traducción —ya ni hablamos de una buena, mala, o fiel, sino de una traducción en fin—, de un texto tan extenso y complejo?

A pesar de todo, es curioso que el experimento resucita dos novedades de *Ulises* que habían sido veladas en la traducción de los académicos españoles. Por un lado, como afirma Berman (2014), toda traducción que se piense como una captación del sentido, ya sea que lo traslade servilmente o lo reconstruya de forma libre en la propia lengua, queda signada como defectuosa frente al original. Sin embargo, justamente el *Ulises* de Joyce, como el mismo Antoine Berman lo refiere, es un ejemplo de hipertextualidad “verdadera”, en tanto la obra producida adquiere un valor más allá del original¹⁴⁵. Ahora bien, si pensamos esto en relación con *Ulises .1*, podemos decir que, como en este caso se interrumpe totalmente la transmisión del sentido —por estar impedida la legibilidad del texto—, su hipertextualidad no puede ser juzgada ni como libre ni como servil... ¿no estaría también recuperando, aunque de otro modo, esa hipertextualidad verdadera que caracteriza a la obra de Joyce?

Por otra parte, ¿no sería también muy joyciana la ilegibilidad del experimento “chapita”, en tanto una de las novedades de *Ulises* radica en la hermeticidad de su lenguaje? O mejor: ¿no estaría esta característica siendo acentuada en *Ulises.1*, al ser presentada de una forma más directa, eficaz y perceptible para el lector? ¿Y no se trataría entonces, de una buena versión?

Catán

En *Catán*¹⁴⁶ (2008) encontramos la “traducción chapita” de una selección de doce poemas pertenecientes a *Cathay* (1915), obra en la que Ezra Pound presenta versiones en inglés de poemas de poetas chinos. Fue realizada por Pablo Cruz Aguirre¹⁴⁷, por lo que a diferencia de las otras “traducciones chapita” no intervinieron en ella los directores de la editorial. En esta traducción confluyen dos estrategias traductoras que son ya visibles en la modificación producida sobre el título de la obra. Por un lado, la reubicación: los poemas abandonan su lugar de origen (la antigua china) y pasan a estar situados en el conurbano bonaerense. Por el otro, la homofonía: la asociación sonora de palabras del texto original en inglés con palabras en español rioplatense sirve para crear nuevos sentidos¹⁴⁸ (“Cathay”/“Catán”).

145 La hipertextualidad de la traducción es segunda: un texto traducido nunca tendrá la positividad del original. Lo que vuelve a decir, ya que toda obra es en un grado cualquiera hipertextualidad, que su hipertextualidad es siempre de “segunda mano”, imitación mediocre y menesterosa, copia vil, etc. (...) Es una hipertextualidad servil, donde toda la gloria de la verdadera hipertextualidad —la de Joyce en *Ulises*— reside en su libertad. Pero inversamente, ni bien una traducción se pretende “libre”, está gravada de traición (Berman, 2014: 49).

146 Se incluye también el texto en inglés a continuación de los poemas en español. Así como antes de la versión original se lee “Ezra Pound traduce a Li Po”, antes del texto en español se incluye el subtítulo “Pablo Cruz Aguirre traduce a Ezra Pound”.

147 Pablo Cruz Aguirre nació en Punta Alta, Buenos Aires, en 1970. Publicó los libros de poesía *Perro negro siempre malo* (Deldiego, 1998), *Currículum Vitae* (Deldiego, 2001; *Determinado Rumor*, 2013), *De casa al trabajo* (Vox, 2006), *Catán* (Colección Chapita, 2010) y *Bracanalto* (Vox, 2011).

148 Esta estrategia es utilizada en otras traducciones chapita, en cuales justamente se encargó de analizar en profundidad Venturini (2015).

Ambas estrategias, como vimos que sucedía en el caso del *Ulises .1*, podemos decir que responden literalmente al proyecto de traducción esbozado por Matías Heer en su ensayo: la reubicación sirve para anexas, adaptar la obra foránea dentro de la cultura local; mientras que, mediante la homofonía también se tritura al texto extranjero, al reducirlo apenas a sus elementos sonoros. Pero... ¿por qué elegir *Cathay* para ser traducida mediante este método traductor? Las motivaciones detrás de la elección se explicitan en el siguiente pasaje del prólogo de *Catán*:

Las diversas historias pasadas de Cathay permiten que el poemario y su influencia sean descritos como un «juego de espejos». La presente versión chapita está traducida por Pablo Aguirre del original en inglés que Ezra Pound escribió a partir de unas traducciones de la obra de Li Po hechas por Ernest Fenollosa con la ayuda de los eruditos japoneses Mori y Ariga. Los textos originales de Li Po (que aquí aparece con su nombre japonés: Rihaku) son, como tanta poesía china, variaciones sobre temas tradicionales, lo cual contribuye aún a diluir más la paternidad del libro. Es de suponer que la firma única de Pound en este caso corresponde más a un criterio cronológico que a uno real: con igual justicia y probabilidad podría este libro llegar a ser de Fenollosa, Aguirre, o del propio Rihaku (Aguirre, 2008: 2).

Como *Cathay* se tradujo a partir de las notas de Fenollosa —mediadas además por los comentarios de los eruditos nipones—, es evidente que el texto original ya ha sido “destruido” en múltiples ocasiones¹⁴⁹. De ahí que esta obra sea concebida como un “juego de espejos”, lo que implica definirla como una cadena de traducciones en la que cada eslabón retiene parcialmente la “luz” —o el sentido— de la versión anterior, sumando igualmente una parte de “oscuridad” —o distorsión del significado—. De este modo, el empleo de las dos estrategias traductoras estaría habilitado (y hasta requerido, podríamos pensar) por el historial de traducciones del texto. Sería esperable que una nueva traducción acentúe ese proceso de degradación del texto fuente ya presente en las versiones anteriores, a la vez que conserve parte de su sentido original.

¿Y cómo se manifiesta, en los poemas traducidos este agrandamiento del “juego de espejos”? Un análisis pormenorizado de la totalidad del poemario excede los límites de esta exposición, pero hay que decir que la aplicación de las estrategias funciona de modo diferente en cada caso. Por ejemplo, en “Song of bowmen of Shu” (“La canción de los arqueros de Shu”), primer poema de la obra, la homofonía es aplicada únicamente en la traducción del título: “La canción de los arqueros de Shulze”. El término “Bowmen” (“arqueros”) se traduce de una forma a primera vista correcta. Sin embargo, en la traducción esta palabra está designando a arqueros de fútbol y no a practicantes de tiro con arco. Además, se transforma “Shu” —nombre de un antiguo estado de China— en “Shulze”, que pareciera aludir al nombre de un equipo de fútbol ficticio. Estas modificaciones alcanzan para producir un marco de referencia desde el que remodelar la narrativa del poema: al igual que los arqueros de Shu, los jugadores de fútbol quieren regresar, no ya a sus casas, sino a la Primera División; sus enemigos ya no son los mongoles, sino otros equipos; no recogen brotes de hierba, aunque en paralelo persisten en sus entrenamientos deportivos.

149 Resulta relevante que el mismo prólogo sea una versión “robada” y distorsionada de una edición anterior de *Cathay* al español, publicada por la editorial Tusquets.

Sin embargo, frente a este uso más acotado de la homofonía, tenemos otros casos en las que esta estrategia es utilizada con mayor intensidad. Así sucede en la traducción de “The jewel stair’s grievance” (“El lamento de la escalera enjoyada”), uno de los poemas más representativos de la obra poundiana, traducido en *Catán* como “El lamento de la judía Esther”:

<p><i>El lamento de la judía Esther</i></p> <p><i>Se han llevado todas las joyas que me quedaban de mi madre: tan sólo me han dejado unas medias de seda negra. Algunas noches las uso: las cuelgo de la ventana y me siento a mirar la luna a través de ellas.</i></p>	<p><i>The jewel stair’s grievance</i></p> <p><i>The jeweled steps are already quite white with dew, It is so late the dew soaks my gauze stockings, And I let down the crystal curtain And watch the moon through the clear autumn¹⁵⁰</i></p>
---	--

En este caso, a partir únicamente de los términos “jeweled” (traducida como “enjoyada”) y “stockings” (“medias”), así como del sintagma “watch the moon through” (“mirar la luna a través de”), se produce un nuevo sentido. El poema, entonces, no trata ya sobre una joven que al amanecer espera la llegada de su amante, sino sobre una mujer que ha sufrido el robo de la herencia de su madre, lo cual no le impide disfrutar de observar la luna traspasando el par de medias que le quedaron. Incluso podemos leer el poema como correlato de la destrucción producida sobre la versión en inglés: en la traducción el sentido del original es saqueado; en sintonía con el despojo material que sufre la protagonista del texto. Con esta perspectiva, si en el primer verso entendemos “madre” como “texto madre” —es decir, los poemas de Li Po—, podemos considerar asimismo que lo que ha sido robado son los restos de sentido que, de estos poemas, permanecían todavía en *Cathay*, sobreviviendo a la oleada de traducciones. Solo han quedado esas “medias” que, por otra parte, es uno de los pocos significantes que se han mantenido. Pero ni siquiera estas han sido traducidas sin alteraciones, porque si en el original eran de gasa, en la versión de Aguirre son de “seda negra”.

Esta lectura se vuelve más significativa si atendemos a los dos últimos versos: así como el traductor recicla al significante “stockings” y produce a partir del mismo un nuevo texto, la judía Ester también reutiliza las medias y las pone a funcionar de otra manera, como cortinas. A su vez, por lo traslúcido de una seda oscura, estas dejan pasar la luz de la luna aunque de manera distorsionada. Por otra parte, es relevante mencionar que para Pound lo novedoso del poema chino radicaba en que el lamento de la voz poética no era expresado directamente¹⁵¹. En la versión de Aguirre, tampoco la

150 “LA QUEJA DE LA ESCALERA ENJOYADA. La escalera enjoyada ya está blanca de rocío, / es tan tarde que el rocío me moja las medias de gasa, / y bajo la cortina de cristal / y observo la luna a través del claro otoño” [Trad. de Costa Picazo].

151 En una nota incluida por Ezra Pound al final del poema --eliminada en la traducción de Aguirre--, se explica que el poema es particularmente apreciado porque la cortesana del poema no profiere ningún reproche directo.

judía Ester hace explícito su lamento. ¿No estaría esta traducción conurbana y bonaerense, entonces, logrando conservar un sentido de novedad?

Consideraciones finales

En la introducción de esta investigación planteamos el interrogante sobre qué significa traducir desde América Latina una obra vanguardista hoy. A partir de lo que hemos expuesto, podemos decir que la práctica de la traducción desde un espacio excéntrico (tanto por el lugar que ocupa la literatura latinoamericana, como por la marginalidad del campo literario dentro de la cual se sitúa el proyecto de la Colección Chapita) se erigen como una posición desde la cual, cien años después del surgimiento de las vanguardias, es posible tomar distancia de las obras originales y recrearlas en la lengua de llegada de un modo que son acentuadas, al menos parcialmente, las novedades que estas obras experimentales tuvieron en el momento en que fueron producidas. Una operación que a su vez podemos calificar de vanguardista, en tanto actualiza la consigna poundiana del “Make it new”, que en la conceptualización de otro traductor excéntrico como Haroldo de Campos, vendría a significar “dar nueva vida al pasado literario válido vía traducción, mediante una vivisección implacable que le revuelve las entrañas al idioma extranjero para traerlo nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diferente (citado por Gaspar, 2014: 66).

De ser esto es así, es imposible subestimar la labor de la experimentación con el español que, según Heer, estas traducciones proponen; hasta donde hemos podido distinguir, no ha sido advertido aún por la crítica. Teniendo en cuenta esto, también podríamos pensar que las operaciones de relocalización (lingüística, cultural, geográfica) efectuadas por la “traducción chapita” tal vez constituya un modo de llamar la atención sobre esa otredad que ocupamos en tanto latinoamericanos o, en todo caso, sobre la otredad, para nosotros, de lo europeo. En todo caso, lo desarrollado nos permite decir que, por lo menos en las obras que hemos analizado, se pone de manifiesto lo que, a propósito del *Quijote* escrito por Pierre Menard en el cuento homónimo de Borges, Martín Gaspar considera uno de los polos de la cultura latinoamericana: “lo propio es lo extranjero, pero en otra temporalidad y en otro lugar, y acaso mejorado (Gaspar, 2014:28). ¿Convendrá, por lo tanto, considerar que estas traducciones experimentales hacen resurgir a la traducción como una *Bildung*¹⁵², es decir, como una restauración virtual de esa capacidad de la traducción para que reflexionemos sobre lo propio latinoamericano? El mismo Matías Heer pareciera afirmarlo en el pasaje final de “¿Qué lengua defendés?”:

Las traducciones libertarias, por lo tanto, tienen que ser vistas más como un trabajo y experimentación sobre el español que un intento de interpretación de la lengua extranjera. Hay una extraña intención de comprender al otro sólo para reciclarlo en la cultura local. (...) Y es por eso que este tipo de traducciones, con todos sus límites, abusos y absurdos, expresan una idea más fuerte que el aca-

152 Antoine Berman define este concepto como “el pasaje por lo extranjero para acceder a lo propio” (2014: 95). La traducción, en estos términos, se convierte en un proceso de reconocimiento de lo extranjero para descubrir la identidad propia. Como sostiene Gaspar (2014), este proceso ha sido fundamental para el desarrollo de las literaturas nacionales latinoamericanas.

demicismo latinoamericano tiene que repensar, que todo traductor del Tercer Mundo tiene que repensar: ¿qué lengua defendés? (2016: 33).

Queda abierta la pregunta.

Bibliografía

Obras de la Colección Chapita¹⁵³

PO, LI:

(2008). *Catán*. Buenos Aires: Colección Chapita. Traducciones de Pablo Cruz Aguirre. <https://bit.ly/3cYv2rO>

S/ AUTOR:

(2009). *Ulises .1*. Buenos Aires: Colección Chapita.

Otras fuentes literarias

COSTA PICAZO, Ricardo:

(2014). *Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920)*. Valencia: Universidad de Valencia.

HEER, Matías:

(2017). *Una exposición*. Buenos Aires: Fadel&Fadel.

JOYCE, Joyce:

(2022). *Ulises*. Madrid: Cátedra. Traducción de María Luisa Venegas Lagüens y Francisco García Tortosa.

Bibliografía teórico-crítica

BERMAN, Antoine:

-. (2011) [1989]. "La traducción y sus discursos". *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*. Vol. 4, Nº 2, 237-248. <https://bit.ly/3Bw5WKg>

153 Dado el carácter experimental de estas traducciones, es confuso discernir entre autor y traductor a la hora de escribir las referencias literarias de los textos. Por este motivo, en el caso de las "Traducciones Chapita", hemos optado por tomar como referencia los nombres de los autores tal y como aparecen en el catálogo de la editorial.

-. (2014) [1999]. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus Editores.

-. (2009). *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Kent: The Kent State University Press.

HEER, Matías:

(2016), “¿Qué lengua defendés?”. *Razones, poetas*. Paraná: Editorial Gigante.

GASPAR, Martín:

(2014). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

LAMBORGHINI, Osvaldo:

(1980). “El lugar del artista”. *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Año I, N° 1, 48-51. <https://bit.ly/3xetW1U>

MOSCARDI, Matías:

(2019). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Villa María: Eduvim.

VENTURINI, Santiago:

-. (2014). “Un catálogo excéntrico: editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década”. *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, Vol. 9, N° 1-2, 32-49. <https://bit.ly/3REDHyv>

-. (2015). “Micropolíticas de la edición y de la traducción: el caso de la Colección Chapita”. *Cuadernos LIRICO*, 13. <https://bit.ly/3qtY4CC>

-. (2017). “La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19-2, 183-201. <https://bit.ly/3Qs4TiE>

WILSON, Patricia:

(2010). “La traducción y sus discursos: Apuntes sobre la historia de la traductología”. *Revista del Departamento de Letras*, N°2, 82-95. <https://bit.ly/3DfxggV>

REPRESENTACIONES DE LA FUNCIÓN DEL TRADUCTOR EN MISTERIO Y MANERAS DE FLANNERY O'CONNOR

Por **Andrea Gisela Fernández**

Introducción

El presente trabajo propone analizar la representación de la figura del traductor que se hace visible en la nota introductoria, así como también en las notas a pie de página, del libro *Misterio y maneras* de la escritora estadounidense Flannery O'Connor. Esta edición, publicada en 2007 por Ediciones Encuentro, ofrece una traducción directa del original que salió a la luz por primera vez en 1969 y que llevó por título *Mystery and Manners. Occasional prose*.

El libro reúne una serie de artículos críticos y ensayos escritos por O'Connor entre 1956 y 1964, año en que la autora falleció. Es relevante destacar que el volumen en sí es una creación de Sally y Robert Fitzgerald, editores y amigos personales de O'Connor, quienes se dedicaron a revisar, escoger, editar, ordenar y finalmente publicar de manera póstuma estos escritos, tal como lo aclaran en el prólogo. Algunos de los aproximadamente cincuenta textos revisados por los editores para integrar el volumen *Mystery and Manners* habían sido leídos por la autora en conferencias dictadas para un público netamente académico; otros habían sido publicados en periódicos y revistas de la época, y otros tantos permanecían inéditos. La edición y la organización de los escritos originales mecanografiados por la autora implicaron la supresión de fragmentos en los que se reiteraban ciertos temas y que, según los editores, consistían en ejercicios de redacción orientados al tratamiento y exposición de conceptos según el público lector o audiencia (en el caso de las conferencias).

Asimismo, los editores realizaron un reordenamiento de los fragmentos, ejecutaron transposiciones y procedieron a corregir alguna que otra "awkward sentence".

Tales intervenciones a los textos originales estarían compensadas en el volumen a partir de la decisión de haber sido "scrupulous to retain Flannery O'Connor's thought and phrasing, not to intrude our own" (O'Connor, 1969: 9), pero también a través de la implementación de un total de nueve notas publicadas al final del libro bajo el título "Appendix & Notes". Es decir que, frente al dilema entre ser fieles a la letra, a la autora o al público lector, los editores optaron por este último factor y, alegando la amistad que en vida tuvieron con Flannery O'Connor, decidieron "to edit the body of the writing as we feel the author herself would now desire." (O'Connor, 1969: 8).

Por último, resta decir que la decisión de titular el volumen *Mistery and Manners* también fue tomada por los editores, quienes entendieron que esos conceptos – enunciados por O'Connor en el ensayo "Writing short stories"- sintetizaban los aspectos más destacables del proyecto estético de la escritora sureña

La traducción de Ediciones Encuentro

Ediciones Encuentro es un proyecto editorial independiente de España cuyo origen se remonta a noviembre de 1978. Actualmente cuenta con un catálogo bastante amplio clasificado en ensayos, literatura, arte, divulgación científica, historia y sociedad, entre otros. Además de la variedad de géneros que publica esta casa editorial, sus colecciones están orientadas a un público diverso en cuanto al rango etario e inquietudes lectoras. Sin embargo, desde sus inicios, con la publicación del "Manifiesto Encuentro" sentaron las bases de un proyecto identificado con la fe cristiana orientada a la promoción activa de un cambio social. En dicho manifiesto, no solo se distinguen de otras editoriales con perfil religioso limitadas en su labor a publicar textos que solamente reflejan la doctrina del catolicismo, sino que buscan ampliar la mirada a partir de *"la búsqueda de una verdad que bulle en la sociedad"*. (1978: 2) Reconociendo el momento histórico-político particular que atravesaba España en 1978, una vez finalizado el régimen franquista e iniciada la transición democrática, el "Manifiesto Encuentro" expone la necesidad de *"la recomposición de una unidad del saber (...) [que] nace de la recomposición de un sujeto (...) político realmente capaz de oponerse dialécticamente a la división y a la reificación social."* (1978: 2) Resulta evidente que esa "unidad del saber" a la que se apela desde el manifiesto no es otra que la fe cristiana; identidad en la que el consejo editor se reconoce como comunidad y desde la cual, emprende la tarea editorial como un acto de *"liberación humana de la moderna esclavitud capitalista."* (1978: 1)

En el marco de este proyecto, fue publicada en 2007 la primera traducción española del libro de ensayos de Flannery O'Connor, titulada *Misterio y maneras*. En la ficha del libro a la que se puede acceder a través de la página web donde se publicita el catálogo completo de la editorial, leemos como introducción una sucinta biografía que destaca el origen católico de la autora estadounidense y el hecho de que vivió toda su vida en el llamado "cinturón bíblico" de Georgia, cuya población es, aún hoy, en su mayoría protestante. Es interesante pensar cómo la obra de esta autora reconocida popularmente como una de las representantes del llamado "gótico sureño" se inserta en el proyecto editorial de Ediciones Encuentro. Queda claro que la puerta de entrada ha sido su pertenencia al culto católico y, en todo caso, la condición excepcional de los católicos en el territorio sureño estadounidense; no obstante, creemos que son la mirada irónica y la crítica aguda con las que la autora ha tratado el catolicismo tanto en sus novelas y cuentos como en sus ensayos, los aspectos que más se ajustan a esa visión amplia del hombre en la sociedad invocada desde el Manifiesto Encuentro.¹⁵⁴

154 Baste decir que, además de la publicación del volumen que analizamos en el presente trabajo, Ediciones Encuentro ha incluido

La traducción de *Misterio y maneras* estuvo a cargo de Esther Navío. Su nombre aparece junto con el de Guadalupe Arbona, directora de la colección Literatura para Ediciones Encuentro, en la nota introductoria -titulada "Nota a esta edición"- con la que se abre la edición castellana. En esta, se hace mención a la colaboración recibida por la catedrática Gretchen Dobrott, especialista en Flannery O'Connor y, además, traductora al castellano de *Un encuentro tardío con el enemigo*, publicado por Ediciones Encuentro en 2006. Navío y Arbona explican que recibieron asistencia de Dobrott particularmente en algunos pasajes de los textos que "ofrecieron no pocos desafíos" (2007: 8) para la traducción, aunque luego, ni en la nota introductoria ni en las abundantes notas al pie de cada uno de los ensayos, se aclara cuáles han sido estos desafíos. Suponemos que - como se verá más adelante - tales desafíos no tienen tanta relación con diferencias sociológicas, geográficas o de variación histórica sino, principalmente, con problemas vinculados a la equivalencia lingüística entre el inglés (la lengua fuente) y el castellano (la lengua meta). Incluso, se deja entrever que la fascinación ejercida por la obra de O'Connor sobre la traductora y la editora interferiría, no tanto en la correcta interpretación de los textos, pero sí en las decisiones a tomar durante el proceso de traducción; como si fuera inherente a este proceso la necesidad de un "distanciamiento" del objeto de estudio, asemejando así, la mirada del traductor con la mirada de un científico.

"Debemos confesar que, arrastradas por la brillantez y el acierto desenfadado de la prosa de estos ensayos, nos adentramos en la traducción de unos textos que nos ofrecieron no pocos desafíos (...)" (2007: 8)

En esta instancia, podemos observar que la confianza depositada en la asistencia técnica de Dobrott – hablante nativa del inglés americano, conocedora de la lengua castellana y traductora, sumado a su pericia con la literatura sureña estadounidense - nos permite comprender una primera figura del traductor cercana a la teoría del relativismo lingüístico explicada por Benjamin Lee Whorf, en tanto cada lengua organizaría la experiencia de manera distinta y determinaría, además, el modo en que cada individuo piensa:

"Y cada lengua es un vasto sistema de modelos, unos diferentes de otros, en los que se hallan culturalmente ordenadas las formas y categorías mediante las que no sólo se comunica la personalidad, sino también se analiza la naturaleza, se notan o se rechazan tipos de relación y fenómenos, se canalizan los razonamientos y se construye la casa de la conciencia." (Steiner, 2005: 107,108)

Según la teoría de Whorf, entonces, habría una zona opaca, una zona que podríamos llamar de intraducibilidad entre las lenguas, puesto que las diferencias culturales resultarían insalvables. Pero es evidente que ni el trabajo dedicado a la traducción de *Mystery and manners*, ni el proyecto editorial de Ediciones Encuentro, llegan al extremo de concebir cada lengua como si fuese una mónada; antes bien, se subraya la preexistencia de una fe en la comunicación humana y, en el caso de este libro en

en su catálogo otros tres libros de Flannery O'Connor: dos obras de ficción y una autobiografía construida a partir de cartas. Los libros son: *Un encuentro tardío con el enemigo* (2006); *Diario de oración* (2018) y *El negro artificial y otros escritos* (2019). De toda la colección dirigida y prologada por Guadalupe Arbona Abascal, se destaca la "traducción cuidada" de las obras, según se las promociona en la página web de la editorial.

particular, la aceptación de esa zona oscura y misteriosa que distingue a una lengua de otras. En este sentido, la imagen del traductor se aproximaría a lo que afirma Gayatri Spivak:

“The task of the translator is to facilitate this love between the original and its shadow, a love that permits fraying, holds the agency of the translator and the demands of her imagined or actual audience at bay.” (Venuti, 2004: 398)

A partir de aquí, Navío y Arbona se detienen en el análisis del título que, como se ha dicho con anterioridad, fue elegido por los editores Sally y Robert Fitzgerald. Traductora y editora destacan en principio “la dulzura de [la] sonoridad” de las palabras “mystery” y “manners” presentes en un mismo sintagma. El aspecto eufónico es mencionado tres veces en la nota introductoria, subrayando lo poético del discurso literario de O’Connor, pero también, la necesidad de conservar ese eco en la traducción como la mejor forma de adentrarse en una obra que califican de “singular”, “certera y lúcida”, precisa, rotunda y para la cual “el paso de los años (...) confirma su actualidad” (2007: 7).

La decisión de traducir el título en inglés por *Misterio y maneras* está fundada, además, por un recorrido que demuestran haber hecho a través de las traducciones previas del libro a las lenguas francesa e italiana. En el ejercicio de la comparación de lenguas, destacan que la traducción francesa haya conservado el sentido auditivo y la forma del original, a diferencia de la versión en italiano, para la cual se optó por reemplazar el título por otra frase tomada de un texto de O’Connor.¹⁵⁵

En la nota introductoria, se esboza una crítica a la elección hecha por el traductor italiano y la misma se fundamenta en que – existiendo un origen latino común para estas lenguas y, por lo tanto, términos parecidos en cuanto a la forma y al contenido – no habría motivo para no privilegiar un título lo más fiel posible a su versión original. Al respecto, podemos elaborar algunas hipótesis: en primer lugar, si tenemos en cuenta que *Mystery and manners* fue creado por los editores para una publicación *post mortem*, la elección de un título que consiste en la traducción de un epígrafe presente en otro texto de O’Connor daría cuenta no sólo del conocimiento profundo de su obra sino también, de una elección de fidelidad a la autora antes que a sus editores. Por otra parte, no resultaría extraño asumir que cuestiones vinculadas, por ejemplo, a la recepción de la obra de la escritora estadounidense en Italia podrían haber determinado la decisión de no repetir casi literalmente el título en inglés por “mistero e maniere”, aun cuando estos vocablos sí aparezcan luego en el cuerpo del texto.

Lo que se pone en cuestión, en este punto del análisis, es el principio de equivalencias explicado por Koller, en particular el de equivalencia denotativa. El primer interrogante que se le planteó a la traductora de la presente edición es la correspondencia entre los vocablos “manners” y “maneras”, puesto que en castellano la palabra “suele aplicarse más bien a individuos, y no tanto a sociedades”

155 La edición francesa publicada por Gallimard en 1975 optó por el título *Le mystère et les moeurs*; mientras que la italiana, publicada en 2002 por Minimum fax, propuso *Nel territorio del diavolo*, título tomado de uno de los textos de la escritora estadounidense al que, como explican Arbona y Navío, agregaron el subtítulo *Sul mistero di scrivere*.

(2007: 8) y en inglés, a ambos (para ejemplificarlo, citan la expresión inglesa “Victorian manners”).¹⁵⁶ Es decir que el sentido de “manners” sería más próximo al castellano “costumbres”. No obstante, primó en la decisión conservar la eufonía del original y la necesidad de explicar el motivo de tal elección:

“Las maneras engloban las costumbres, las conductas, las tradiciones, el habla, los gestos propios de un modo de vida y los estilos de convivencia que hacen que una región o una cultura tengan una identidad precisa, en este caso, la sureña.” (2007: 9)

“Misterio” es la segunda palabra que ha recibido un tratamiento particular en la nota introductoria, ya no por las dificultades que se pueden presentar a la hora de traducirla porque, siguiendo la explicación de Koller, aquí la correspondencia sería biunívoca. “Misterio” es un concepto clave para comprender la obra de ficción de Flannery O’Connor; manifiesta ciertas decisiones en el desarrollo de sus narraciones como, por ejemplo, “la irrupción de acontecimientos sorprendentes, presencias desconcertantes, eventos reveladores” (2007: 11) que, de algún modo, desautomatizarían la percepción del lector y lo invitarían a participar de algo superior. Son frecuentes en estos ensayos las observaciones de O’Connor acerca del panorama de la literatura de su época; la queja más frecuente reside en lo que ella considera “la atrofia del sentido del misterio en la narración” (2007: 10), en otras palabras, la ausencia total de este sentido o bien, los intentos fallidos por alcanzarlo. En este sentido, lanza sus críticas hacia aquellos escritores sureños que presentan a sus personajes despojados de su entorno, de su idiosincrasia y de su lenguaje –es decir, de sus “manners”-, y de cuyas historias no es posible inferir misterio alguno. Pero también, su mirada se posa en la obra de otros autores, los que se identifican a sí mismos como católicos, porque con más frecuencia que la deseada presentan narraciones tan estrechas de sentido que acaban por resultar insulsas e incapaces de transmitir algún sentido vital.

Traductora y editora nos advierten que el “misterio” del que habla Flannery O’Connor es “lo que en la tradición occidental se llama Dios” (2007: 10). Los ensayos incluidos en el presente volumen cumplen con la función de ofrecerle al lector “la ocasión de llegar a entrever o participar en el sentido último de la realidad, en la vida divina” (2007: 11). En este sentido, se justifica su elección y la cuidada dedicación a la obra de la autora estadounidense, no solo por su adscripción al catolicismo sino, principalmente, por el proyecto expuesto en el “Manifiesto Encuentro”. La obra de Flannery O’Connor se adapta y, ante todo, da cuenta de la necesidad de recuperar cierta “capacidad significativa” (1978: 2) y expone dicha experiencia a través de la fe en Cristo, como si fuese la herramienta que permitiría de manera exclusiva, comprender la realidad:

“El novelista tiene la obligación de abrir los ojos ante el mundo que lo rodea y mirar. Y si lo que ve no es sumamen-

156 Según Koller, este ejemplo se explicaría a partir del procedimiento de “neutralización”, es decir, cuando un vocablo que en la lengua fuente tiene más de un significado y su correspondiente en la lengua meta tiene solo uno. La necesidad de aclarar la decisión tomada por la traductora en la nota introductoria está vinculada a la percepción de que, en el pasaje del texto de una lengua a otra, se perdería la diversidad de significados que tiene el inglés, pero principalmente, el modo en que Flannery O’Connor emplea el término, motivo que sería crucial para el análisis literario de su obra.

te edificante, aun así, está obligado a mirar. (...) el dogma es un instrumento para penetrar la realidad. El dogma cristiano es casi lo único que queda en el mundo para guardar y respetar el misterio.” (O’Connor, 2007: 188,189).

Conclusiones

Hemos intentado analizar hasta el momento algunas representaciones de la figura del traductor que se hacen visibles en *Misterio y maneras*. Hablamos del traductor científico cuyo distanciamiento del objeto de estudio permitiría producir una traducción más confiable o verdadera. También, se mencionó al traductor como facilitador de la comunicación entre la lengua fuente y la lengua meta. Dedicamos, por otra parte, un párrafo al conflicto de la fidelidad, frente al cual el traductor debería optar entre ser fiel a la letra o fiel al autor. Y, por último, vimos al traductor como garante de la transmisión del sentido último de la obra traducida.

Queremos dedicar un último párrafo a la situación particular de este volumen que, ya desde su origen, plantea el problema de la autoría. Nadie se atrevería a negar la potestad de Flannery O’Connor sobre sus ensayos; sin embargo, como ya se ha explicado, el libro ha sido una creación de los editores, Sally y Robert Fitzgerald, cuya intervención en los textos – en algunos pasajes más que en otros – ha sido, digamos, profunda. En la edición original, los nombres de los editores aparecen en la tapa y la justificación, en el prólogo. A esta multiplicidad de voces que presenta el volumen original, se sumaron los nombres de Guadalupe Arbona y Esther Navío para su versión en castellano.

Imitando la presentación de los editores del inglés, traductora y editora del castellano presentan su trabajo en la nota introductoria que hemos analizado, pero también, entretejen sus voces a lo largo de toda la obra adjuntando una cantidad de notas al pie que exceden sobremedida las del libro original. Las notas de editor en su mayoría aclaran aspectos bibliográficos y biográficos, así como explicaciones vinculadas a la historia de la literatura sureña estadounidense. Las notas de traductor explican mayormente el significado de un término inglés que, por lo general, ha quedado neutralizado en la traducción. Es interesante observar que, si bien en la edición inglesa las notas de los Fitzgerald se encuentran al final del libro, en su versión castellana están todas al final de cada ensayo, entremezcladas con las notas de traductor (ndt) y notas de editor (ndt). Para el lector en castellano, la sensación es la de leer un texto absolutamente polifónico. Si, como afirma Steiner, toda interpretación es inflacionaria puesto que siempre dice más que el original, el modelo de traducción que se hace presente en *Misterio y maneras* es un ejemplo claro de esto.

Bibliografía

AA.VV.:

Manifiesto Encuentro.(1978)

En:https://www.edicionesencuentro.com/wpcontent/uploads/2019/01/Encuentro_en_1978.pdf [consultado el 1/9/2021]

Bein, Roberto:

“La ‘equivalencia cero’ interlingüística” en *Voces*, Revista del Colegio de Traductores públicos de la Ciudad de Buenos Aires.(1996)

Jakobson, Roman:

(1985). “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Planeta-Agostini.

Koller, Werner:

(2016) “La equivalencia denotativa”. Traducción, selección y adaptación de ejemplos de Roberto Bein para el seminario *Teorías de la traducción*.

Nida, Eugene y Taber, Charles:

(1986) *La traducción: teoría y práctica*. Traducción de A. de La Fuente Ádanez. Madrid, Ediciones Cristiandad.

O’Connor, Flannery:

-. (1970) *Mistery and Manners. Occasional prose*. New York, Ferrar, Strauss & Giroux.

-. (2007) *Misterio y maneras*. Traducción de Esther Navío. Madrid, Ediciones Encuentro.

Steiner, George:

(1995) *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y traducción*. Traducción de Adolfo Castañón y de Aurelio Major. México, Fondo de Cultura Económica

Venturini, Santiago:

(2017) “La traducción editorial” en *El taco en la brea*. Año 4, N° 5

Venuti, Lawrence:

(Ed.) (2004) *The Translation Studies Reader*. NewYork, Routledge.

TRADUCIR A HILDA HILST: LA REVELACIÓN DEL NEUTRINO

Por **Sara Iriarte**

Hilda Hilst (Jau, 1930-Campinas, 2004) fue una poeta, dramaturga y narradora brasileña, considerada por muchxs como una de las más grandes escritoras de lengua portuguesa del siglo XX.

El principal género cultivado por Hilst es la poesía, con más de veinte títulos publicados, desde la aparición de su primer libro, *Pressagio*, en 1950, y el último, *Cantares do sem nome e de partidas*, de 1995. Entre las obras que componen la cosecha poética de Hilst, *Cantares de perda e predileção*, le concedió a la autora en 1983 un premio Jabuti, el más importante reconocimiento a la labor literaria de Brasil¹⁵⁷.

Por su parte, la escritura de textos dramáticos de parte de Hilst se enmarca en un periodo considerablemente breve, en comparación con aquel en que se entregó a la poesía y la narrativa. Fue entre los años 1967 y 1969, en plena dictadura militar brasileña, que la autora escribió ocho piezas teatrales. Hilst encontró en la incursión en este nuevo género la posibilidad de alzar la voz y llegar al público de una manera más directa, en un contexto en que se sintió urgida a intervenir socialmente. Investidas alegóricamente, para poder comunicar su denuncia social evadiendo la censura, y atravesadas por el componente lírico característico la poesía de Hilst, varias de estas obras fueron puestas en escena y una de ellas, *O verdugo* (1969), le rindió el Premio Anchieta de Dramaturgia¹⁵⁸.

En lo que respecta a la prosa de Hilda Hilst, esta despunta en 1970 con la publicación de *Fluxo-floema*, relato largo o *nouvelle* al que sucedieron una decena de textos narrativos escritos durante las últimas tres décadas del siglo pasado. Entre las publicaciones dentro de este género, *Ficções* recibió el reconocimiento como mejor libro del año de parte de la Asociación Paulista de Críticos de Arte en 1977 y, en 1994, *Rutilo nada* le concedió a Hilst su segundo premio Jabuti¹⁵⁹.

A la vista de la prominente carrera literaria que ostenta Hilda Hilst y la creciente atención que despierta en la crítica y el público en las últimas décadas (Fuentes, 2018), es lícito interrogarse por los

157 Actualmente, la poesía completa de Hilst se encuentra disponible en *Da poesia / Hilda Hilst*, un volumen de casi 600 páginas editado desde 2017 por prestigioso sello brasileño Companhia das Letras.

158 Desde 2018, las piezas de teatro de Hilst pueden consultarse en la edición de L&PM, que reúne en cuatro volúmenes —además de la premiada *O verdugo*— *A morte do patriarca*, *As aves da noite*, *O visitante*, *O rato no muro*, *O auto da barca de Camiri*, *A empresa* y *O novo sistema*.

159 En la actualidad, es posible acceder a la narrativa reunida de la autora en *Da prosa / Hilda Hilst*, edición compuesta por dos volúmenes que suman casi 900 páginas, lanzados en 2018 también por el sello Companhia das Letras.

caminos a través de los cuales una escritora gana presencia dentro del medio literario y sobre el ritmo con el que amasa su reconocimiento. El profundo deseo de ser leída aparece en numerosas entrevistas concedidas por Hilst a la prensa. Considerada durante mucho tiempo una autora de culto, lo que la mantenía cautiva en pequeños círculos de lectores, Hilst imaginaba su literatura como el enigmático neutrino, un elemento que “tardó mucho en ser descubierto porque no tiene propiedades físicas, ni masa, ni carga eléctrica, ni campo magnético; capaz de atravesar cualquier cuerpo, solo puede ser detectado al colidir con otro elemento que se le anteponga” (Hilst *apud* Diniz, 2013).

No obstante, este cuadro viene revirtiéndose. Para citar un ejemplo, un revitalizado interés en la figura y obra de Hilda Hilst fue impulsado por el homenaje concedido a la autora durante la Festa Literária Internacional de Parati (FLIP, edición 2018), uno de los principales eventos de este tipo en Brasil. Con el foco puesto sobre Hilst, se desencadenó una nueva ola de publicaciones de sus textos y una serie de tributos oriundos de distintos lenguajes artísticos — entre los que se encuentran las dos películas basadas en su figura: *Hilda Hilst pede contato*, de Gabriela Greeb, y *Unicórnio*, de Eduardo Nunes (Massuela y D’Angelo: 2018)¹⁶⁰. Esta renovación de miradas sobre Hilst va de la mano con los esfuerzos que la crítica y la academia vienen realizando a fin de develar una obra que sí, por una parte, exhibe trazos sin precedentes en la literatura de su país; por otra, se inscribe en una tradición de narrativa que le era contemporánea, entre cuyos referentes se encuentra Clarice Lispector.

A su vez, Hilda Hilst ha captado la atención, en el ámbito internacional, de algunos editores y académicos, que han realizado también esfuerzos para hacer conocida su literatura fuera de Brasil. Se han publicado, así, traducciones de Hilst al inglés, en Estados Unidos, al francés, al italiano y al alemán, en Europa; y, al español, en América del Sur. Acompañando estas iniciativas —que han dado a conocer en el extranjero, por ahora, un número acotado de textos de la autora (Folgueira: 2017; Fuentes: 2018) —, ofrezco algunas notas y traducciones sobre su poesía aún inédita en nuestra lengua.

Odas a mi muerte

Considero lícito preguntarse cómo convendría dar a conocer una obra poética como la de Hilda Hilst, frondosa, cultivada desde una edad temprana a una madura, regada de a intervalos ora por brevísimos poemarios, ora por libros más robustos. Recordando a Borges, para quien resulta nos mucho más arduo conocer a los contemporáneos porque “son demasiados y el tiempo no ha revelado aún su antología”, ¿por dónde comenzar con Hilst?

160 La tercera ola de publicaciones de Hilda Hilst incluye la nueva edición del poemario *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (originalmente de 1974) y el lanzamiento de la antología poética *De amor tenho vivido*, que busca favorecer un acercamiento a la larga trayectoria de la autora en este género, ambos títulos de Companhia das Letras. La misma editorial republicó la prosa completa de Hilst, antes en manos del sello Globo. Por su parte, la editorial L&PM fue responsable del lanzamiento de las piezas de teatro de Hilst por primera vez reunidas, como se mencionó. También por primera vez, se reunieron las crónicas de Hilst publicadas entre 1992 y 1995 en el periódico *Correio Popular*, de Campinas, en edición de Nova Fronteira. Por último, se lanzó un libro de fotografías de la autora (por Fernando Lemos, con el apoyo de Edições Sesc).

Se me ocurre que, dado que la literatura de la escritora brasileña explora incansablemente ciertos motivos principales —que la crítica ha destacado y que son la muerte, el amor o lo erótico y lo sagrado—, sería factible pensar en una organización antológica que se ocupara de alguno de estos asuntos. Sin embargo, considero más enriquecedor escoger alguno de sus libros en que resulte posible observar cómo sus indagaciones en esas tres direcciones se construyen en simultáneo. Recomendando *Da morte. Odes mínimas* (1980) a quienes deseen incursionar en la poesía de Hilst. En esta obra es posible apreciar no solo las problemáticas centrales mencionadas, sino también el personal timbre de su lenguaje poético.

Da morte. Odes mínimas, dedicado a explorar las muchas estaciones que recorre el yo lírico en su relación con la muerte, parece proceder liberando y dejando al descubierto los retorcidos filamentos que componen una cuerda. Los contradictorios rostros de la enamorada del misterio de la muerte se iluminan a través de un flujo de atracción y repulsión, de manera semejante a los poemarios de Hilst que se ocupan de las pasiones amorosas:

III

*Perteneciente te cargo:
Dorso mutante, muerte.
Hace milenios te sé
Y nunca te conozco.
Nosotras, consortes del tiempo,
Amada muerte
Te beso el flanco
Los dientes
Camino candente a tu suerte
La mía. Te cabalgo. Trato.
(Hilst: 2017, 317)¹⁶¹*

XII

*¿Por qué no me olvidas
Viejísima Pequeñita?
En las escaleras, en las esquinas
Trancada en los lacres
En los ocre de las urnas
¿Por qué no me olvidas,
mi muerte niña?*

161 Con la esperanza de que el lector hispanohablante pueda degustar, al menos parcialmente, *Da morte. Odes mínimas*, ofrezco mi versión de algunos poemas seleccionados de este libro, recordando que traducir es someterse voluntariamente al trabajo con la pérdida. Cuando se trata de traducción poética, nos deparamos frente a una de las formas más profundas de inmersión en el abismo del lenguaje, por momentos vertiginosamente ubérrima, por momentos regada de flores de la impotencia.

*Siempre a mi procura.
Tu red de desavenencias
Tu criba y coágulo
Tus trenzas retintas*

*¿Por qué no viajas
En el líquido cobre
De tu espesura?*

*¿Y por qué altiva
Si te procuro
Te guardas?
(Hilst: 2017, 323)*

XXXIV

*Tan oscuramente camina
A vera lágrima
Dentro de mi ser*

*Que ya no sé
De dónde me vino o venía
El deseo mío de conocerte*

*Hoy tan oscuramente
Paseas, tardas, te arrastras
En un vasto enajenarte
Dentro de mi ser*

*Que ya no sé
Si pensarte fue gesto
Para aún más remover
Mi propia herida*

*¿Por qué, pregunto, estando viva
Debo yo morir?
¿Por qué, si eres muerte,
Debes perseguirme?*

*Aquíetate, abísmate
Muere pequeñita,
Oscuramente
Dentro de mi sufrir.
(Hilst: 2017, 337)*

La poesía de Hilst, con una sintaxis mucho más límpida y un léxico menos arborescente, en comparación general con su narrativa, es dotada de un ritmo construido en periodos cortos, que se sirve de rimas asonantes e internas. Las asociaciones entre las imágenes son en ocasiones propulsadas

por semejanzas a nivel del significante, lo que a su vez provee de una musicalidad tonal a estos poemas. Hilst, quien reconoce ser guiada por una voluptuosidad de las palabras, sigue el impulso de cultivarlas como perlas que quiebran el registro aparentemente monocorde en *Da morte. Odes mínimas*. Allí, invocando por renovados y desusados nombres a la muerte, escruta las infinitas concepciones en que podría encarnar la terrible amante:

XX

*Tu nombre es Nada.
Un soñar el Universo
En el pensamiento del hombre:
Ante lo eterno, nada.*

*Muerte, tu nombre.
Un casi llegar cerca.
Un poco más (me dicen)
Y tendrías el Todo en tu gesto.
Un poco más, y Lo habrías visto.*

*Tu nombre es Nada.
Asta, pata. Sin punta, sin ronda.
Un pensar dos palabras ante la Gracia:
Habrías habido.
(Hilst: 2017, 328-329)*

XXVII

*Me cubrirán de estopa
Junco, paja,
Harán de mis canciones
Un hueco, anónima mortaja
Y yo continuaré buscando
El frémite de la palabra.*

*Y continuaré
Aunque tus pasos
De cobalto
De estroncio
Patas hirsutas
Deban precederme.*

*En alguna parte
Monte, serrado, vastedad
Y Nada,
Yo estaré allí
Con mi canción de sal.
(Hilst: 2017, 333)*

Los grandes asuntos explorados en la literatura de Hilst se unen en *Da morte. Odes mínimas*, donde la ilusión de posponer o anticipar la llegada de la muerte baila al ritmo que dictan en su libre juego la repulsión y el vehemente deseo de contactar, entregándose al fatal factótum, con lo sagrado:

XXVIII

*Ah, negra potranquita
Flanco de acacias
Dóblate para que te monte
Porque me sé pesada
De preguntas, negras habas
Hinchiéndome la boca
Y en lo grueso un todo averso
Unos adversos de náuseas:
¿Qué rumbos? ¿Qué calmarías?
¿Me llevas hacia cuál disgusto?
¿Hay luz? ¿Hay un dios que me espía?
¿Voy a verlo ahora montada alma
sobre tus patas? ¿Tiene rostro?
Dóblate mansa
Porque me sé pesada. De vida.
De hondura de pozo. Y porque
un poeta no sabe montar la muerte
Aunque sea la mía:
Flanco de acacias
Negra potranquita.*

*Muere pequeñita,
Oscuramente
Dentro de mi sufrir.*
(Hilst: 2017, 333-334)

Para cerrar, haciendo extensiva la metáfora del neutrino a la traducción, podemos afirmar que esta, al igual que ocurre con cualquier otra forma de lectura, se comporta como aquel elemento contra el que la escritura ajena colide, posibilitando su reverberación; y como nueva encarnadura que reviste el texto poético, la traducción, que es también una forma de escritura, amplifica dicha reverberación.

Traducir se perfila, así, como una operación necesaria para revelar una materia que podría permanecer indefinidamente desapercibida. El encuentro entre el elemento revelador y el revelado es azaroso pero, una vez que se produce, resulta trascendental. La energía que guía los movimientos de aproximación entre ambos elementos, el texto poético y su traducción, es la del deseo compartido por resonar. De la composición de esta danza se desprende un entramado de ecos enriquecidos.

“EL TEXTO COMO TIENDA DE CAMPAÑA”

Por **Karina Lerman**

Quisiéramos comenzar interrogando: ¿qué lengua hablamos?, ¿de quién es la lengua que hablamos?, ¿cómo nos apropiamos de una lengua? Citando a *Antoine Berman*, “en la traducción hay algo de la violencia del mestizaje”, es decir, hay un modo heterolingüe de dirigirse, hacer de intérprete y mediar como puente hacia el lector-a/oyente. En este sentido, traducir es instalarse en el espacio del equívoco y habitarlo. No para deshacerlo, sino para potenciarlo para abrir y ensanchar el espacio que creíamos que no existía entre las lenguas/ lenguajes en contacto.

Como bien señala *Viveros de Castro* se trata de “una diferencia de perspectivas”, a lo que agregamos, de una puesta en marcha múltiple y recíproca de un juego de palimpsestos textuales (entre otras posibilidades) dando lugar a un diálogo de paradojas.

Este trabajo de antología conjunta y colectiva se propone recorrer al texto como “tienda de campaña”: una puesta en marcha escénica y real con un texto/ voz anamórficos. Por momentos, al modo de un trompe-l’oeil, en el ejercicio palpable de indagar ese otro lenguaje extraño, extranjero que incluso puede tratarse del propio. Este proyecto parte de esa polifonía descentrada en una musicalidad errante de 13 voces femeninas de poetisas latinoamericanas puestas en diálogo a partir de la lengua del idish, considerándose ciertas cartografías de enunciación y geografías afectivas dialectales.

Veámoslo en el decir de una de las autoras poetisas que conforman este diálogo coral. Nos refiere *Celina Feuerstein*:

“Estas preguntas me ayudaron a pensar y a armar este pequeño texto. El ídish, la lengua que hablaban mis abuelos maternos y la que hablaron los padres y hermanitos de mi padre antes de morir en una cámara de gas. La lengua que también hablaron mis padres, la que los unía, cómplices, cuando no querían que los hijos entendiéramos. Persiste en mi piel esa lengua musical que escuchaba allá lejos, hace tanto. Y resuena en ella la guerra y la muerte, pero también el hecho de que mi padre sobrevivió. El ídish de su infancia, casi su lengua materna, acompañó a mi padre en el exilio. Sin dudas lo llevó puesto y eso le permitió no estar tan solo. El texto como tienda de campaña alude entonces, también, al exilio”.

Traducir, podríamos pensar, no es traicionar sino trasladar, transferir una reliquia de un altar a otro en un decir y hacer plural; ir de una tienda de campaña a otra poniendo el propio cuerpo junto al

otrx, albergar una piel porosa -por convulsa- que es por ende permeable a la construcción de un otro artificio textual artístico performativo y colectivo cada vez, en esa translación.

En nuestro caso, partir de una etnografía judía para que esta lengua residual (el ídish) devenga práctica performática de voces en su diversidad. Nuevamente *Celina Feuerstein* refiere que este proyecto el cual conforma “es un acto de amor. Amor a la lengua, a la poesía y amor a todo eso que del ídish quedó resonando. Son poesía esas voces de mi infancia”.

Y en esta instancia, creemos que lx niñx, lx locx y lx poeta son parte de esas voces desterradas y extrañadas en pura incertidumbre. Voces abiertas que se rozan y se desvanecen para existir transmigradas y traducidas, cómo nos diría *Lacan* por esa una lalangué.

La traductora del proyecto antológico en ciernes, *Yasmín Garfunkel*, nos adelanta que en el caso del ídish la traducción ha sido históricamente un aspecto constitutivo de su rol social y político. Es decir, una práctica social por medio de la cual se construyen sentidos de pertenencia y alteridad. Repasando, *Garfunkel* nos comenta: “en los años treinta el ídish todavía era hablado por unas diez millones de personas en diferentes partes del globo, incluidos 200.000 en Argentina. Entre 1920 y mediados de 1950 se escribe y publica en ídish y se mantiene una política de traducción a esta lengua de textos literarios y teatrales que incluyen obras gauchescas, criollistas y costumbristas”. Desde luego, en estos datos estadísticos no olvidamos los efectos de la primera y segunda guerra mundial.

La antropóloga *Susana Skura* refiere: “a fines de la Primera Guerra Mundial, el 90% de los judíos hablaba o entendía ídish. El Holocausto significó la muerte de la mayoría de los hablantes de ídish como primera lengua. Los testimonios de los sobrevivientes coinciden con una época inmediatamente posterior en la que, por un lado, los sentimientos de culpa por “haber sobrevivido sin ser mejores que los muertos”, así como “las ganas de dejar atrás ese pasado y empezar una vida nueva” por otro, se sumaron a un tácito pedido de silencio por parte del entorno más cercano”.

Desde este andamiaje sociopolítico cultural nos interesa hacer zoom en el interrogante de si el ídish es una lengua (no muerta) sino marginada y que se busca dejar de lado, o acotar, precisamente por ser la lengua que remite a una historia dolorosa que se quiere dejar atrás como consecuencia de un proceso migratorio y diaspórico (con todo lo que ello implica). Esta lengua lleva las marcas de las persecuciones, del destierro y los asesinatos, que absorbió el desamparo de un pueblo.

Podemos pesquisar este entramado intersubjetivo en el siguiente párrafo del poeta *Juan Gelman*:

“Lo que cada palabra en una lengua arrastra, calla y dice y vuelve a callar está unido a una constelación de silencios y decires de todas las palabras de esa lengua, unido con lazos de fuego azul que iluminan tenuemente su noche, resplandecen de pronto y vuelven a callar, no a apagarse, ondulantes como acero líquido cuyo fulgor es anuncio de firmeza que fuera cimiento del gran todo de una lengua”.

En estos “zjroines pushke” (alcancía de recuerdos) hablamos de las resonancias de una lengua, que es mucho más que una letra trastocada. En relación al idish podemos ver ese lugar de la palabra -sin territorio- también mediante el equívoco, el disparate, la ironía, el retruécano, la homofonía.

Maria Negroni nos dice que “entre quien escribe y quien traduce, hay un cuerpo que falta”. “A quien traduce no le cabe explicar (ni siquiera pretender revivir una situación), sino más bien experimentar poéticamente una realidad que es, ante todo, verbal”. En este sentido, entre esa juntura muerta del idioma y ese impulso vital por recobrar el engranaje por ese entre-dicho vacío: el artificio es en su hecho estético.

Traducir implica una especie de descolocamiento, extrañamiento, ya que busca simultáneamente reconocerse, pero al mismo tiempo, poder reinventar la realidad material que el poema propone. Una suerte de asombro entre voces. El idioma ídish es una incierta mixtura de tonos y matices, de modos de lectura y escritura, de tristezas y pasiones, pesares y alegrías de una lengua.

Veamos cómo lo recorre la escritora y traductora *Perla Sneh*, ella nos señala que el idish nace como práctica de la traducción en el sentido de que “traducir es escribir en una lengua lo que se añora en otra, es experimentación y pasaje de fronteras, es tensar permanentemente los límites”. Y aclara que el nombre mismo de idish lo registra, pues originalmente los judíos se refirieron a su lengua como Teutsch, que significa alemán, del que no se diferenciaba. De donde se deriva el verbo Verteutschen que significa traducir verter en alemán y la expresión común Steutsch que es una contracción de “is teutsch”, de la frase “Wie it’s das auf Deutsch?”, esto es, ¿qué significa en alemán? Con la introducción de la escritura y de los caracteres hebreos la designación pasa a ser Jiddish Teutsch, que se transforma en Taitsh, con el verbo derivado Fartaitschn (traducir o aclarar).

Entonces, si de lo que se trata es de dar nombre, nominar (n’hombrar, como nos acerca la escritora *Jessica Bekerman*) decir es un acto palabra a palabra, cuerpo a cuerpo pero desde una lengua de una materia fónica viva: la “mame loshen” (lengua madre, anfibia).

Allí, donde *Henri Meschonnic* (pensador y traductor) cita a *Osip Mandelstam* (poeta) en ello de que “la literatura es la guerra” nos aproximamos a esta afirmación como ese posible grito de lucha y resistencia ante la escritura de lo real, y también, como esas posibles disonancias, intrusiones incrus-

tadas, astillas que nos pone a cada unx como protagonistas y testigxs a la vez, siempre a riesgo de soportar la extimidad que la lengua ocasiona.

Entonces, *Laura Estrin* nos recuerda que alguien dijo que “la historia puede ser el tiempo que tarda un libro en ser leído”. En ese mismo sentido, podemos pensar que traducir es el tiempo que tarda una palabra o incluso una letra en tomar cuerpo, en ser descifrada con una otra posibilidad de convivencia estallada. Y traducimos, en que algunas obras todavía no llegaron. No fueron aceptadas. No fueron soportadas por los discursos legitimadores de la cultura, porque la norma apaciguadora no puede -aún- ver que ya se ha dado un salto al abismo.

Sin embargo, los escritos “arden” al modo de un resto insepulto sobre la piel que insiste como ritual colectivo de una posible escenificación textual y oral a construirse una, otra y otra vez más.

Y en este paso de gracia, dejar nuestro más hospitalario saludo al modo de un decir/hacer desde y con la lengua idish: “mir zeinen do” (frase que incorpora el himno de los partisanos) que traducimos como “aquí estamos”, “aquí continuamos” más vivas que nunca.

Compiladora y curadora de la antología, Karina Lerman Autora y colaboradora: Celina Feuerstein Traductora al idish: Yasmin Garfunkel

ETNODISCURSIVIDADES, UNA COLECCIÓN DE RELATOS Y POESÍA BILINGÜES EN LENGUAS ORIGINARIAS Y ESPAÑOL

Por **Gabriel Torem**

(Coordinador de la Comisión de Lenguas Originarias de AATI Director de la colección *Etnodiscursividades*)

Resumen

En la presente comunicación pasaremos revista a algunas de las producciones en lenguas originarias que se han publicado, junto con sus traducciones, en la colección

Etnodiscursividades, una serie de inicialmente tres volúmenes con contenidos en diferentes lenguas originarias de nuestro país con sus versiones en castellano.

Intentaremos señalar cómo los modos diferenciales de producción y traducción en y de lenguas originarias dan lugar a formas narrativas y poéticas diferenciadas, peculiares. El ingreso en la circulación editorial nacional, estrictamente monolingüe castellana, abre espacios a nuevas formas de entender la literatura y nuevos modos artísticos de expresión.

Palabras clave: Literatura, etnodiscursividades, lenguas originarias, traducción.

Introducción

Desde la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes, tras la conformación de la Comisión para la Traducción de Lenguas Originarias se ha puesto mucho esfuerzo en el desarrollo de esta área, tan diferente a otras formas de traducción. Seguramente, el proyecto más ambicioso ha sido la conformación de la colección *Etnodiscursividades*, un conjunto de libros coeditados en colaboración con editoriales universitarias del país en el que se plasman escritos en lenguas originarias y traducidos o autotraducidos al español. Hasta el momento, la colección cuenta con tres volúmenes: *¡Anchuy chuspi!* (*¡Apártate, mosca!*), una antología de cuentos y poemas en quichua santiagueño escritos y

autotraducidos por Héctor Corocho Tévez y coeditados junto con EdUNSE , la editorial de la Universidad Nacional de Santiago del Estero; *Voces nativas de América en Buenos Aires*, una antología de cuentos en quechua cochabambino, quichua santiagueño y guaraní, escritos y autotraducidos por Sonia Alcócer y Vitu Barraza en los dos primeros casos, y escritos por Darío Juárez y traducidos por Verónica Gómez en el caso del guaraní; y *Üyüy a jüchü (La voz del viento)*, una compilación de mitos y leyendas del pueblo gúnún á kúna, escrita y autotraducida por Daniel Huircapan. *Voces...* es una coedición entre la AATI y la Subsecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y *La voz...* es coedición entre la AATI y el fondo editorial de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Si la colección pudo soñarse, llevarse adelante y materializarse es gracias al tremendo esfuerzo de Estela Consigli, que primero desde la Vicepresidencia de la AATI y después desde la Comisión para la traducción editorial acompañó, empujó, jalonó y *maternó* cada detalle de las relaciones humanas y profesionales que pudimos establecer.

El presente escrito es menos la exposición de una investigación que el testimonio de un trabajo colectivo, surgido a partir de una sumatoria de inquietudes individuales e institucionales. Tanto los objetivos planteados *a priori* como algunas de nuestras hipótesis tienen motivaciones empíricas o incluso subjetivas; es decir, en este breve texto, “deseo”, “sensación” e “intuición” serán consideradas categorías válidas. Sin embargo, pensado en retrospectiva, el proyecto *Etnodiscursividades* tiene un fuerte anclaje en el concepto de “investigación en co-labor” (Andreani, Unamuno y Gandulfo, 2020) y en la idea propia de la materialista dialéctica de utilizar la acción como jalón para la construcción de conocimiento.

Si hemos aprendido algo que merezca la pena ser contado en este espacio, ello ha surgido del vínculo humano y del hacer en conjunto, o de la camaradería construida. Por ejemplo, para pensar qué representaciones poseen las y los hablantes de lenguas originarias sobre sí mismos, no hemos realizado entrevistas estructuradas, sino que hemos compartido muchas comidas y filmado en conjunto un documental; para indagar las representaciones de “la sociedad” sobre las literaturas originarias, no hemos hecho encuestas ni estudios cuantitativos, sino que hemos conversado con editores y pensado junto con ellos cómo podría ser una colección de libros bilingües, escuchando sus “sensaciones”.

Escribite un libro

La visión positivista de la etnolingüística, para bien de la disciplina, tiende a autodisolverse en su propio devenir: a medida que se adentra en el conocimiento de las lenguas, pierde su mirada imperial, etnocentrista, y al perder esa mirada, pierde también mucho de su pulsión inicial catalogadora, archivadora. En suma, el papel de la etnolingüística se convierte, y bienvenido sea este hecho, en canal de difusión y herramienta de lucha de los pueblos. Sobran ejemplos de investigadoras e investigadores que han avanzado en tal derrotero, y que nos han servido de ejemplos: Rodolfo Casamiquela

con la lengua gúnún á yájúch, Berta Elena Vidal de Battini y Lucía Golluscio con la literatura mapuche o esta última con su apasionado y amoroso vínculo con la lengua vilela. Cualesquiera hayan sido sus motivaciones iniciales, su obra es finalmente el fruto de un vínculo por sobre todas las cosas humano y afectuoso con las y los hablantes y las comunidades.

Esta idea rectora, la de encarar un trabajo más amoroso que científico, es lo contrario a un intento de generar o elicitarse externamente cualquier forma de escritura; y ya no hablamos de coerción, sino incluso de la mera persuasión. ¿Qué sentido tiene forzar una escritura donde no hay un deseo o una pulsión genuinos? ¿De qué sirve imponer a un pueblo o una comunidad un modo de expresar su arte verbal ajeno a sus propios repertorios?

Una colección de relatos contemporáneos en lenguas originarias como *Etnodiscursividades* es impensable por fuera de las necesidades de las y los escritores y las y los traductores. No obedece al mandato de generar ninguna literatura; sí obedece al reconocimiento de que, allí donde hay un deseo de darse a conocer, de expresarse, los medios para ello son absolutamente desiguales, fruto de la opresión lingüística, que a su vez es fruto de la inveterada opresión política y económica que los estados ejercen sobre los pueblos originarios. Y sobre la relación entre las escrituras indígenas y la economía, sumemos dos consideraciones. En primer lugar, el hecho de que las editoriales que acompañan el proyecto son editoriales universitarias, que, de algún modo, pueden eludir las presiones mercantiles. En segundo lugar, el reconocimiento de que gracias a la concienzuda elaboración del proyecto por parte de Cecilia Rossi, las y los escritores y traductores que participaron en la colección, pudieron recibir un reconocimiento económico por su trabajo; algo que, por fuerte que suene, resulta excepcional.

Qué son las etnodiscursividades

La colección no es un registro etnográfico. Las lenguas incluidas en esta primera etapa —guaraní, quichua santiagueño, quechua cochabambino, gúnún á yájúch— están cabalmente codificadas; las piezas literarias incluidas no fueron elicitadas en situaciones rituales ni en circunstancias de ninguna investigación antropológica, los discretos aparatos críticos que acompañan cada uno de nuestros libros omiten descripciones situacionales, y, excepción hecha del trabajo de Daniel Huiricapán que desarrolla su propio aparato crítico, los libros carecen de análisis específicos sobre el valor de la palabra, oral o escrita, en las respectivas culturas. Casi son literaturas en el llano sentido occidental.

Sin embargo, algo resiste al uso de la palabra “literatura”, a la *litterae*, tal como nos llega de Europa. Pese a nuestra presunción naturalizada, la letra escrita dista de ser el reflejo mimético de la voz en una hoja de papel. Mientras la voz compromete los tonos, las emociones, los gestos, lo escrito

apenas se vale de unos humildes signos de exclamación o pregunta, o de puntuación para expresar las emociones o las pautas comunicacionales de la oralidad. Lo oral repone lo colectivo, desde el ritual hasta la rueda de mates; compromete a la figura del narrador, como quien anima las guitarreadas o enseña, a través de las vivencias; organiza el lenguaje de modos particulares y con fines comunitarios. Incluso habiendo adoptado la letra escrita para las comunicaciones cotidianas, aun contando con recursos propios de simbolización no oral, como los quipus andinos, las narrativas alfarerísticas mochicas o las láminas historiográficas del incario, nuestras culturas de Abya Yala reivindican su vínculo con la oralidad y su carácter primigeniamente iletrado. De ahí la mención continua a la voz en los títulos de las obras (*Voces nativas de América en Buenos Aires*, *La voz del viento*, *¡Anchuy chuspi!* —expresión interjectiva quichua que literalmente significa “¡Apártate, mosca!”), y de ahí también el título de la colección.

Las etnodiscursividades no se encasillan en una organización del lenguaje que separa lo literario de lo que no lo es, o que cataloga la literatura para organizarla en anaqueles de librerías. Es un pasaje primigenio de la voz al libro, despojado de años de occidentalización de la escritura. Está presente en los poemas y los cuentos de todos quienes han creado las obras un componente de la situación oral. Hay en los distintos volúmenes historias de abuelas, picardías narradas entre la peonada rural, junto al brasero, o mitos transmitidos por ancianos. Incluso los cuentos guaraníes de Darío Juárez, el más “literario” de los autores, tienen el sabor de historias que podrían escucharse en un bar o una plaza de San Fernando.

Indiana Jones y los testimonios originarios

Una de las representaciones o, mejor dicho, uno de los prejuicios que apareció denunciado con fuerza por algunos de los autores es aquel que presenta al sujeto originario como alguien exótico, confinado en reservas y sin contacto con la sociedad occidental. Por supuesto que las realidades de nuestros pueblos son diversas e incluyen comunidades situadas en zonas relativamente aisladas y aferradas a modos de vida muy tradicionales que, de hecho, son reflejo de una tenaz resistencia a lo largo de los años. Pero hay otra realidad, que es la de miles de personas que se reconocen miembros de pueblos originarios o de comunidades lingüísticas originarias, que viven en ciudades, y que son nuestros vecinos o compañeros de trabajo, “como cualquier hijo de cristiano”.

Reconocer esta presencia originaria en nuestras urbes implica, especularmente, desmontar la idea del etnolingüista con pantalones de fajina, gorro de explorador y cantimplora. Los relatos y poemas de la colección han surgido de las más diversas maneras: en contextos de talleres literarios, a partir de transcripciones de apuntes escritos íntimamente durante décadas, en las clases de un profesorado o, como en el caso de Daniel Huiricapán y los textos de *La voz del viento*, en el contexto de un profundo trabajo de investigación y creación intelectual.

Al igual que con las comunidades, el trabajo etnolingüístico también es diverso y también está sujeto a preconceptos. Existe el absurdo arraigado según el cual la etnógrafa o el etnolingüista es una persona que porta el saber y que recoge material de estudio de poblaciones culturalmente atrasadas. Además de ser un desatino ético, esta idea no tiene nada que ver con los objetivos de la etnolingüística bien entendida, que más se relaciona con una militancia política, vinculada a derechos de minorías, en este caso lingüísticas. En el caso de la colección, uno de los objetivos es visibilizar las creaciones artísticas de personas que escriben en sus lenguas, en contextos urbanos y, en el caso de *Voces...*, en el contexto de una ciudad que se autoproclama monolingüe, lo cual en sí es la confesión de una profunda ignorancia de la diversidad cultural y lingüística que alberga en cada uno de sus barrios.

Llegar a la teoría desde la práctica

La colección nutre, desde la praxis, los trabajos teóricos en traductología desde tres aristas novedosas: el vínculo entre traducción y escritura creativa, la autotraducción como forma diferenciada de traducción, y la construcción de una siempre postergada ética de la traducción, a la que dedicaremos un apartado adicional.

La iniciativa de involucrar a la AATI, una asociación de personas traductoras e intérpretes, en un proyecto editorial más cercano a la escritura que a la traducción *strictu sensu* (más allá de que, claro, todos los contenidos de la colección están traducidos, mayormente autotraducidos) surge de un trabajo conjunto de larga duración con Cecilia Rossi, investigadora y profesora de la Universidad de East Anglia (UEA), a partir del cual hemos explorado los vínculos estrechos entre escritura creativa y traducción. Hace años que Cecilia Rossi viene trabajando en conjunto con el Lenguas Vivas JRF y con la AATI; el contacto más visible ha sido la Escuela de Otoño de Traducción Literaria “Lucila Cordone” (EOTL), desarrollada bajo la coordinación de nuestra querida Lucila Cordone († 2020) y surgida como espejo de la Summer School, propiciada por el British Centre for Literary Translation.

Decíamos en un comienzo que la traducción de lenguas originarias es un espacio bien diferenciado dentro del mundo de la traducción (nos concentraremos aquí en la traducción editorial únicamente, sin soslayar el hecho de que las urgencias suelen estar en otros lados, como la interpretación judicial o la multiculturalización de los sistemas educativo y sanitario). El motivo principal es que, por las razones desarrolladas a lo largo de este artículo (minorización, alejamiento de lo literario), no hay un corpus de literatura originaria pronto a ser traducido, ni hay mercados para las traducciones a las lenguas de nuestros pueblos. Entonces las políticas de traducción son también políticas de escritura: ese es el posicionamiento de la AATI de cara a las lenguas originarias y ese es el modo en que la AATI logra pensarse como una asociación que nuclea a quienes traducen y escriben en nuestras lenguas. Aunque esto también vale para las lenguas occidentales. La AATI ha bregado y sigue, pese a las de-

rrotas parlamentarias, luchando por una ley de traducción autoral. En esa línea, ha modificado sus estatutos para que todas las personas que efectivamente traducen puedan ser socias y socios plenos. Esto, en los hechos, desarma la linde artificial que separa la traducción de la escritura, habida cuenta de la gran cantidad de escritoras y escritores que además se dedican a la traducción.

Otro hecho habitual que le ha llevado años a la teoría asimilar y que, también empieza a analizarse en los escritos de Cecilia Rossi (2017), es la auto-traducción que forzosamente practican quienes escriben en lenguas originarias. En entornos de minorización extrema (pues la realidad de la mayoría de nuestras lenguas indígenas no es ni de cerca equiparable a la de muchas de las lenguas minorizadas europeas, en las que, de mínima, hay recursos públicos destinados a la normalización y la conformación de comunidades lectoras), la autotraducción es la única manera de hacer ver los escritos y las ideas propias. Hay un intenso trabajo por delante en este tema, donde texto original y traducción se confunden, donde el término inglés “*self-translation*” remite tanto a la auto-traducción como a la traducción del yo, y donde los procedimientos traslativos se diferencian de aquellos practicados en los casos en que los sujetos escritural y traductor difieren.

(Por fin hacia) una ética de la traducción

La tarea de vinculación con quienes escriben y traducen lenguas originarias es un punto de partida diferente para armar el rompecabezas de una ética traductora que vaya más allá de las clásicas ideas sobre fidelidad y veracidad. ¿Es ético ofrecer los saberes expresados en lenguas originarias a la devoradora cultura occidental? ¿Acaso volcar literaturas en lenguas dominantes no es, a la larga, un desincentivo para el aprendizaje y el uso de lenguas originarias? ¿Se ejerce una forma de paternalismo o condescendencia al patrocinar esta colección? ¿Qué hay de los incentivos monetarios a escritoras, escritores, traductoras y traductores? ¿No es una manera de lavar nuestras malas conciencias? Estas preguntas nos las hicimos antes y durante el trabajo en la colección. Muchos de los recaudos éticos que tomamos ya habían surgido en años anteriores a partir de la experiencia histórica de la AATI y particularmente de su comisión de traducción para editoriales, liderada por Estela Consigli.

Las consideraciones éticas que aborda el proyecto Etnodiscurividades se pueden diferenciar en tres espacios: una ética que piense el vínculo entre las y los traductores o compiladores por un lado y las escrituras de los textos fuente por el otro; una ética del respeto hacia las culturas productoras de esos textos fuente, y una ética a partir del posicionamiento institucional en relación con las personas que se acercan a nuestra profesión.

Recién aludíamos a la relación entre el BCLT y la EOTL. Un eje central de las distintas ediciones de la EOTL fue establecer una relación directa entre los autores, sus contextos diegéticos, sus situaciones de escritura y sus traductores. De estos cruces, y por los temas específicos tratados en

las obras literarias elegidas, esto es, los testimonios de situaciones traumáticas históricas, han surgido reflexiones en torno a la ética de la traducción en contextos de trauma o tragedia.

Trabajar sobre las escrituras es sobre todo vincularse con personas que en muchos casos nunca pensaron en publicar sus escritos, o incluso personas que ni siquiera habían pensado en la posibilidad de escribir. Algunos conceptos escolares, como la diferenciación del yo lírico o la muerte del autor, en los encuentros cara a cara, se caen como castillos de naipes. Decíamos que algunos relatos surgieron en talleres literarios y otros en trabajos de recopilación colaborativa con los mismos autores. En esos encuentros de trabajo ha habido cargas emocionales muy fuertes, así como evocaciones de acontecimientos pasados dolorosos o íntimos. A la evidente premisa del respeto humano se suma también la consideración ética. ¿Estaremos ejerciendo presión para llevar a las personas a estas situaciones? ¿No estaremos sacando algún provecho académico de este sufrimiento revivido? ¿Hasta qué punto tenemos carta blanca para volver a conversar sobre estos temas a la hora de traducir o editar los textos?

Una premisa informal que sostuvimos desde la AATI fue no mencionar la posibilidad de una retribución monetaria hasta tiempo después de iniciado el proyecto. Esta solución tentativa, que no nos dejaba del todo conformes, porque el manejo de información reservada también es una forma de poder, al menos nos dio la tranquilidad de conciencia de saber que el pago no ejercía ninguna forma de presión. Otro de los recaudos que tuvimos, en los casos de narraciones que nos fueron dictadas, fue siempre ofrecer la posibilidad de detenernos cuando la carga emocional resultaba demasiado intensa.

El librecambio de la palabra, sin ser propiedad exclusiva del occidente capitalista, sí es una presunción cultural, que no siempre se corresponde con otras realidades socioculturales. Algunas sociedades autorizan a ciertos representantes a tomar la palabra o la pluma, incluso la pluma traductora; algunas regulan lo que se puede y lo que no se puede decir. Los ejemplos más conocidos son los del rito selk'nam del *hain*, en el que las mujeres de la comunidad secretamente enmascaradas engañaban a los hombres y, de algún modo, reservaban el *logos* para sí, o la lengua chaná en sí, que como se ha descubierto recientemente era una lengua que se transmitía transgeneracionalmente solo entre mujeres. Estas consideraciones no son pertinentes para las variedades de la familia quechua y el guaraní, que son lenguas históricamente de relación, o lenguas francas, pero sí para el gúnún á yájúch, en cuyo caso tuvimos el honor de vincularnos con Daniel Huircapan, quien fue designado por sus mayores como encargado de difundir y enseñar su lengua y su cultura.

Por último, institucionalmente, la AATI, como en todos los casos, fomenta y exige, donde es posible, la celebración y el cumplimiento de contratos justos entre editores y traductores, lo que incluye no solo el pago de regalías, sino también la mención de las y los escritores y traductores en tapa. Otro dato es que en los libros de la colección no hay investigadores ni compiladores escamoteando los nombres de los y las escritoras, escritores, traductoras y traductores ni en los contratos ni en la tapa.

Incidentalmente, un dato anecdótico es el dulce sabor que nos queda al ver cómo varias de las personas participantes en la colección se han sumado a actividades de la AATI, dictando o tomando cursos.

La AATI consideró que los modos de edición y circulación de estas obras ameritaban la participación de editoriales universitarias (Edunse, de Santiago del Estero, Editorial Unicen, de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires y la Subsecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UBA). Uno de los incentivos para ello fue su vocación de trabajo conjunto; otro fue, como ya se mencionó, su posicionamiento por fuera de los intereses mercantiles. En cuanto al primero, hay una salida de la patrimonialización regionalista de las lenguas. La coedición facilita que los relatos quichuas no se restrinjan a una circulación en Santiago del Estero, o los relatos guaraníes a Misiones y Corrientes; lo cual, a su vez, se refuerza por la falta de condicionamientos comerciales. Por otro lado, el volumen *Voces...* editado por la Subsecretaría de Publicaciones de Filosofía y Letras es en sí un manifiesto a favor de la visibilización de la presencia indígena en CABA y el Gran Buenos Aires.

La confluencia de las citadas instituciones, en términos prácticos, también refleja el impulso por romper otras dos barreras que son simbólicas, pero tienen mucho anclaje en la realidad objetiva: por un lado, una mirada elitista de la producción y la traducción literarias, y los circuitos que, en nuestro medio al menos, se presentan como limitados a un conjunto selecto de traductoras y traductores; por otro, una idea y una praxis restrictivas, que buscan poner trabas al ingreso a la profesión y que estigmatizan como amateurs a decenas de traductores e intérpretes indígenas.

Representaciones

Motorizar la colección, aquí sí, nos permitió ver, no representaciones, sino aberraciones del sentido común occidental. Por ejemplo, pensar que todos los hablantes de lenguas originarias desearían sentarse a escribir o a “informar” solo porque un investigador se lo pide; o que toda cultura deba pagar el tributo de una literatura para ser admitida en el repertorio de las culturas; o que las lenguas con pocos hablantes (vale decir, lenguas pertenecientes a pueblos con un altísimo desarrollo cultural diezmados por la barbarie europea y criolla) solo son capaces de elaborar articulaciones intelectuales rudimentarias.

Sí, es cierto que hay una pregunta que nos acompaña todo el tiempo y es la de los repertorios artísticos, discursivos e incluso lingüísticos. Buscando siempre una visión no esencialista, salimos a buscar la presencia de formas creativas contemporáneas en las comunidades originarias del país. Las primeras charlas en torno a la conformación de la colección proponían abrirnos a publicar conversaciones de WhatsApp, letras de Trapp o cualquier otro recurso que las juventudes emplearan para expresarse. También nos tentamos con la posibilidad de publicar formas no íncitamente artísticas; discursos que en el marco de una publicación adquirirían un carácter artístico por sus condiciones de circulación.

La praxis nos mostró algunas brechas entre nuestro intelectualismo bienpensante y la realidad lingüística de nuestro país. En comunidades donde la transmisión intergeneracional es débil es incoherente pretender encontrar, al menos en nuestro alcance limitado, grupos de jóvenes rapeando en su lengua o dar con conversaciones de WhatsApp que por sí solas sean formas artísticas adaptables a una publicación editorial. Publicar piezas discursivas en una colección con pretensiones artísticas, por el solo hecho de haber sido producidas en lenguas originarias podría resultar hasta insultante, como si expusiéramos a los textos o las lenguas en un espacio museístico, como obras de Duchamp. Si bien la hipótesis del relativismo lingüístico señala que todas las lenguas pueden expresar su realidad perfectamente, la misma hipótesis nos dice que las realidades que expresan las lenguas no son las mismas. Una contextualización histórica nos dice, además, que siglos de prohibición, silenciamiento y diglosia acotaron los márgenes de acción de ciertas lenguas a los ámbitos domésticos o rituales. Entonces, como diría Bourdieu (2001), no se trata de lo que las lenguas pueden decir, sino de lo que deben decir, y hay muchos temas sobre los que nuestras lenguas no debieron hablar durante siglos. ¿Qué tan aceptable, en términos de legibilidad, podría ser un texto que hable de temas sobre los que la lengua simplemente no habla? O en un sentido lexicográfico, ¿qué lector nativo, siendo bilingüe, como es la realidad en la casi totalidad de los casos dentro de nuestro país, se molestaría en leer un texto plagado de palabras que no conoce, porque remiten a temas que en su comunidad simplemente se mencionan en castellano?

Situación sociolingüística, visión de mundo

Hay representadas en la colección distintas lenguas y cada obra es, a su modo, una muestra de la situación sociolingüística de cada una de ellas. *Üyüy a jüchü (La voz del viento)* es un testimonio vivo de la lengua gúnún á yájúch, un idioma considerado extinto por Unicef que, empero, cuenta con algunos hablantes nativos, uno de los cuales, Daniel Huircapán, es además investigador, docente, militante y referente. Este libro, publicado por la editorial de la Universidad del Centro de la provincia de Buenos Aires, contiene una serie de mitos y leyendas del pueblo gúnún á kúna y un pormenorizado estudio preliminar, desarrollado por el mismo autor. *¡Anchuy chuspi! (¡Apártate, mosca!)* es una antología de cuentos tanto picarescos como trágicos, anécdotas, y relatos y poemas de raíz más folklórica santiagueños, escritos por Héctor Corocho Tévez y publicados por EdUNSE. Por último, *Voces...* aglutina relatos en quichua santiagueño, guaraní avane'ê y quechua cochabambino. Los textos quichuas de este volumen, creados por Vitu Barraza, son también relatos costumbristas y anécdotas picarescas; los relatos en guaraní y en quechua (en el primer caso, escritos y traducidos por Darío Juárez y Verónica Gómez respectivamente, en el segundo caso escritos y autotraducidos por Sonia Alcócer), en cambio, presentan una mayor amplitud de repertorios, que incluye cuentos fantásticos o relatos de ficción histórica.

A su modo, cada lengua refleja un estadio en su situación de minorización. Ni los autores ni la traductora asumen ninguna actitud omnipotente, sino más bien, se nutren de lo que sus respectivas lenguas pueden, o *deben*, decir. Paradójicamente, si bien el primer lugar adonde han llegado los libros

es a la academia (y sobran motivos de orgullo por ello, como detallaremos más adelante), nuestro objetivo es llegar a la otra punta del ovillo: a esos hablantes que están olvidando su lengua, a los chicos que entienden pero no hablan. Nos gustaría que muchos de los cuentos y poemas fueran lecturas de abuelos a la hora de dormir a nietas y nietos, o que estuvieran disponibles en los rincones de lectura de las escuelas del campo y las ciudades.

El sistema literario y lo glotopolítico

Even Zohar (1990) señala que el sistema literario excede con mucho a los objetos libros. Las personas que componen el espacio, como agentes, editoras, editores, escritoras, escritores, traductoras y traductores, y los eventos, como ferias, presentaciones, mesas redondas, debates académicos son parte del sistema. Esta idea nos ha resultado muy cara, pues una de nuestras principales intenciones es y ha sido la difusión de las lenguas y el empoderamiento de escritoras, escritores, traductoras y traductores. Nos consta por experiencias anteriores que las presentaciones pueden tener un impacto mayor que la propia difusión de los libros. Este es el camino que estamos andando ahora. La colección se ha presentado en la Feria del Libro de Buenos Aires, en un evento casi simultáneo con una presentación en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. *¡Anchuy chuspi!* se está presentando en ferias del libro regionales, dentro de la zona quichuahablante de Santiago del Estero; *Voces...* ha circulado en centros de salud de la ciudad y se presentó en el centro ceremonial y de resistencia indígena Punta Querandíes. *La voz del viento* se presentará oficialmente en la Feria del Libro de Tandil. Y hay más: Algunos poemas de *¡Anchuy chuspi!* se han estudiado como caso de traducción de una lengua originaria al inglés mediada por el español en un taller especialmente coordinado por la Dra. Cecilia Rossi en la Universidad de East Anglia (UEA, Inglaterra). Algunos textos de la colección se han trabajado en la EOTL del Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández en 2020, y ya hay planes para trabajarlos en la próxima Escuela de Verano de Traducción Literaria de la UEA.

Empoderar a autoras y autores es un objetivo ambicioso e imposible de mensurar. Sí podemos afirmar, al menos, que estos han cobrado bríos para desarrollar sus escrituras y sus trayectorias académicas. Desde que se lanzó la colección, los protagonistas han tenido publicaciones internacionales, han multiplicado sus presentaciones artísticas y hasta han escrito una novela y una nueva antología de cuentos. Un dato final. Durante todo el proceso de edición, quienes escribieron y tradujeron estos libros se encontraron varias veces para filmar un documental, que se encuentra hoy disponible en YouTube. Las sesiones de filmación compartidas han dado lugar a lo que ya podríamos llamar la comunidad *Etnodiscursividades*. Generar estos vínculos es quizás el logro más reconfortante de todo este camino.

Conclusiones

Las primeras etapas tienen una mezcla de cierres y aperturas. Concluir la publicación de los primeros tres volúmenes de *Etnodiscursividades* es el final de un camino, que fue largo porque tuvo la pandemia en el medio, con planes frustrados, inercias que parecían confabularse para frenar todos los proyectos, incertidumbres. Algunos vínculos se interrumpieron por la imposibilidad de viajar y algunos proyectos quedaron con el aliento contenido, esperando quizás una segunda fase. Pero también es la apertura a nuevas instancias de la colección. Como mencionaba el editor Carlos Gazzera en una reunión, este tipo de proyectos son como un tren detenido, adonde nadie quiere subir. Poner en marcha un tren vacío es un trabajo que parece imposible e inútil. Hay que hacer varios recorridos sin pasajeros para que poco a poco alguien se anime a subir. El tren ya está en marcha, las vías rechinan todavía y hay que arreglar algunos durmientes, pero se acercan algunos pasajeros y también algunos maquinistas que acompañen y compartan el mate en recorridos que ya no serán tan solitarios.

Referencias

Andreani, Gandolfo Unamuno:

(2020). *Hablar lenguas indígenas hoy: nuevos usos, nuevas formas de transmisión. Experiencias colaborativas en Corrientes, Chaco y Santiago del Estero*. CABA: Biblos

Barraza et al.:

(2022). *Voces nativas de América en Buenos Aires*. CABA: Subsecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y AATI

Bourdieu, Pierre:

(1991 [2001]). *Qué significa hablar. Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid: Akal, (traducción: s/d).

Even Zohar, Itamar:

(1990). "The Literary System". En *Poetics Today* 11: 1 (Primavera 1990): 27-44.

Huircapán, Daniel:

(2022). *Üyüy a jüchü (La voz del viento)*. Tandil. Editorial de la Universidad del Centro

Pereira, Santiago (Director):

Etnodiscursividades (documental). En <https://bit.ly/Etnodiscursividades> (último acceso, agosto de 2022).

Rossi, Cecilia:

(2017). "Response to: Jeannette Baxter: Self-Translation and Holocaust Writing: Leonora Carrington's *Down Below*". En: Jean Boase-Beier, Peter Davies, Andrea Hammel, Marion Winters (eds.). *Translating Holocaust Lives*. Londres: Bloomsbury Academic

Tévez, Héctor:

(2022) *¡Anchuy chuspi! (¡Apártate mosca!)*. Santiago del Estero y CABA: EdUNSE y AATI

[**Volver al Índice**](#)

MESA CRÍTICA

Conversacion critica en torno
a la idea de vanguardia.

*“Gallos cancionan
escarbando en vano”*

+ Entrevista a Elena Anníbali

ELENA ANNÍBALI: “SOY UNA CONVENCIDA DE QUE NO HAY MANERA DE APRENDER LA EXISTENCIA DE NADA CON LA PALABRA.”

Entrevista realizada por Melina Alexia Varnavoglou en el cierre del Encuentro Nacional de Poesía y Crítica “Otra vez Trilce. La vanguardia mañana”, el 20 de noviembre de 2022, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Melina Alexia Varnavoglou: Uno siente, a veces, leyendo poetas, que un poco los conoce o que conocen algo muy íntimo de una. Acá estamos, finalmente, con Elena, nos encontramos en presencia. Yo la conocí con *Tabaco mariposa*, y va a ser siempre mi libro preferido. Después publicó *La casa de la niebla* por Ediciones del Dock, que fue un suceso, una renovación de la lírica, si me permiten. Es un libro muy impactante, creo que ahí muchos la conocimos. Después, *Curva de remanso*, *El viaje*, y acaba de publicar *Cyborg/Guadal*, su libro doble. Primero quería preguntarte, en el marco de las jornadas, que discutimos muchas cosas pero hay algo que es transversal a todos los temas que hemos discutido, que es la función de la crítica en la poesía. No la crítica literaria, sino, si creés que la poesía hoy está ocupando un lugar crítico dentro del campo literario, dentro de otras dimensiones, también en lo social y en el lenguaje, o si está faltando eso hoy por hoy. El espíritu crítico de la poesía, hoy, ¿cómo lo ves?

Elena Annibali: Buenas tardes a todos, esta es una tarde muy especial, miren dónde estamos, y lo que ha pasado hoy con la muerte de Hebe. Para mí, por lo menos, y creo que comparten ustedes conmigo ese sentimiento, esa sensación de que es un momento muy movilizador, y creo que Hebe apoyaría esta juntada, esta reunión y que fuésemos, sobre todo, honestos y críticos. Estoy muy contenta de que sea Meli quien lleve a cabo esta entrevista, esta charla, mejor. Nos bajamos del escenario como para que esto suceda en un ambiente más amistoso: no nos estamos exhibiendo ahí, ni ustedes están en un lugar menor, por así decirlo, sino que estamos en esta cosa que intenta ser una charla y es por eso el espíritu de la distribución física. Bueno, ¿qué pasa con la poesía? ¿Qué creo que pasa con la poesía? Vamos a imponer una premisa para arrancar, y quiero que esa premisa perdure por todo el resto de la charla: vamos a hablar desde una subjetividad que trabaja para y desde la poesía, pero que termina en eso. Lo que vamos a decir acá, es con ánimo de abrir, de pensar o repensar algunas cosas que damos por sentado. Es con ese ánimo con el que hablamos. No estamos acá para decir verdades absolutas, ni mucho menos. Estábamos hablando con Meli, y le digo: qué bueno que estos cruces se den, que existan lugares donde comienza a pensarse la poesía con tanta importancia y con tanta seriedad, como se piensa y se lee la narrativa. Tengo la experiencia de haber pasado por la docencia en secundaria y por la docencia universitaria, y sentía que –por lo menos en mi provincia, estoy hablando específicamente de Córdoba, de universidades públicas, eso también hay que decirlo– hay una especie de escisión. No digo que sea intencional, pero hay una fractura entre, por un lado, lo que pasa en la universidad con la generación de conocimiento, y por otro lado, lo que pasa a nivel de

hechos estéticos, como presentaciones de libros, ferias, trabajo de las editoriales, escritura de la gente que trabaja en Córdoba con la poesía. Son dos cosas que van por carriles distintos. Y si bien funcionan muy bien las dos, porque no voy a decir que la Facultad de Filosofía y Letras no, no voy a hablar mal porque es un lugar donde se da una generación de conocimientos muy importante en el área de la literatura y del pensamiento sobre literatura, también es cierto que podría pensar más en la literatura que tiene alrededor. No piensa en la producción local, no lo está pensando, no está reflexionando, sus alumnos no asisten, sus profesores difícilmente asistan, y dentro del staff de profesores de la Escuela de Letras, allá en Córdoba, para nuestro regocijo, tenemos grandes escritores: Silvio Mattoni, María del Carmen Marengo, Mari Calviño, gente que escribe y que se dedica hace mucho a la poesía.

Sin ir más lejos, mis compañeros de banco cuando cursé la carrera de Licenciatura en Letras Modernas: Luciano Lamberti, Federico Falco, Flavio Lo Presti; gente que se ha dedicado a la narrativa, y que dentro de su campo han sido mucho más leídos, mucho más recibidos por las instituciones. Esto no lo decimos con el ánimo de “esto es lo que debería hacerse”, estamos haciendo una especie de cuestión descriptiva de lo que pasa específicamente en el lugar donde yo vivo, donde tuve la suerte de estudiar y trabajar brevemente. ¿Qué pasa en otros lugares? En otros lugares hay carreras de escritura creativa, que me parece muy sano, muy bueno; están los Congresos, los encuentros, pero siempre más académicos. Pienso, por ejemplo, en la Fundación Mempo Giardinelli, que trabaja invitando a autores a presentar sus libros en el Foro de Lectura, eso es una especie de excepción. Y después hay gente que se dedica de una forma independiente o autónoma a producir conocimiento, a avanzar sobre el conocimiento de la poesía, o de la nueva poesía que se está escribiendo, pero de una forma bastante solitaria, pidiendo becas, subsidios. Tampoco está mal, pero está ahí, un poco solita. Eso es lo que yo puedo ver como panorama íntimo, en general.

M.A.V.: sí, está bueno poder ampliar la mirada con otra perspectiva, porque a veces sí, acá hay grupos, también existen carreras que se acercan a lo que es formarse en producción de poesía, en ciertos talleres, en espacios de educación no formal. Bueno, no sé qué define “lo formal” en la transmisión de conocimiento, pero sí creo que el conocimiento en poesía se ha transmitido –o al menos esa es mi experiencia– circulando entre poetas. Me parece muy interesante lo que decís, no tenemos el mismo reconocimiento que los narradores, y pensaba mucho en una frase de Alejandro Schmidt, pensaba si la poesía es una disciplina artística, y ahí lo traigo a Alejandro, esa frase que dice que el poeta no es un artista, es un perro de Dios. ¿Qué pensás vos?

E.A.: Creo que lo que sucede es que falta pensar la poesía de una forma más sistemática, independientemente de lo que hagamos desde la academia, o de forma más individual, personal o subjetiva. Lo que hay en lugares de formación, por lo general, son grupos de lectura, talleres, donde “se forman” escritores, poetas, el camino del aprendizaje, solitario o no. Pero también desde lugares de recorte, de gustos, de formaciones específicas que tienen que ver con un lugar más íntimo de aprendizaje, etcétera. Lo que está faltando es la posibilidad de sistematizar todo lo que está sucediendo, por ejemplo, desde la generación del ‘90, que fue lo último que se cristalizó de una manera que permitió con esa idea de lugar homogéneo –que no lo fue– la posibilidad de sistematizar el campo de la poesía de esa

década, de ese tiempo. Lo que está pasando ahora, que estamos en el 2022, es mucho. Ha ocurrido mucha literatura, mucha poesía, y ya no podemos seguir mirando hacia la Generación del '90 para leer lo que está pasando ahora. En algún punto, nos estamos quedando cortos con esa mirada, no podemos seguir remitiendo todo lo que está pasando a esa generación. "Perro de Dios", funciona como un concepto encapsulado dentro de la dinámica de la comprensión de la poesía de Alejandro Schmidt. ¿Qué era el perro de Dios? Era un sujeto mediúmnic. Digo *encapsulado* porque hay una especie de tradición –no solamente en Argentina, sino en todo el Mundo– de autores que piensan a la poesía o al poeta, como un poeta mediúmnic, que está mediando con una instancia superior, y digo superior para establecer una jerarquía. Entonces, el perro de Dios es aquello de lo que hablaba Heidegger, de este sujeto que estaba dado a revelar, que estaba posibilitado de revelar otras formas de comunicar lo dado. Y como estaba posibilitado de comunicar de otra forma lo dado, estaba alumbrando o revelando cuestiones que estaban en el mundo cotidiano, pero que a cierta luz, generaba una especie de epifanía, una forma nueva de conocer el mundo. Alejandro se formó en el romanticismo alemán, muchas de sus lecturas fueron fundantes, esa clase de lecturas que terminan contribuyendo a generar una forma de pensar que después va a decantar en una forma de hacer poesía, y de percibir el hecho poético o el hecho estético. Fíjense la jerarquía que hay en ese concepto, un perro ni siquiera es un hombre, es un sujeto que no tiene habla, que apenas puede balbucear un sonido. Alejandro pensaba que la poesía venía de las estrellas, que había una voz adentro que le dictaba. Lo que tenía que hacer el poeta era traducir aquello que le llegaba como mensaje divino, o mensaje de un lugar otro más allá de nosotros. Hay una cosa engañosa ahí, de decir "yo soy el elegido". Porque no, no era el destino, ya que a ese dictado había que agregarle el oficio. Había que trabajar con la palabra, había que leer, había que conocer la retórica, conocer los recursos de estilo, había que ponerse a laburar y tener una oreja abierta a la deriva de eso que venía del otro lado. Por eso, el poeta, además de poder ser el escucha, también tenía que ponerse a laburar. No era un simple iluminado, era un perro.

M.A.V.: Claro, es un perro que vaga entre las cosas, que tiene que comer. En tu libro aparece también "perro del infinito"; me gustaba ese deslizamiento. Hablando de Dios, me gusta que hayas retomado a Heidegger con esto del mediador; él dice que es un arrojado fuera, en ese espacio entre los dioses y los hombres, pero es un arrojado, algo no muy voluntario. Una de las veces que te escuché leer –en la Feria del Libro con Ida Vitale– me impactó mucho una cosa que vos hiciste: estabas leyendo *Curva de remanso*, aún inédito. Me sorprendió mucho que vos marcabas el ritmo con una mano mientras leías, y es un texto que tiene una dinámica un poco de plegaria. Te quería preguntar concretamente sobre la relación entre lo divino y lo rítmico.

E.A.: Creo que al poema se lo puede leer desde varios lados: el sentido proviene de la imagen, del sonido, del ritmo, de la cadencia, de la reflexión, de esa pata que proveen los sentimientos, los afectos, las pasiones –en un sentido greimasiano, como un ánimo que tiñe el poema, un afecto–; otras veces va a ser un estado de ánimo, simplemente, una cosa que tenga complejidad, que puede ser amor, melancolía, nostalgia, un sentimiento nuevo; puede ser panfletario, social, ideológico, etcétera. Ahora, cuando es todo, no es bueno, es un quilombo. Pero a veces, el poema asienta su sentido en el sonido. Estas clases de poemas evocan la oración, el mantra, el rezo. Lo evoca, no lo vuelve a hacer, porque

si no sería el rezo. Cuando lo evoca, ese sentido se realiza en esa búsqueda de una musicalidad que trata de invocar una experiencia divina o una experiencia que no tenga que ver con lo físico. A través de recursos –repeticiones, aliteraciones, etc– que lleguen mediante el sonido a un blanco, que te vayan llevando –a través de las repeticiones, de la vibración– a una especie de lugar donde el sentido de la palabra queda tachado, borroneado. Entonces, uno no está pensando en la palabra “mañana”, en la palabra “sol” o en la palabra “alegría”, sino está pensando en cómo esa palabra va haciendo una cadencia, un sonido, un ritmo, que te va llevando hacia otro lugar, en oleadas, hasta un blanco, una pura escucha. El sentido convencional de la palabra se cae por deriva, y lo que queda es la idea de algo que me va llegando, que no sé qué es, pero en un momento se arma un plan; pasó algo, quizás no sé qué es pero está ahí. Cuando escribí *Curva de remanso*, me descubrí haciendo una clase de poesía que tenía esto o que pretendía ir hacia ahí, hacia el puro ritmo. Lo leo así porque lo planteé con un sentido en donde la lectura me fuera llevando una pura experiencia del ritmo, del sonido, y que el sentido de la imagen y de la palabra quedasen supeditados a ese sentido del ritmo. Eso fue lo que quise hacer, como una especie de programática. En la etapa más íntima, veo videos; estaba viendo sobre los Derviches, los jasídicos, y tienen algunos pasitos hacia adelante y hacia atrás. Vi que se repetían y no me parecía que fuera algo provocado. Llegué a conocer este movimiento, que ahora no recuerdo el nombre, pero que asemeja el movimiento de una vela. La vela representa la luz de la iluminación del alma, la vela se mueve con el viento, eso representa o simboliza nuestra vida en el mundo, cualquier viento la puede apagar. El movimiento indicaba, hacia adelante, *yo quiero estar con Dios*, quiero que mi alma o mi espíritu se desprenda de mi cuerpo y se reúna con lo eterno; pero tengo que volverme hacia atrás porque mi alma tiene que quedar en mi cuerpo todo el tiempo que lo eterno lo disponga. Entonces quiero irme, no puedo. Me pasa, cuando leo ciertas cosas, que está ese movimiento, no sé lo que me está pasando. Yo rezo con códigos sagrados, es la repetición de números, que supuestamente representan una especie de atajo espiritual.

M.A.V.: Hay muchos poetas religiosos, esto que marcás es algo distinto. Porque una cosa es usar una forma de la religión para poesía y otra cosa es hacer religión. Quería preguntarte por tus influencias, en ese sentido, porque en tu último libro aparece mucho Temperley, pero no esperaba este movimiento de la vela, y quería preguntarte qué poetas lees en esta clave religiosa. Desde Hugo Mujica a Crotto, pero ellos son religiosos, no sé cómo te pensás a vos en relación a eso.

E.A.: Me pienso como una laica que busca la experiencia, que está segura de la experiencia. Religiosa viene de religar, de lo que estamos haciendo acá: una comunidad para escucharnos y ver qué sucede. No tiene que ver con la institución, no tiene que ver con una iglesia, un cura en sotana, para mí no tiene que ver con eso. Sí sigo el pensamiento de Mujica, sí he leído Crotto con muchísima atención. Sí he leído a Viel Temperley, no me he casado, porque de toda la obra completa me gustaron cinco poemas. Me parece que sí debería ser más leído. Me gusta mucho Fijman, que también es poco leído. Lo curioso es que hay mucha gente joven escribiendo cierta clase de poesía que podría ingresar dentro de la poesía mística, pero con mucha vergüenza de mostrarla porque no es lo políticamente correcto. A veces me da mucha pena, porque el espíritu de época te dice “por ahí, porque si no, no te va a editar ni leer nadie”. Hay mucha vergüenza de asumir una espiritualidad, y lo veo a diario en la gente

que escribe poesía, y de pronto me muestra una serie, un conjunto, un libro de poemas que hablan de la casa, de la familia, y les pregunto qué más hay, y te traen unas cosas que son maravillosas. Y no porque me gusten a mí, sino porque realmente, como hecho estético, por fuera de lo que uno piense de la religión, es hermoso. Hay que empezar a pensar la poesía como un hecho estético, tal como pensamos la narrativa, como pensamos el cuento, como pensamos la novela. ¡Basta de pensar en la poesía como si fuese un diario de gente de quince años! Me recontra caliente de eso, los narradores la están juntando en pala con la autoficción, y nosotros “no, no uses el yo, no uses los adverbios, no uses adjetivos”. Y basta, estamos matándonos.

M.A.V.: Primero, estoy de acuerdo con lo que decís. El lugar de enunciación de la poesía es muy propio y puede llegar a conectar experiencias a las que otras artes del lenguaje no acceden. No porque nosotros seamos iluminados, ni nada, justamente somos perros que conectamos con eso, o velas que nos movemos oscilantes hacia un lugar y hacia otro. Pero esto que decís me hace pensar un poco en el lugar de la lírica, porque más que el uso del yo, la posesión del yo poético, creo que la lírica tiene que ver con esto que dijiste antes de la conexión entre sentido y sonido, es decir, llegar a un punto de condensación de sentido donde la palabra está cargada de emoción. ¿Cómo pensás vos la lírica? Recordaba un ensayo que escribió Alicia Genovese que se llama *La emoción del poema*. Ella dice que pensar dentro del poema es una erótica, y te quería preguntar si la poesía es una forma de pensamiento para vos y cómo hacer para pensar dentro del poema sin matarlo, cómo esa erótica se preserva. Y después, una cosita que noté en *Guadal*, que es el uso de los guiones. A veces en los guiones hay un Lado B que es más conceptual, creo, pero como que le da un aire para que el poema pueda seguir.

E.A.: Sí, para mí la poesía es una forma de pensamiento y de conocimiento. Todo lo que se pueda construir con la palabra es una forma de conocer lo que somos, lo que sentimos, lo que está alrededor. Ahora, ¿qué pasa cuando vos decís “en tu poesía hay una cadencia que lleva a un borramiento de la palabra”? En realidad, eso es la palabra actuando, no sé si soy yo. Si yo te dijera, en este punto, que para mí es una programática explícita que yo sigo a rajatabla, sería una mentirosa. Me parece que es una deriva de las posibilidades del sentido que tiene la palabra poética, que tiene la lírica, y que es una deriva natural porque yo no creo en la palabra. Eso es lo otro. Yo soy una gran seguidora de la patafísica, esta línea metafísica del absurdo. La palabra va, va, va, hasta que está la nada: los sistemas filosóficos resisten porque son sistemas cerrados, si uno le pega a ese cristal con una uña, se quiebra y se desmorona, porque está hecho de palabras. Por fuera, para mí están las cosas –lo digo en algunos poemas– y arriba, ondulando muy suavemente, está la palabra. La palabra sobrevuela la experiencia. Soy una convencida de que no hay manera de aprender la existencia de nada con la palabra. Creo en la pura experiencia, por un lado –que ni siquiera sé si existe, porque en nuestro caso está absolutamente mediada por la experiencia de tener la palabra, entonces está maculada, está viciada, está corrompida–, y por otro lado, existen las cosas.

M.A.V.: Es muy interesante esto que decís porque a veces a los poetas no nos toman en serio, porque no tenemos esta creencia con la palabra discursivamente. Tenemos otra experiencia de la palabra,

que sí es para hacer cosas, o para entrar en contacto con las cosas. Y en torno a lo que consideramos las cosas, o lo material, la experiencia en la que vivimos, hablamos de Dios, quizás el otro polo metafísico, obsesión de los filósofos (el otro polo que pensaba es la naturaleza). Sé que el mote de “poeta rural” no te gusta; pero sí hay en muchos libros una experiencia con lo natural, que no es naturalista, que no es contemplativa. En *Tabaco Mariposa*, está lo tóxico, está Hiroshima, y acá *Cyborg*, aparece la catástrofe ambiental, el ecocidio cuando Nefernet, este personaje que creaste anuncia la catástrofe, que dice, “¿habrá caballos?”, esa desolación frente al mundo que se está acabando, eso sí sobre las cosas. ¿Cuál es tu posición sobre eso, sobre la cuestión de la derrota?

E.A.: Creo que la poesía tiene esa posibilidad: de que no aspira a la productividad, no aspira a una clase de discurso que genere un panfleto, un manifiesto, que sea performático. Hay poesía performática, ideológica, militante, etcétera, que llama la acción, y por otro lado, está una clase de poesía más contemplativa, que no aspira a esa productividad. Para mí es medio engañosa, porque la poesía que aspira a la productividad, en realidad no aspira a la productividad *per sé*, o al movimiento *per sé*, sino que está vuelta hacia al hombre: yo quiero conseguir algo, entonces estoy invirtiendo en mí en vez de invertir en la causa. Intento que eso esté más escondido en la lírica, que sea una suerte de denuncia. Y no es que no me guste el concepto “poeta rural”, me parece que quien dice que soy una poeta rural quizás no leyó ninguno de mis libros: vio vaca, campo, y lo dijo. Fuera de eso, me parece que la lírica puede ser un lugar donde se denuncian los efectos de la devastación, del ecocidio. Yo nací y crecí en un lugar con uno de los índices más altos de cáncer en niños por efectos de glifosato, por el uso indiscriminado de *Roundup*; de ver la devastación en los campos, en la naturaleza, en los animales, en la gente. No puedo decir “ay, qué lindo el campo, qué hermoso, qué divino”, ¡se está muriendo gente! A veces tengo la sensación de que estoy al pedo escribiendo, como una deuda que tengo conmigo, y digo, qué podría escribir que no fuera una inversión en mí y que a la vez tuviera ese efecto de denunciar. Todo el tiempo estoy balanceándome con dos cuerdas, las dos están atadas al cuello y me dicen que siga con la lírica o que siga con la denuncia, y las dos me ahorcan. Es una sensación espantosa. Quiero hacer algo, no quiero invertir en mí, no quiero decir “Ay, Elena con sus causas”. No, quiero la cosa más leve, más sutil, que entre.

M.A.V.: Dijiste muchas veces la palabra *programática*, y te quería preguntar en torno al trabajo que hiciste en la antología: ¿Qué pasa con la relación entre poesía y feminismo? Es algo que no sé ya cómo pensarlo, pero sí hay que alejarlo de una programática y pienso mucho en un poema tuyo que para mí es un gran poema feminista, que es “El pavimento”, y termina diciendo, “pero yo mordí la mano y ahora tengo esta libertad enorme en que me asfixio”. Y esa tensión entre liberarse de algo, pero a la vez estar atrapado dentro de esa liberación. ¿Cómo hacer que la poesía escrita por mujeres y personas disidentes no caiga en una domesticación nueva, en una programática que limite las posibilidades del decir?

E.A.: Bueno, correrse de la idea del poder y de la legitimidad, de que eso nos puede llegar a otorgar alguna clase de legitimidad literaria. No porque esté mal la legitimidad literaria, sino porque hace menos creíble toda la lucha del feminismo. Es otra vez la idea de la inversión en uno, cuando en realidad

el feminismo es una lucha comunitaria, es una lucha colectiva. No cuando una escritura toca lo femenino o lo feminista, lo quiero aclarar, cuando se abrevia, cuando eso se ha cristalizado tanto que se ha convertido en una especie de nicho significativo al que yo puedo acudir todas las veces que quiera y sacar de ahí para legitimar mi escritura. Que en realidad, sin eso, capaz yo escribiría sobre cualquier otra cosa, pero escribo algo que toque la fibra de lo feminista, eso es terrible, porque es una inversión en uno, entonces termina como vaciándose de significado. Es lo que pasa con el sentido que propone el ritmo. Por ejemplo, si decís una palabra hasta el cansancio, en un momento la palabra pierde sentido, se blanquea, suena hasta extraño decirla. Bueno, lo mismo pasa cuando uno termina agarrándose de ahí para decir “Ah, este libro se va a vender, mi poesía se va a vender, mi poesía se va a leer, mi poesía se va se va a escuchar, a este libro lo van a reseñar los diarios.” Me resulta incómodo, porque tiene que ver con la búsqueda del poder para mí, no con el poder para las otras, para todas. Me resulta molesto, porque tira por la borda todo lo que plantea el feminismo, que es derribar la idea del poder, del mundo heteropatriarcal tal como lo conocimos hasta ahora. Entonces, no, tu poesía no es mejor, ni más legible, ni es más legítima porque escribiste de una chica que te dio pena.

M.A.V.: Sí, es verdad, se está tornando incómodo, se ven las hilachas de esos gestos de querer auto-legitimarse con algo que no era para legitimarnos, era para sobrevivir.

E.A.: Pasa con todo, “hagamos una antología sobre el Ara San Juan”, se murieron dos orcas, “hagamos una antología de las orcas”, ¡no! Porque eso, en algún momento, va a empezar a envejecer horriblemente y nos vamos a olvidar el motivo, cuál era el ideal, cuál era la necesidad, cuál era el programa de acción. Justamente porque estoy totalmente a favor de la ola.

M.A.V.: Me alegra compartir varias cosas que dijiste, me alegra escucharlo de vos, que realmente tus poemas me llegaron como mujer, como feminista, y a muchos que están acá seguro que también. Te quería preguntar sobre el trabajo de la antología de poetas argentinas que va a salir el año que viene. Las antologías anteriores fueron otras épocas, es verdad que no estaba este problema del nicho significativo del feminismo, pero, ¿con qué te encontraste leyéndonos? ¿Qué ponderaste además de las escrituras? ¿Con qué temas o qué experiencias de época? Porque abarca de los 80 a los 2000, muchas cosas que podemos pensar como decías vos en relación a la poesía de los noventa, ya nos queda muy largo, pasaron un montón de cosas. ¿Cómo lo estás viendo?

E.A.: Voy a leer el prólogo, porque me parece que ahí resume un poco lo que intentaba decir.

“Cuando en el 2021 Carlos Pereiro me comentó sobre la posibilidad de realizar la tercera Antología de Poetas Argentinas (1981-2000), pensé en las muchas dificultades que supone compilar, en cualquier tiempo –quizá un poco más en este– un puñado de escritoras representativas de una época. Me precedían dos inmensos trabajos: el de Irene Gruss y el de Andi Nachon. Las preguntas eran, básicamente, ¿cuál podía ser mi aporte?, ¿cómo debía

leer?, ¿con qué criterios? Creé, para mí, desde hace bastante tiempo y por cuestiones laborales, un método –un antimétodo–: no debía haber criterios preestablecidos –aunque siempre los haya, cómo no-, porque eso limitaría mi lectura; los criterios debían nacer DE la lectura y no en contra de ella. Uno de ellos era –claramente– el etario. Pero este criterio era el más simple, porque era el que organizaba la convocatoria. Se mencionó, en charlas con amigos, el criterio federal, con el que acuerdo en muchos sentidos, pero en algún punto, para leer a una generación –el mismo concepto de generación es problemático/ qué define a una generación y cómo– sentí que no debía apegarme a demandas geográficas. Una mal entendida aspiración de inclusión por pertenencia o no pertenencia a un territorio específico, puede resultar engañoso. Por otro lado, el hecho de tener o no tener publicaciones en soporte libro, no constituía, tampoco –ni debería, creo– ser un motivo para ser incluida o excluida de una antología. De hecho, cuando se pensó la convocatoria para las redes sociales, se hizo especial hincapié en que no era excluyente tener publicaciones en físico. Coincidimos, con el equipo editorial, en que las formas en que las nuevas generaciones piensan la producción, difusión, y distribución de su obra no son las mismas en las que pensaban los escritores de mi generación, al menos. Y pienso en los escritores y escritoras de mi generación porque somos quienes vivimos el “fetiche” –por así decirlo– del libro físico como una de las probables instancias de legitimación y llegada al campo literario, fenómeno que –en el caso de nuestra generación, como lo mencionaba– se dio junto con la emergencia de blogs, espacio virtual en el que –junto con la aparición de “foros”, también virtuales– era posible mostrar una cierta producción, interactuar rápidamente con los lectores, e incluso ir ‘ajustando’ el contenido a la preferencia de un público que crecía en número y complejidad. Por lo tanto, con los blogs, la forma de pensar la literatura en términos de permanencia, fijación de contenidos –también borramientos, reversiones, fragmentación en el sentido en que lo pensó, por ejemplo, el Círculo de Jena– y la posibilidad de apertura desde un círculo íntimo de pares hacia un universo de lectores evidentemente ampliado fue, en algún sentido, uno de los nuevos hitos que viviríamos en relación a las nuevas formas de leer y escribir. Con la nueva importancia adjudicada a las redes, entendimos que estas podían aparecer como plataformas de escritura, difusión, y lectura. Se lee y se escribe desde el celular, y lo que va aconteciendo en las mismas redes es un catalizador de otros textos, generando un diálogo variado pero que tiende, en ocasiones, a caer en la endogamia, esta suerte del discurso cerrado en, para, y hacia la literatura de pares, de gustos generalmente afines, y con una perspectiva ideológica común, sostenida por lo-políticamente-correcto-ahora, lo que nos aleja cada vez más de cualquier posibilidad de polémica. Esta forma de construir nuevas formas de relaciones con la escritura, obviamente, no tiene que ver solo con las maneras en que las escritoras se piensan a sí mismas y a sus obras, sino que responde, también a un mercado editorial que a veces no alcanza a incluir todas las voces, o a circunstancias y exigencias materiales que tocan todos los puntos del campo literario.

Volviendo: teníamos entre manos una convocatoria que resultó muy popular y un problema de criterios para resolver mientras se leía. Se presentaron 468 poetas, y la tarea se volvió trabajo de todo un verano a tiempo completo. En el proceso de lectura y desde la primera preselección hasta la selección final, fue perfilándose, de una manera cada vez más clara, el concepto de “generación estallada” –astillada–, vale decir, una generación –acá el concepto de generación, una vez más, representa un problema– o grupo de poetas que no están reproduciendo una estética en particular ni manifestando una crisis respecto a ella. Básicamente, y en lo que refiere a las estéticas que representan, están mirando en muchas direcciones, y a muchas generaciones anteriores –también a la propia–, aunque es probable que en muchos casos, las influencias más directas provengan de la pertenencia a grupos de lectura, donde tanto pares como talleristas –en algunos casos–, pueden ofrecer bajo la forma de certezas cierto recorrido posible de lecturas, y por consiguiente, ese recorrido pueda llegar a funcionar como organizador de experiencias, tanto en lo que hace a la lectura como a la escritura. Pero las influencias –para la salud de la literatura– rara vez son momentos épicos. Están hechas de recorridos hacia adelante, retrainamientos, loops, renovaciones. Aquí, donde la programática decae, inicia el ancho y pantanoso terreno de la libertad estética, y el qué hacer en y con ella. Y hablando de programáticas más o menos cristalizadas, el último referente –de pasado inmediato– en el que podría pensar este grupo de escritoras, es la llamada Generación del 90, que fue dejando una estela de réplicas –tonos, temas, etc.– pero a la cual ya no podemos seguir pensando –no al menos con exclusividad– como nicho signifi- cante emanador de un sentido unívoco –los ‘90 no fueron, tampoco, ya lo sabemos, un lugar homogéneo– que explicaría todo el sentido de estas nuevas escrituras.

Entonces, tenía esta idea de generación estallada –astillada–. Pero entre tanto, en medio de la lectura, fueron apareciendo temas, corrientes de sentido que iban perfilando la posibilidad de algunas hermandades, un tejido plural, cuyos puntos de fuga –no uno, varios– constituye un objeto cambiante y cuyo único rigor que impone desde afuera o desde adentro es que se lo lea como un artefacto vivo y proyectado hacia adelante y, por consiguiente, bajo ningún punto de vista clausurado.

No es casual –pienso– que esta antología que reúne las voces de 54 mujeres nacidas entre 1981 y 2000 abra con el epígrafe “a la denunciante. Te creo”. Porque en el resto del libro, esta “actitud”, este “tono de época” se replica en muchos poemas, porque la poesía –también la poesía– es un artefacto literario, y como tal, no escapa al devenir de su tiempo, a las condiciones de producción, ni a los temas que la acucian. Sin duda todos lo sabemos, pero hay que recordarlo siempre que alguien piense que el género empieza y termina en el regodeo sentimental, en la anécdota intimista, o en un puro imaginario hermético en el cual el sujeto que escribe es el único sujeto capaz de generar sentido, incapaz de transferir una forma de sensibilidad o una idea –a veces también es solo eso–. De manera que, en primer lugar, mencionaríamos una preocupación de esta generación, y es el feminismo. No podría hablar de un feminismo acartonado; hablaría, sí, de maneras de vivenciar el feminismo desde distintas aristas que abarcan un amplio espectro: desde cierta manera novedosa de vivenciar las relaciones sexo-afectivas –podríamos decir, también, que lo novedoso es la discursivización de esas formas, como modos aceptados o cada vez más vigentes–, la vida amorosa y la reconfiguración de las relaciones, los nuevos o viejos deseos puestos a la luz de las posibilidades de este tiempo, pasando por las maneras de experimentar la maternidad –las relaciones con el cuerpo propio y el cuerpo de los hijos–; la maternidad y el oficio de la escritura, planteado como problema, o a veces ni siquiera como problema sino simplemente como una realidad-ahí, transparentada y puesta a disposición del lector, sin conclusiones ni reclamos, tampoco con componentes dramáticos o golpes emocionales bajos, sin moralina, como sucede, por ejemplo en el poema Estado de situación, de Jimena Arnolfi: “Con una mano sostengo a mi hija/ y con la otra escribo”, o Melisa Papillo en Puerperio en Caseros: “Están cambiando los colores de la noche,/ el bebé duerme salteado./ Son las cinco de la madrugada/ y en estos tiempos no me gusta el café,/ el cielo cae definitivo.” El cuerpo de parir es el cuerpo con el que se experimenta –se padece– la violencia –que a veces proviene de un hombre, a veces de otra mujer, de un sistema, también–, pero también es el cuerpo que, unidos a otros cuerpos femeninos, expanden los límites de sí mismos para conectar a través de la sororidad, y es un cuerpo que registra los problemas acuciantes como una suerte de cámara desapasionada: un cuerpo que no quiere, que se niega a dar lecciones, a ofrecer un saber sobre. Dice María Folatelli, en Finale: “Escribo perforada de cansancio,/ rindiéndome/ al alivio de no tener que complacer,/ de no tener que responder/ al propósito de alguien más”

Si hay un territorio discursivizado, ese es el cuerpo. Del cuerpo femenino se desprenden algunas derivas: una es el lugar del cuerpo como espacio que, en parte, es desconocido. En la enfermedad, en el dolor, el cuerpo es un límite, algo que comienza a escindirse de la conciencia, y de pronto se constituye en un lugar de donde surgen las preguntas, y desde esa discursividad, que pregunta sobre la propia carne –se interroga a sí o a un ser superior– existe el riesgo y la posibilidad del salto metafísico. Además de la violencia, la maternidad, el dolor, el cuerpo es un lugar marcado por el deseo. Se ha aprendido a hablar de ello: de lo propio, pero también hay una recuperación de las historias de las madres y las abuelas, en tanto que percibimos a nosotras mismas, es percibir la genética, las marcas de lo que, en su silencio, nuestras antecesoras no pudieron decir. Hablar –decir, denunciar, proveer voz– es iluminar, revelar los lugares posibles de una lengua –de las probabilidades de una lengua, de una lengua especular– que ha estado en latencia, y que estalla como un espejo.

La madre, el padre, la familia, son un tema que cruzará, también, esta antología. Hay nuevas maneras de conformar una familia, como en el caso del poema de Cecilia Martínez Ruppel: “La gata me lame la cara, de manera/ casi imperceptible pero constante/ y me lastima, con su lengua de papel de lija./ Sentada en el piso, agotada, la dejo hacer./ Somos, en este departamento semi vacío/ lleno de cajas apiladas, una familia.” También aparece

como vacío, ausencia, o muerte del otro. El otro está, pero como constancia especular, como fantasma, espectro. También como herencia, como sujeto inscripto en una tradición que ha heredado –y me ha heredado–, como nostalgia –nostalgia, no exaltación– de una infancia que no siempre es un tiempo eufórico, porque la memoria ya no tiene necesidad de guardar lo ominoso, lo siniestro que guarda la niñez. Es una generación que ha comenzado a repensar su identidad no desde conceptos ajenos o preestablecidos, sino desde sus propias maneras de referir la identidad, que ya no es un complejo cerrado e inamovible, sino que fluye y es susceptible de ser resignificada en momentos específicos, y por procesos sensibles o intelectuales. Finalmente –aunque no para concluir con el tema se puede mencionar el tema de las tradiciones familiares, como algo inequívoco, pero ya carente de significados, en su repetición y circularidad, vacías ya de lo ritual consagrado.

En referencia a la tradición –a las tradiciones–, especialmente en referencia a la literaria, hay un tratamiento –por momentos– novedoso de la mitología, que sirve para dar cuenta de un registro de las lecturas clásicas, como proyección de esas lecturas en la realidad actual impactando en el arribo de sentidos no originales, aunque sí nuevos. Inagotabilidad de la fuente clásica, supervivencia.

No es exhaustiva esta lista de preocupaciones de las 54 autoras que conforman este libro. Y no es terminante ni –por supuesto– cerrado todo lo que aquí se ha escrito con ánimo de expresar algunas ideas que pueden dar pie –ojalá– a una conversación más amplia, en la que se tenga en cuenta la riqueza, la heterogeneidad, y la novedad de estas poéticas que tanto me han enseñado. Agradezco, también, a las poetisas que –y esta cuestión amarga está presente en cada antología– han quedado afuera de esta selección, y a la editorial quien ha creído en mí lo suficiente como para donarme semejante trabajo.”

APUNTES PARA ENTENDER QUÉ SON VANGUARDIAS

Por **Micaela Szyniak**

“No hay belleza sino en la lucha. No hay obra maestra sin un carácter agresivo. La poesía debe ser un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para imponerles la soberanía del hombre”. Ese es el punto siete del manifiesto futurista escrito por Marinetti. Éste, el primer manifiesto vanguardista, se publicó en febrero de 1909 en Francia y salió publicado cuatro meses después por *La Nación* traducido por Rubén Darío (que era el corresponsal del diario). Así se dio inicio a la historia de la vanguardia latinoamericana, con una traducción del francés al castellano y con una polémica. Rubén Darío comentó punto por punto este manifiesto provocador que traducía, alegando en general que lo nuevo que Marinetti proponía ya estaba presente en lo viejo, sin ir más lejos en Homero. Eso ocurre, por ejemplo, con el comentario que hace al punto siete: *“¿Apolo y Anfión inferiores a Herakles? Las fuerzas desconocidas no se doman con la violencia. Y, en todo caso, para el Poeta, no hay fuerzas desconocidas”.* De este lado del milenio resulta sugerente esa frase, que dice que las fuerzas desconocidas no se doman con violencia.

La lucha, la soberanía del hombre son algunos de los factores que se van a hacer presentes en esta historia de vanguardias que hoy nos convoca, y que como dijo Tabarovsky en 2004 en *Literatura de izquierda*, es una historia de fantasmas. Un fantasma es algo que está y que no está.

Un estudio bastante completo de la historia de la vanguardia latinoamericana lo hizo Jorge Schwartz. Decía antes que esta historia empieza con la traducción de un manifiesto y que es en efecto una traducción de las vanguardias europeas que procuraban destruir la institución arte. La cuestión es que, como bien sabemos, Latinoamérica no tenía la misma tradición, las mismas instituciones ni la misma historia que Europa, con lo cual el proceso de destrucción del arte estuvo ligado a la construcción de tradiciones y lenguajes propios. La vanguardia latinoamericana renueva esa discusión latinoamericana de lo propio y a la vez se suma a un debate europeo. Es una cuestión al menos doble.

Jorge Schwartz propone como inicio posible de la vanguardia latinoamericana el manifiesto de Huidobro en 1914, por lo que dice pero también porque lo exclama: exclama que, en tanto poeta, se desprende de la naturaleza para crear sus propias realidades, *“Ya no te serviré, viejecita encantadora”*, le dice a la naturaleza. En otro manifiesto Huidobro dijo: *“El hombre ya no imita. Inventa, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la Naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco a vapor, un auto, un aeroplano”.* El poeta aparece entonces como alguien que se impone sobre la realidad (más que servir a lo existente). Otra vez la cuestión de

la soberanía del hombre ligada a un futuro, en el que lo nuevo toma la forma de las nuevas tecnologías, o las tecnologías toman la forma de lo nuevo. Hoy podríamos en todo caso preguntarnos si las tecnologías siguen siendo lo nuevo.

Otra fecha tentativa que propone Schwartz para el origen es 1922, con la salida de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Gironde, la revista *Proa, Trilce* (el libro más rupturista a nivel gramatical de Vallejo) y la semana del arte moderno en Sao Pablo. Fue una semana en que, en el marco de los festejos por el centenario de la independencia de Brasil, distintos artistas expusieron obras plásticas en el museo municipal, mientras de noche había música, poesía y danza. Aparentemente fue un encuentro muy efervescente contra el arte neoclásico que imperaba en Brasil. Leo un pedacito de la conferencia (exaltada) que dio Menotti, un poeta, el segundo día:

“Lo que nos reúne no es una fuerza centrípeta de identidad técnica o artística. La diversidad de nuestros estilos pueden verificarse en la complejidad de las formas practicadas por nosotros. Lo que nos agrupa es la idea general de liberación contra el faquirismo paralizado y contemplativo que anula la capacidad creadora de los que todavía esperan ver levantarse el sol detrás del Partenón en ruinas. En nuestro arte, queremos luz, aire, ventiladores, aviones, reivindicaciones obreras, idealismos, motores, chimeneas de fábricas, sangre, velocidad, sueño. Y que el rugido de un automóvil, en la ruta de unos versos, espante de la poesía al último dios homérico que, anacrónicamente, se quedó durmiendo y soñando, en la era de la jazz band y del cine”.

Entonces ahora se cumplirían cien años aproximadamente de esa semana, de ese encuentro que promulgaba un arte nuevo, que quería incorporar lo nuevo a su lenguaje, que quería destruir al arte al mismo tiempo que fundarlo. Como dijo Martín Kohan en *La vanguardia permanente* (2021), nunca antes de las vanguardias (históricas) el arte había mostrado tanta convicción en sí mismo para cambiar la realidad y quizá nunca volvió a hacerlo.

Cien años después estamos reunidos acá, en la ex Esma, convocados a pensar en la persistencia de las vanguardias del otro lado del milenio. Estamos en un siglo XXI que, si seguimos a Hobsbawm, se inicia antes de tiempo, es decir en los noventa. Un siglo que nace adelantado con la impronta de un final, el fin de grandes relatos, la muerte del autor, de la obra; acá el menemismo que venía a vaciar lo que quedaba de política, un espíritu de desencanto que venía desde los setenta. En el 2000 además empieza a circular la palabra *antropoceno*, que quiere decir que la acción del hombre produjo efectos irreversibles en el planeta. Entonces la invitación a pensar en las vanguardias -así lo trabaja Kohan en su libro- es una pregunta por el vínculo entre el arte y lo nuevo, entre el arte y el futuro, entre el arte y lo que rompe, revoluciona, incomoda. La pregunta que él se hace es si pasado un siglo hay posibilidad de volver a un arte que crea en sí y crea que puede intervenir en el futuro, un arte que incomode. También creo que la pregunta es si es posible pensar en un futuro separado de la soberanía del hombre, si la poesía puede. En realidad esto no es una pregunta, sino una hipótesis: creo que hoy hay cierta poesía que se preocupa por esa ruptura, la ruptura entre futuro y soberanía del hombre.

Tanto Kohan como Premat en sus libros del 2021 insisten en que las vanguardias son campos en disputa, y ambos leen las conferencias de Piglia sobre las tres vanguardias como una forma de construir una tradición vanguardista. Frente al agotamiento de la novela, Piglia ve tres variantes: Puig, Walsh y Saer. Premat y Kohan ven en ese gesto de Piglia un interés por construir una tradición de vanguardia que lo incluyera para posicionarse como vanguardista él, sacándole el monopolio vanguardista a Aira. Es posible disputar la vanguardia porque la historia de las vanguardias es en realidad la historia de una disputa, de una polémica, la polémica de si fueron radicales o trucos de feria, la polémica sobre quiénes las integraron. Por ejemplo Delfina Muschietti critica fuertemente a la crítica literaria y la acusa de hacer una lectura negligente en relación a que Storni incorpora procedimientos del cine a sus poemas mientras el Borges de los veinte resulta más kitch. Ella habla de una lectura negligente en pos de una historia oficial. Estas polémicas están en el interior de las vanguardias, van por dentro de la propia trayectoria de Vallejo, que declaró la autopsia del surrealismo y dijo que no representaba ningún aporte, que era una receta más de hacer, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Esa polémica está en la concepción misma de la vanguardia latinoamericana, en que es una copia de la europea, en que es un acto de antropofagia.

En relación a la vanguardia como un campo a disputar, de definiciones por lo literario y lo nuevo, voy a decir que nunca me vi invitada o convocada a disputarlo, no sé si por mi condición de nacida en el 93, en una época sin futuros a la vista, si por mujer o por lesbiana. Sobre lo de mujer -que de cualquier manera es una categoría que habría que revisar y no dar por saldada y que desde ya no me interesa en un sentido biologicista- Premat aclara en su libro que lo acompañó la constatación, mientras lo elaboraba, de la predominancia casi total de presencia masculina y que no tenía una explicación. Al respecto, cita a Anne Jefferson que encuentra que la ilegitimidad tradicional sufrida por mujeres suscitó la necesidad de afirmar su derecho a la escritura más que discutir la definición de literatura en términos generales, y que además las mujeres no recibieron de la cultura dominante la arrogancia necesaria para jugar el papel contestatario. Entonces la arrogancia en relación a contestar, contestar en relación a las disputas por lo nuevo, pero la arrogancia no es algo que me interese recibir. Como decía Tamara Kamenszain en su último libro, sobre el que quisiera comentar algo a continuación, las mujeres no escribimos para convencer a nadie.

Pero antes vuelvo con una cuestión de los noventa, que creo es en términos de poesía el último canon establecido por la crítica. A la vez que los noventa se instalaron como tradición tuvieron gestos que podemos leer como vanguardistas en tanto ruptura radical con el pasado, en pos de un presente antiutópico. Eso es algo que dice Mario Cámara respecto de *Punctum* (1996) de Gambarotta: aparecen las voces de los setenta pero no hacen sentido en el medio de la basura de una sociedad posindustrial. Lo mismo veo yo en un poema que me gusta mucho de Fernanda Laguna que dice “No sé dónde estoy / a veces por la noche grito / Mamá, mamá / y nadie me responde”. En tanto la madre, como representante del mundo anterior, no responde, no es posible heredar. En ese sentido hay un presente precario en que las voces del pasado no hacen sentido, un presente con soberanía sobre nada, ni siquiera sobre su propia historia. Esa exhibición de la soberanía sobre nada, que Anahí Mallol llama “indiferencia” fue muy cuestionada. A los poetas de los noventa los trataron de superficiales, de

idiotas, y después se tornaron un canon (por supuesto con lo pobre y pequeño que canon significa en poesía argentina que es de por sí algo marginal y marginal). Ahora bien, lo que creo es que pasados los noventa, es posible pensar en una poesía que continúa la tradición de los noventa pero rompe con ella introduciendo un pasado que sí hace sentido así sea vía rechazo, y que habilita futuros posibles, una vez acontecidos dos movimientos que, a mi gusto, devolvieron sentido a la palabra política, el gobierno de Néstor y el niunamenos.

En esa línea pienso, por un lado, en Celeste Diéguez, un poemario suyo que se llama *La plaza*. Se trata de que ella, el yo, va a una marcha con un novio y se pelean, a ella todo le cae mal, él le explica de política, cito unos versos: “*Un hombre necesita acumular / fechas, saberes / conocimiento periodizado*”. En esa puesta en cuestión de esa pareja hay yo creo un rechazo a las formas de conocimiento moderno. Juan Mendoza estudia la periodización como algo propio de la modernidad. En la ironía del yo lírico hay un rechazo a esa forma de periodizar moderna y a su componente de soberanía del hombre, y hay a su vez algo nuevo. La posibilidad de una nueva forma de conocimiento, distinta a la de lo moderno, distinta a los noventa. Me refiero a un momento en que mira a unos pibes subidos arriba de un poste que logran ver la plaza entera y dice “pero asumir el riesgo es la forma de ver todo el dibujo / y que no te la cuenten (...) es la fuerza de acción de una plaza llena. / Esa imagen guardada en el corazón o en un archivo / única gloria posible frente a la posverdad”. Yo creo que ahí hay una poesía rompiendo una forma de conocimiento, y también rompiendo con el momento en que conocer es imposible.

Por último, y como decía antes, me interesa marcar una innovación formal, que es una de las características que más suscitó polémica en torno a la vanguardia (hay que volver a innovar como las vanguardias, las vanguardias solo innovan formalmente, etc.), en el libro de Tamara Kamenszain *Chicas en tiempos suspendidos*. Me refiero al uso de la e para algunos plurales, específicamente para referirse a sus nietes (por supuesto que la e también suscita la polémica lo suficiente como para ser prohibida por el Gobierno de la Ciudad en las escuelas, así que también en traer esa polémica hay un gesto vanguardista). La cita dice “y sin embargo y sin embargo / cuando mis nietes me llaman abuela / con la naturalidad de quien nació sabiendo / cómo se ordena un árbol genealógico”. Ahí hay una innovación formal, hay algo nuevo porque la e para el neutro no existía, pero sí existía eso que la e viene a nombrar. Hay algo nuevo que viene a nombrar algo del pasado, y hay un futuro que se nombra con eso nuevo: son los nietes, y es un futuro que sabe ir para atrás, es un futuro que sabe cómo se ordena un árbol genealógico. En esas temporalidades que no son solo presente, en esas formas de conocer sin soberanía podría haber un resto de vanguardias, un diálogo con las vanguardias, una ruptura.

TRILCE, ESCRITURA DE LA INDIGENCIA

Por **Horacio Zabaljáuregui**

A un siglo del mojón temporal que se considera “el año de las vanguardias” (1922), a las que volvemos en modo efeméride según el tic retro de la época, quería detenerme en ciertos aspectos de Trilce que me llevan a pensar la escritura de poesía, y para proponer un disparador para el intercambio con Micaela y Unai sobre el tema que nos convoca.

He vuelto al libro de Vallejo y en principio me parece admirable cómo, ahí donde el tiempo bordea su hilo de araña sobre tantas estéticas de esa época que aspiraron a la trampa cazabobos de la novedad, pervive su “seca actualidad” para decirlo con sus palabras.

En principio, está ahí el enajenamiento del hombre moderno, a través de la pérdida del cuerpo, es el hombre desértico (surge aquí la comparación inevitable con La Tierra Baldía el poema de T.S. Eliot aparecido el mismo año que participa también de este rasgo, así como Residencia en la Tierra de Neruda). Mundo estéril, por un lado y memoria que es un religamiento que permite recuperar el hogar, la infancia, la madre. El origen. La madre nutricia, “pura yema infantil innumerable, madre.”

Me sigue fascinando el lenguaje del libro, esa tensión de la forma, ese empujar los límites de la lengua, a través de la creación de neologismos, del descoyunte sintáctico, incluso gráfico, en conjunción con arcaísmos (“yantar” “cabe camastro”) contracciones (“desque”, “entrambos”) los rabiosos y arbitrarios enclíticos (“harizanos” “hase llorando todo”) vocablos que no apuntan al mero juego verbal o lexical sino que transmiten una atmósfera emocional íntima (“tahona estuosa” “gorgas”)

Los que evocan una escritura “rústica” como el que da título a esta mesa: “gallos cancionan escarbando en vano” que me evoca el picoteo nervioso de las gallinas y el desasosiego de tachaduras en la hoja de escritura) Sobre la matriz arcaica se inventa el neologismo, ese desarraigo de la lengua que encuentra en Trilce un arraigo secreto y necesario.

Dice el poeta Eduardo Milán: “Trilce está lleno de huecos. Lo que se percibe en el libro como sintaxis fracturada es expresión hendida, manifestación de una carencia que está más allá del lenguaje, pero se muestra adentro, lo forma, lo deforma, pero siempre lo conforma. La hendidura es parte integrante de la expresión de Trilce” y agrega “la marca del dolor es fundamental en la poesía

de Vallejo, como señala Rowe.” Así en Trilce, social, histórico, político, económico es el mismo dolor que se vuelve personal.

Milán habla de una escritura de la indigencia en Trilce y parte de la concepción moderna de la escritura poética a partir de una falta, de un no haber que filia en el mito de Orfeo que pierde a Eurídice al volver la mirada desafiando un mandato divino. De esa carencia se abre una entera posibilidad. El hombre Vallejo se incluye en el texto como marca biográfica y como voz del emisor humano, preciso, histórico, contingente.

Cierta lírica moderna busca cosificar, neutralizar la expresión y volverla al mundo como cosa que ocupando un lugar sin embargo fluye, materia que no cesa. Hay el deseo de pertenecer al tiempo y su fluir, de concretarse en un espacio histórico. Y por un momento, distinguirse de su propio aliento sin memoria, de su capacidad utópica permanente, de su propio mito. Vallejo resiste esa voluntad de concreción de la palabra poética moderna porque en él el habla poética es deudora de otro tiempo, o de más de uno, no únicamente el histórico: de ese otro tiempo que lo habita como mestizo, como parte de sangre heredada que busca perpetuarse como herencia en la palabra, también palabra que se desdoblará en dos memorias. Mestizaje es literalidad existencial en Vallejo, no propuesta de una estética incluyente, no alternativa a una supuesta pureza en la forma.

Pero mestizaje es palabra posterior en el tiempo y en la historia latinoamericana, antes está la palabra indígena. Indígena es literalmente indigente, derivó en indigencia como significación histórica. Ese devenir es historia viva en Vallejo. “Y ese devenir -cito a Milán- indigente de su historia personal que no lo suelta entra en alianza con la otra memoria, la memoria indigente de la palabra poética misma, ese locus que no tiene lugar y que por eso habla para tenerlo, y que aún así, sin lugar, es habitable. Un “sin lugar habitable”. La palabra poética recalca su condición, dice una y otra vez su indigencia.”

En el final quiero, enlazando con el principio, traer aquí la crítica acerba que hace Vallejo a ciertas vanguardias y su afán de exaltar lo nuevo y también al surrealismo. Esta reflexión sobre la forma y lo nuevo son analizadas por Jorge Aulicino en un texto llamado “La revolución en la revolución” que creo pertinente para propiciar la discusión.

Cito a Vallejo:

“Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

“Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos temple nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva...”

“La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería y novedad, y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana, y a primera vista se lo tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna-“

Dice Aulicino que “al poema no lo hacen contemporáneo las innovaciones en el contenido. Al poema lo hacen contemporáneo los empeños por mantenerlo en forma”.

Y de la última parte de este fragmento de Vallejo podría decirse que la poesía nueva se confunde con la poesía. Se integra a ella. Encuentra su lugar en la forma.

Si esto lo afirmara, continua Aulicino, alguien que en la práctica de su poesía recorriera los caminos seguros y trillados de las viejas metáforas y los antiguos léxicos no merecería mayor consideración, pues sería palabrerío para rechazar las referencias al mundo moderno en pro de algún sencillismo, o cierta sobriedad clásica. Pero la poesía de Vallejo no puede ser acusada de haber elegido el camino fácil. Entonces, “sensibilidad nueva” que parece antigua, poema nuevo apenas percibido como tal, constituyen en este discurso una paradoja fuerte, de la que Vallejo parece muy consciente. La percepción que, pareciera, subyace en esta diatriba contra la supuesta nueva sensibilidad es la de un punto en el que la vanguardia se desbarranca y deviene, en el peor sentido de la palabra, formalista, retórica. Esto es cuando a tal extremo pone sus fichas en el contenido nuevo que crea un formalismo. En su ataque al surrealismo que publicó en 1930 en Amauta, Vallejo insiste en que la escuela de Breton enseña fórmulas para hacer poemas. Dice:

“Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las prestidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.”

Podemos hablar de una revolución dentro de la revolución o de una antivanguardia en la vanguardia. Revolución en la revolución que era política, por cuanto supone que el efecto político de la poesía está dado en la íntima comunión de los cambios tecnológicos y políticos con la lengua. La sensibilidad política estaría en el carácter invisible, indefinible, que hacen de la poesía, política, y de la política, poesía. Dicho de otro modo: no podríamos decir en qué consiste el maridaje porque se ha convertido en poesía, y la poesía es múltiple. Aunque no inocente.



Otra
Vez
Trilce