

En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)

At the Crater's Edge: The Generation of the 1990s in Argentina

Na borda da cratera (sobre a geração dos 90 na Argentina)

Francine Masiello

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

Profesora del Departamento de Español y Portugués en la Universidad de California, Berkeley. Ph.D. en Literatura de la Universidad de Michigan. Entre sus libros figuran *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia* (Hachette, 1986), *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna* (Beatriz Viterbo Editora, 1997), *El arte de la transición* (Feminaria Press, 2001). Es coautora, con Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic y Gwen Kirkpatrick de *Sarmiento, Author of a Nation* (University of California Press, 1994). Correo electrónico: frm@berkeley.edu

Artículo de reflexión

SICI: 0122-8102(201206)17:31<79:ELBDCS>2.0.TX;2-3

Resumen

Este ensayo considera los nuevos desafíos representacionales de la literatura contemporánea.

La crisis engendrada por los traumas de la historia, los inevitables fracasos de la memoria, y la así llamada disolución del afecto que define los tiempos del neoliberalismo encuentran respuesta en la literatura con un enfoque deliberado en la inmediatez, la cual conduce a un decidido énfasis en los efectos somáticos del encuentro entre el individuo y su mundo y sus consecuencias éticas. El ensayo empieza con una mirada amplia con respecto al universo somático que domina la literatura latinoamericana reciente y enfoca en particular la poesía argentina contemporánea, sobre todo la obra de Fabián Casas, en la cual se destaca la importancia del momento presente para construir un mundo literario.

Palabras clave: transición a la democracia, neoliberalismo, catástrofe, prosa y poesía contemporánea, ética, cuerpo, cultura de la inmediatez.

Palabras descriptor: Casas, Fabián, 1965 - Crítica e interpretación, Literatura latinoamericana - Historia, Poesía argentina, Neoliberalism

Abstract

This essay explores the new representational challenges facing contemporary writers.

The crisis engendered by the traumas of recent history, the inevitable failures of memory, and the so-called waning of affect that defines neoliberal times are often answered in literary form through a focus on the immediate present, leading to singular moments in which the somatic effects of the encounter between individual and world gain prominence and encourage to ethical choices. The essay begins with a broad overview of the ways in which this somatic universe enters literary discourse in Latin American writing and then focuses on the present-bound moments of contemporary Argentine poetry, especially the work of Fabián Casas.

Keywords: transition to democracy, neoliberalism, catastrophe, contemporary prose and poetry, ethics, body, culture of immediacy.

Keywords plus: Casas, Fabián, 1965- Criticism and interpretation, Latin American, Literature - History, Argentine poetry, Neoliberalism

Resumo

Este ensaio considera os novos desafios representacionais da literatura contemporânea. A crise gerada pelos traumas da história, as falhas inevitáveis da memória, e a assim chamada dissolução do afeto que define os tempos do neoliberalismo encontram resposta na literatura com um foco deliberado da imediatidade, o que leva a uma forte ênfase nos efeitos somáticos do encontro entre o indivíduo e seu mundo e suas conseqüências éticas. O ensaio começa com uma visão ampla sobre o universo somático que domina a literatura recente da América Latina e concentra-se, em particular, na poesia contemporânea Argentina, especialmente na obra de Fabián Casas, que destaca a importância do momento para construir um mundo literário.

Palavras-chave: transição para a democracia, neoliberalismo, catástrofe, prosa e poesia, contemporânea, ética, corpo, cultura do imediato

Palavras-chave descritores: Casas, Fabián, 1965- Crítica e interpretação, Literatura latinoamericana - História, Poesia Argentina, Neoliberalismo

ARTÍCULO RECIBIDO: 17 DE OCTUBRE DE 2011. ARBITRADO: 13 DE NOVIEMBRE DE 2011. ACEPTADO: 20 DE NOVIEMBRE DE 2011.

“¿Has visto la boca de un cráter?”

DIANA BELLESSI, *SUR*, (1998, 10)

ESTAMOS A CABALLO entre dos mundos, entre los esplendores de lo posmoderno y la miseria de la globalización. De hecho, la coexistencia de ambos trae a la memoria el doble significado de la palabra cráter (en inglés es la misma palabra, con una ligera variante en castellano). Primero, el de *cratera*, como la copa griega para libaciones, el recipiente transitorio para el vino del ánfora antes de ser presentado en la mesa; y luego, el cráter como la garganta de un volcán con su inminente peligro de erupción. La imagen me ayuda a pensar en ambos aspectos de la experiencia democrática, señalando a la vez la prosperidad esperada y el miedo a los disturbios violentos. Fiesta y muerte en un mano a mano. Efervescencia al borde del caos.

El tropo se instala fuertemente en las políticas culturales de los últimos años. En parte porque en todos lados vemos que las ruinas y la celebración corren parejas. Pero también porque hay una especificidad latinoamericana que tiene que ver con las exigencias de la memoria, con la incomodidad producida en los tiempos de la transición democrática, con la presión de las crisis y la experiencia cultural transformada, fundadas en una compleja red de historias que desemboca en lo hipermoderno. En este espacio, las refracciones de la violencia que dominan el proscenio global adquieren un ritmo acelerado. Y a veces, debido a estas violencias aparentemente sin fin, la angustia bordea la risa; frente al peligro de la muerte, se levanta la máscara y la flor.

Hace unos años Blanchot nos abrió a la posibilidad de considerar una literatura del desastre, y, siguiéndolo, aunque con diferente sensibilidad, Badiou nos hizo mirar con detenimiento las consecuencias culturales del “evento”. Y de verdad, en nuestro campo, podemos ver la manera en la cual el evento dialoga con la literatura. Así tenemos el colapso de las izquierdas, las consecuencias del 11 de septiembre –tanto en Chile como en los Estados Unidos–, la crisis de gobernabilidad que asedia hoy los estados nacionales (pensar no más en el caso mexicano y sus cincuenta mil personas sacrificadas) o si no, la debacle argentina del 2001 y sus efectos a posteriori (la festiva recuperación económica en algunas zonas urbanas o la profundización de la pobreza en otras); todos han concitado en gran escala la atención de artistas y escritores para producir una indagación sobre las catástrofes de nuestros tiempos. Incluso las crisis anteriores –a partir del fascismo europeo de los años cuarenta– son un tópico que ha animado la imaginación de escritores a nivel global y muy en especial en América Latina (no sólo Sebald y

MacEwan en Europa sino también Volpi y Cozarinsky); a nivel metafórico, este pasado lejano señala la gran ansiedad por el aquí y ahora que nos preocupa a todos. Y si los intelectuales en Latinoamérica, después de las dictaduras, comparten el duelo universal por la historia, la pérdida de la brújula moral y el lamento por una verdad inaccesible, también se hacen cargo de las preguntas respecto de la amnesia y el olvido, del trauma de la memoria con respecto a su propio pasado. Pero es más. Muchas veces el lamento se compagina con el guiño irónico; un llanto que se acerca al duelo puede terminar en risa. Los poemas recientes de Raúl Zurita sobre Auschwitz (2000) nos recuerdan que la banalidad del lamento está siempre medrando en nuestra expresión del dolor y que al hablar del caso chileno bajo la dictadura, de los campos de concentración, de la muerte y la desaparición, nos instalamos en una zona de dobles discursos sin promesa de resolución; el llanto se compagina con escenas de humor, al lado del duelo aparece el kitsch. Este doble hilo de lecturas nos acompañará en estas páginas.

En el mundo posterior a la debacle, los sobrevivientes examinan su soledad y la ausencia de sentido, la paradoja de un cuerpo que siente pero que no puede recuperar el contacto necesario para tocar la experiencia de lo vivido. Entramos, en este caso, en una literatura de particular inflexión donde predominan los personajes anónimos, el viaje incansable de los exiliados, donde nos cruzamos con un maremoto de sujetos nómades que pasan por paisajes baldíos. A menudo se ofrecen historias del cruce de fronteras, pero también se escribe sobre el tedio, la acidia, la incapacidad de uno de actuar en el mundo real, en la casa, en el barrio o, más aún, en el propio país. Estamos ante una literatura que trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en ruinas, donde casi siempre se enfatiza la repetición de lo inconsecuente. Con razón entonces tanta literatura sobre la adicción, el vaciamiento de los valores, la negación a tomar una posición ética, la falta de responsabilidad. En estos casos, nadie puede hablar de verdades absolutas ni de posturas éticas apropiadas, así como tampoco aferrarse con firmeza a esos hilos de la historia que necesitamos para mantenernos enteros.

Difícilmente podemos aislar las políticas de transición en América Latina del contexto de la crisis global y de la incapacidad universal para producir experiencias de valor duradero. Y aquí, por donde sea, está el rol de la tecnología y el marketing globalizado para reorganizar los modos de acercarnos al evento, armando la contracara de un proyecto humanístico. Con razón, interrogamos el futuro de la literatura contra la cultura informática del mercado cuando en el momento de mover rápidamente el capital literario, con el propósito de las ventas, perdemos no sólo los grandes momentos auráticos del arte, sino también la clase

de conocimiento enraizado en las fuerzas de la historia. Aquí está, entonces, la búsqueda obsesiva, en literatura, por la unidad pre-lapsaria y mítica del nombre y su significado; presenciamos la escenificación de un deseo de entrelazar experiencia con representación.

Si algunos escriben desde la nostalgia, otros escriben desde el reconocimiento de la caída ética. Lo opuesto de revelar, se presenta el negativo fotográfico del progreso: sumersión a la rutina, a la banal repetición. *La novela luminosa* (2005) del uruguayo Mario Levrero da pruebas de esta acumulación de ruidos sin sentido. Asunto sin consecuencia o progreso, la novela de Levrero es un contrato alargado con detalles menores, con lo trivial de la vida cotidiana en detrimento de un significado mayor. Sin gran argumento, como tantas novelas minimalistas en las cuales *el instante* es el principal objeto de estudio, el texto de Levrero habla de la neurosis de escribir sin alcanzar jamás una mirada de conjunto. Su personaje consulta el diccionario o la asistencia del corrector de Microsoft, como si estas referencias pudieran permitirle establecer los significados que yacen por detrás del flujo de las palabras. De manera similar, algunos de los personajes de Roberto Bolaño tosen y tartamudean (a veces, vomitan) como si pudieran detener el progreso de las palabras e interrumpir el avance del sentido; otros hablan en el idiolecto local, en una mezcla de jerga bilingüe, como para aminorar el momento de la revelación directa y la posible fuerza de la comunicación. En su novela *Donde yo no estaba* (2008), Marcelo Cohen hace que sus protagonistas respondan a un léxico futurista de *cyborgs* o reviertan a neologismos que recuerdan el lenguaje neocriollo inventado en los comienzos de los años 1920 por el artista Xul Solar; la meta es nutrir un universo lingüístico que pueda poner a prueba los límites de lo real, pero también se trata de un modo de estudiar las barreras (a veces psicológicas, otras veces sociales) que impiden el diálogo con el otro. La novela de Cohen es un compendio de géneros –diario, composición musical, teatro, series televisivas y citas bíblicas– como distintos intentos de anticipar una teoría de la escritura, de todos modos (para los personajes) problemática y desigual; al mismo tiempo, los personajes enfrentan la imposibilidad de alcanzar una voz que pudiera resolver los puntos de trauma y opresión. En estas instancias, es como si se buscara un discurso nuevo para explicar los trastornos de la historia, sabiendo de antemano que todo esfuerzo será en vano. Después de todo, parece decirnos Marcelo Cohen, estamos delante de las varias prótesis de la experiencia real; sólo vigilamos las sombras de un cuerpo ya exento de sensaciones y alejado de todo contacto directo con el otro o el entorno. Por lo tanto, el yo es un virus que propaga la catástrofe sin poder sentir (187); pura transparencia que no logra localizar el contacto humano que le dé sentido a la vida.

En este clima de ideas, no sorprende que, entre los textos literarios recientes, el *movimiento* adquiera tanta importancia. Se trata de una manera de ubicar el cuerpo en el mundo, de pedir que registre el entorno, presionándolo contra las materias primas, para que sienta la resistencia y la fricción del mundo físico y la realidad primaria de las cosas. Es un modo de hacerlo sentir. Así el cuerpo se encuentra viajando en dimensiones de alta velocidad o de lentitud cansadora. Abundan las figuras nómadas, pasando de un lado a otro. Por lo tanto, la plaza pública, el hotel, las estaciones ferroviarias aparecen como nuevos espacios para recibir a los protagonistas en fuga. Dicho de otra manera, si por un lado hay todo un género de relatos que representan los cuerpos moribundos (ver, por ejemplo, las últimas novelas de Diamela Eltit –*Jamás el fuego nunca* (2007) o *Impuesto a la carne* (2010)– donde se lleva a un extremo intenso el tema aquí indicado), también existe en literatura un gran traslado de cuerpos a través del continente entero (el caso de Bolaño). La velocidad, la rapidez de imágenes, la tactilidad de la experiencia nueva, los sonidos de la extranjería señalan, entre otras cosas, un movimiento de cuerpos hipersensibles a su entorno. Bolaño explica al respecto: “Rapidez, premura, velocidad, ligereza. Las palabras se abrían paso a través del aire enrarecido del cuadro como raíces víricas en medio de carne muerta. Nuestra cultura, decía una voz” (2004, 153-154). La instantaneidad se erige en vía para cortar lazos con un pasado lógico, para redefinirnos como seres sensibles con un dudoso anclaje en el presente movedizo.

Por lo tanto, el tránsito de palabras merece la atención de varios de estos autores. En este caso, el diccionario es una figura prominente en los textos de post-transición, al igual que la hueste de sinónimos provista por los autores en su esfuerzo por tocar lo real. En *Blanco nocturno* (2010), la novela de Ricardo Piglia, se trata de un traslado constante entre las voces arcaicas del castellano y algunos modismos en la jerga puertorriqueña, la traducción de palabras en inglés y el comentario sobre algunas frases escuchadas en el campo argentino. En *2666*, de Roberto Bolaño, el narrador explica una y otra vez los infinitos casos de equivalencia que parten de un solo vocablo (“esto quería decir...”, “en algunos contextos, significa”), aflojando las denominaciones fijas, flexibilizándolas para reconocer las fibras resbaladizas de todas las palabras; de esta manera, pareciera que todos pudieran observar la realidad de la experiencia universal y detenerla en el *intermezzo* entre lenguas o, más importante aún, más allá de la palabra misma. También sus larguísimas frases de alcance casi descontrolado, anuncian un exceso de significados que superan los límites de la página. Es imposible, Bolaño parece decirnos, detener el fluir de la historia en una frase ordenada y breve; pero tampoco la frase larga promete cubrirlo todo. El idioma no es adecuado para

registrar la experiencia del sujeto nómada ni para abrazar la realidad. Por lo tanto, nos entregamos al tránsito constante como condición del entendimiento.

Estamos ante un esperanto de la literatura contemporánea, en el cual se inventan nuevos vocablos para compensar la falta de sentido. Joyce será el maestro oculto en estos casos, pero también lo es la desesperación desencadenada por las crisis de significados que nos asedian en estos tiempos. Esta ansiedad frente al lenguaje inadecuado lleva a una recurrente imagen en la literatura de hoy; y me refiero a la *máquina de traducción* que ocupa un lugar central en estos textos. Ningún idioma es lo suficientemente estable para fijar el sentido de las cosas. No sólo el bilingüismo y la jerga de las calles, antes señalados, sino los distintos registros del lenguaje escrito, desde el refranero popular al periódico o los testamentos de los personajes agónicos: todos intentan capturar lo escurridizo e instalar un conflicto de voces. Inclusive el lenguaje técnico (ver, por ejemplo, *La ansiedad* de Daniel Link o *¿Kerés coger? Guan tu fak?* de Alejandro López) está implementado para suplir el idioma que ya conocemos. Parece que estamos aprendiendo no sólo a sentir, sino a hablar de otra manera, justamente en una época en la que nuestra confianza en el lenguaje habría sido agotada. De este modo emerge un nuevo paradigma entre nosotros: lo indescriptible o imposible de verbalizar como el revés del exceso verbal; ambos corren parejos en los textos de los últimos tiempos. Quizás éste sea un producto del mismo neoliberalismo, el cual consiente el show de las apariencias superficiales, el brillo sin profundidad de contenido, un mundo en que no hay confianza ni en los nombres ni en la identidad. “[N]ombres, nombres, nombres”, lamenta el narrador de Bolaño, en tanto que pregunta: “Si todos los nombres desaparecen, ¿qué es lo que realmente quedará?” (2004, 729). La transición a la democracia en América Latina fue paralela a una cantidad de cambios globales en la cultura: la alta velocidad de la información en banda ancha, el esfuerzo titánico por superar el trauma de las crisis políticas, el aumento de las demandas de las minorías por su derecho a la inclusión; todo eso trajo consigo la reorganización del campo intelectual, un reconocimiento de la crisis de la ciudad letrada, el resurgimiento de las luchas populares que obligó a los intelectuales a revisar su modo de participar en el espacio público. Por cierto y como ejemplos que no agotan el campo, valga mencionar el movimiento de los campesinos sin tierra, la propuesta mapuche en el sur de Chile, el auge de los cartoneros y los rotos, pero también los intentos urbanos de transformar estas resistencias en una fiesta cultural que celebrara la otredad. En México, con el primer levantamiento de los zapatistas, recordamos la consigna con que salió la célebre frase “Todos somos Marcos”, mientras que en la Argentina del nuevo milenio, Washington Cucurto exclamó “Todos somos negros”, en

parte reconociendo la marginalidad del inmigrante y el descenso económico de los argentinos, pero también para arrancarnos del lugar común y abarcar el drama de las voces minoritarias empobrecidas y silenciadas¹. Si en uno de los ejes de la interpretación el tema de los derechos civiles se agrandaba de manera notable, por el otro, la representación de lo minoritario se prestó a veces a cuestiones de venta en el mercado. Dicho de otra manera, si la actividad de los sectores marginales en los años de post-transición produjo cierta visibilidad social y marcó la ocasión para recordar la historia perjudicada que había excluido a las minorías, unos pocos se preguntaron qué podría pasar si la identidad estuviera a la venta.

Algunos análisis culturales de la transición prestaron atención al trabajo con la memoria mientras que otros fueron implacables en su atención a las diferencias minoritarias como manera de fijar las discusiones sobre los años de pos-dictadura. Estoy pensando en la *Revista de crítica cultural* de Nelly Richard (en Chile) o la revista *Feminaria* de Lea Fletcher (en Argentina). Recordamos que el trabajo de Fletcher abrió las puertas a un vigoroso debate acerca del rol de la mujer en Argentina, mientras que el proyecto de Richard vio en el discurso sobre género y minorías una manera de construir las bases de una crítica cultural y tocar a fondo las fallas de la nueva democracia perteneciente a la transición. Después de casi dos décadas de publicación periódica ininterrumpida en la cual Fletcher y Richard se dedicaron al análisis de la cultura y la democracia, ambas legaron su tarea a otros. Como sabemos, en el 2008, estas revistas cerraron sus puertas. También el proyecto de *Belleza y felicidad* (de Cecilia Pavón y Fernanda Laguna) y el de *Ramona* (de Roberto Jacoby) reconocieron que ya era tiempo de alterar el curso de su trabajo cultural; *Belleza y felicidad* cerró su galería de arte en 2007 (aunque intenta mantener viva la editorial) y *Ramona* cerró su publicación en papel en 2010 (aunque sigue como revista virtual). Y aquí no hablemos de *Punto de vista*, también cerrada en estos tiempos y cuya larga trayectoria y fuerte presencia en la cultura argentina merecería comentario aparte.

Qué extraño que estos proyectos entraran en la esfera pública con una intensidad tan dramática y veloz y encontraran tan rápido su punto de agotamiento. ¿Será esto un síntoma del neoliberalismo? ¿Un rápido ascenso y declinación que acorte el tiempo de la espera? ¿O una admisión de que el trabajo sobre memoria y diferencia no puede ser teorizado en el tiempo real de la crítica? En su cuento *Josefina la cantante*, Kafka describió el fervor público por la voz de una artista, enaltecida al principio y finalmente, condenada al olvido. Se trata del trabajo

1 Sobre los nuevos pobres y los inmigrantes recién llegados a la ciudad de Buenos Aires, ver Beatriz Sarlo (2009), especialmente los capítulos 2 y 3.

fallado con la memoria, la manera en que el público persiste en su demanda de novedad y que, después de un tiempo, abandona sus alianzas previas, dejándolas al abandono, al margen de la ley. Me pregunto si la época neoliberal no ha incurrido en este programa de reconocer a los sujetos minoritarios (y aquí pienso en el sujeto *queer*, el sujeto popular, las mujeres), considerándolos como objetos de consumo en el mercado de compra y venta, para luego descartarlos a todos. O quizás este aspecto corresponda a nuestra inclinación de mercado a reciclar las cosas con gran rapidez. Son escenas de premura y extinción: los rescoldos de un deseo apagado.

Retroceso y avance, las contradicciones guían el rumbo de nuestros tiempos. Raúl Antelo nos ubica hoy en el tiempo y lenguaje babélicos (2008). Deshechos, restos, enfermedad y violencia, el horror de la desintegración. Elevado consumismo, adicción a las palabras y objetos, una atracción obsesivo-compulsiva hacia temas tan variados que terminan por aplastar toda jerarquía de valores. Y con esto, la falta de responsabilidad hacia nosotros mismos y hacia los otros. Será un caso de la continuidad sin pausa, un paso rápido que corre en el presente sin cesar. Del otro lado de la adicción, el vacío, la anulación; y el reconocimiento (¿fatal?) de nuestra falla interior para registrarlos y asignarles sentido. El entre-medio, tan proclamado como la posibilidad de deslizarse, ahora es un corte en la subjetividad afirmada.

Quizás podamos recapitular esta tensión entre lo real y la representación como un trabajo con lo desaparecido. O mejor, el tropo de lo desaparecido como imagen que habrá guiado a toda una generación. No estoy refiriéndome al trabajo de enorme alcance que se realizó sobre memoria y trauma que por cierto ocupó nuestra atención en los años noventa y aún hoy reclama su bien merecida autoridad, sino el tropo de lo desaparecido como una manera de hablar de la nada fácil entrada y salida de valores, figuras y formas. Quizás nuestro duelo por lo primero corra parejo con lo segundo. Y luego está la cuestión de la fe.

Nuovomondo (Dir. Emmanuele Crialesi, 2006), película italiana filmada en Buenos Aires, es una mirada interesante sobre la inmigración italiana a América en los albores del siglo XX, momento en el cual, los personajes, inspirados por una fotografía trucada que representaría a América (con las calles pavimentadas de oro), llenan sus cabezas con sueños de riqueza y comienzan su viaje trasatlántico. Mientras están viajando en altamar, uno de los pasajeros pregunta: “¿Dónde está? ¿Dónde está América?” El otro le contesta, “Está ahí, pero no puedes verla”. Esta virtualidad nunca toma forma concreta (los personajes nunca dejan el centro administrativo de la aduana para empezar su nueva vida en tierra firme); más bien, nos refiere a una historia de representaciones que crea y sostiene el

deseo. Historias y fotos, rumores y cartas prometen a los viajeros una realidad posible, pero la fantasía nunca llega a consolidarse como algo que los personajes puedan reclamar como propia. ¿Es América una invención de los periódicos? ¿Está basada en rumores? ¿O construimos nuestra representación del mito americano basándonos en nuestra necesidad de creer? El documento muestra los trucos de la decepción a través de las ventajas tecnológicas del día, pero también muestra la desesperación de aquellos que van hasta el fin del mundo con sus sueños de progreso y triunfo. Si quien filma captura este hilo de deseo que impulsa a la inmigración de principios del siglo XX, tenemos que recordar también que la mirada de Crialesé está anclada en su perspectiva desde el siglo XXI, en el cual el mercado crea una fantasía de quién creemos que somos y nos construye como sujetos deseantes. La fe corre por cuenta de la empresa.

En verdad, una curiosa experiencia de fe emerge en las décadas recientes, como para llenar los huecos en el proyecto que pertenece al cráter de la democracia. Me refiero no sólo al ascenso de los movimientos evangélicos, sino en la fe en la virtualidad y en los milagros que capturan la imaginación de las masas. Vuelven a aparecer esas escenas maravillosas de milagros esperados en la vida, desde el arte en *La ciénaga*, película de Lucrecia Martel, en la cual los personajes van a mirar la imagen de la virgen en la torre de agua del pueblo, hasta el histerismo provocado en la ciudad de Nueva York cuando hace poco en un barrio dominicano de Manhattan (el así llamado Quisqueya Heights), se dijo que estaba capturada la imagen de la virgen en un panel de ventana. Una escena repetida en la literatura y el cine y en incontables ocasiones de la vida real. Esta fe en la aparición de la virgen no es demasiado diferente de nuestra fe en las notas de los bancos emitidas por el gobierno argentino en la crisis del 2001 –de los Patacones series A y B y sucesivos– o nuestra fe hoy en día en la capacidad redentora de Timothy Geithner, Ministro de Economía bajo Obama. La necesidad de creer, como un ancla de confianza, encuentra la promesa del vudú económico, pone en suspensión nuestras sospechas y nos pide un acto de fe. En esta operación, el juego de la invisibilidad y la confianza se imponen; son los dos términos para aprehender la esfera de lo real.

Con la fantasía de la tierra prometida, la literatura trabaja con los espacios invisibles. Aquí lo *desaparecido* ocupa un espacio en la imagen creadora. Ante las escenas de los cuerpos perdidos o desmembrados, el arte y la literatura se ocuparán de la tarea de *rememorar*, encontrando la materialidad de la experiencia perdida por medio de una reconstrucción de contactos, cuerpos y personas. Pero también es sugerente la idea de Peter Sloterdijk cuando rechaza el protocolo empírico para acercarse a las sensaciones. No será, explica, el contacto directo

entre sujeto y objeto lo que más cuente; al contrario, el *feeling* depende de la lenta realización de que algo nos hace falta, un reconocimiento de aquello que no está bajo nuestro control.

Sobre los desaparecidos como tema en las artes visuales, podemos mencionar en el cine: *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso, el corto “La matanza” (2006) de María Giuffra; y algunas producciones teatrales como *Mi vida después* (2009) de la poeta y performancista Lola Arias. Se trata del acceso a la vida personal a través de un “secreto revelado” sin catarsis ni melodrama. En estos casos, las desapariciones son el punto ciego del deseo y el depósito del afecto; recuerdan nuestra necesidad de sentir y, debido a la ausencia del cuerpo mismo, vienen a ser el centro de los reclamos que ponemos delante del estado y la ley. Hace tiempo, uno podía decir que las novelas y películas producidas en la transición a la democracia hacían un trabajo de duelo. Esta fue una fuente de discusión entre Alberto Moreiras y Nelly Richard, pero apunto aquí a un cambio de temperamento. El nuevo enfrentamiento con el duelo trae a la superficie una serie de expresiones contradictorias: por un lado, estamos delante de la necesidad de expresar una fe en la trascendencia del arte, mediante la cual el arte propone explorar un pasado perdido, restaurando así la memoria no en términos nostálgicos sino en relación a la colectividad posible. Por el otro, la historia de la realidad política es considerada con menos solemnidad y, en lugar de lamentar un pasado irrecuperable, el chiste inunda el quehacer de los sobrevivientes; por extensión, se ejerce el guiño irónico con respecto a la relevancia del pasado.

II

La reciente producción poética de la generación del noventa, en particular de escritores como Fabián Casas (1965), Martín Gambarotta (1968), Anahí Mallol (1968) y Guillermo Saavedra (1960) o autores aún más jóvenes como Lola Arias (1976), Roberta Iannamico (1972), Martín Rodríguez (1978) y Verónica Viola Fischer (1975), somete la inquietud por la identidad o las políticas de remem-branza a un agudo e irónico distanciamiento que poco o nada comparten con las inquietudes culturales de la generación anterior². Más bien, si hay que identificar una raíz, o fuente de inspiración, se pueden señalar las voces de Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayán o Joaquín Giannuzzi, poetas de la generación

2 Sobre la generación del noventa, ver en particular los estudios de Anahi Mallol (2003) y Tamara Kamenszain (2007), el ensayo de Jorge Monteleone (2009), la recopilación fundamental de ensayos armado por Jorge Fondebrider (2006) y las importantes antologías de Arturo Carrera (2001) y Daniel Freidemberg (1995).

del cincuenta que marcaban, a través de su énfasis en la cotidianidad urbana –la materia y el sonido de la calle, las voces populares–, un enfoque en los detalles sucios de la ciudad y los residuos de la sociedad de consumo. En su conjunto, esos poetas proporcionaron otra versión de la historia y la política de su país. Con esta influencia como material de trasfondo, los poetas de la generación del noventa también inciden en una gran y arriesgada reflexión sobre la cultura de la inmediatez, apoyada por una voz a la vez burlona y angustiada. Los poetas viajan así hacia terreno abierto, rechazando la solemnidad que muchas veces acompañaba a los autores de los primeros años de posdictadura, y trayendo una estética de shock para expresar su profunda inquietud. También, en algunos casos (y a pesar de las ironías), expresan la esperanza de que alguna estrella distante arroje luz sobre el momento actual. Por lo tanto, en la producción poética de los últimos años, si bien observamos una pérdida de fe respecto a los programas totalizantes y las estéticas tradicionales, también encontramos cierta confianza en una epifanía posible o en la transformación de la realidad heredada.

Estamos en un mundo textual de referencias materiales precisas: la ciudad, el barrio, la casa, la familia, acompañados de la mirada irónica de quien los observa. Al mismo tiempo, hay que advertir: no viajamos por un camino saturado de efectos nostálgicos; más bien, nos rodean escenas de objetos baratos y descartables. En este sentido, los poetas dialogan con sus coetáneos en el campo del relato, compartiendo con ellos una disposición anímica con respecto a su entorno. Viviendo todos la inmediatez, enfrentando los residuos de una cultura gastada, los poetas de las generaciones recientes muestran una apertura violenta del lenguaje, apuntan a un discurso que pareciera superar no sólo el lirismo de antes, sino también el trabajo de duelo en su articulación habitual. Unas pocas líneas del poema “Arveja negra” del libro homónimo escrito por Verónica Viola Fischer sirven para aclarar el tema:

Tengo un problema:
 Arranqué los ojos de mi muñeca
 y ya no ve. Desde el noveno piso
 lancé con ímpetu al patio interno
 de mi vecina un ojito, el izquierdo. (2005, s. p)

El poema continúa con los desmembramientos del cuerpo, sólo para validar el refrán que dice: “Ojos que no ven, corazón que no siente”. Estamos en un espacio de humor negro, de deliberada banalidad, donde cabe la burla de los reclamos sentimentales de la vida cotidiana. Pero la poeta tampoco permite una lectura alegórica de la historia nacional; no hay manera de vincular la violencia del

texto con un registro extraliterario conocido. Más bien, nos encontramos delante de una escena de drama existencial. “Mi lágrima no sabe/ parir otros, mi problema es/ operar en el hueco/ de la mirada. No,/ caer en él.” Cómo escribir sin testigo, cómo reconocerse sin que el otro lo mire, cómo ajustarse a la soledad, donde la única compañía había sido una muñeca inerte, violentada de figura y forma. Aquí no hay espacio para reflexionar con tristeza sobre la falta de amistades ni el colapso de una vida amorosa. Mejor dicho, estamos delante de la artificialidad de los afectos y los sentimientos anestesiados, donde la única emoción prometida se debe a una muñeca de plástico que producirá alguna lágrima de cristal.

Como poeta, Lola Arias encuentra diversión en la muerte del poder, en la caída de los reinos y los mitos. En “Las gemelas rusas” escribe:

-Matar al padre.
La gemela besa a su hermana en la boca.
Cae la impúdica nieve sobre el beso imposible:
ese país, ese padre.

Las gemelas bailan vendadas en la frontera del odio:
lucen banderas blindadas.
Ese país es Rusia o cualquier otro.

-Matar al padre como fundar un reino:
“Llanura de huérfanas y lebreles”
Corren las niñas príncipe: a matar, a matar.

-Matar o el teatro de los desposeídos.
Niña puñal en la boca. (2000, 33)

En este escenario violento, la muerte forma parte de los rituales de rebeldía en contra del padre. También otras preguntas: ¿será ésta una afirmación de una identidad lesbiana? O ¿será la manera de exceder los límites de género, políticas y estado, rechazando el terror de los orígenes? Para hacerlo, se traza una historia inconcebible, de país incierto y de sujetos gastados: todo está en función de lo inverosímil que domina nuestro imaginario con respecto a la actualidad. Con ello, se reconfigura el mito sentimental de la familia; se rechaza la entrega fácil a los afectos; se pone fin al melodrama. Con ello, parece decirnos, el salto de la imaginación es y será siempre la mejor prueba de nuestra libertad.

En otro tono, *Mamushkas* (2000), de la poeta Roberta Iannamico, continúa la tendencia de abrir el imaginario al reino de las rusas, ahora a las madres

campesinas que despiertan en nosotros una asociación primitiva con los íconos de la familia, los niños y la casa. Se trata de una fantasía nutrida por la palabra “mamushka”. De ahí, se inventa una comunidad de madres, pero también una comunidad de muñecas; o posiblemente un conjunto de mujeres que se deleitan en el campo. El libro se inicia con este poema:

Una mamushka contiene en su vientre
la totalidad de mamushkas
porque no hay mamushka que no tenga
una mamushka adentro
Madre hay una sola. (7)

Iannamico propone explorar los vínculos intelectuales y afectivos que sostiene el vocablo “mamushka”. Vinculada con los partos, los cisnes y las hijas, el vocablo sugiere la maternidad. Pero la mamushka también juega en el campo, hace equilibrios “sobre el lomo de un cebrá” (22); vuela en el aire, se hunde en el mar, vive en las casas de los caracoles. Por lo tanto, la mamushka se desliga de los mitos de la maternidad y pasa a la fantasía pura. El experimento ilumina las expectativas de afectividad que le asignamos al vocablo y a los trastornos incursionados por el poema. La familia, vista desde esta perspectiva, será una construcción tan endeble como la palabra misma.

Seudo (2000), de Martín Gambarotta, retoma las políticas de la familia para hablar de la violencia y el robo. Más allá de algunas imágenes caseras y banales (tomar el té, comprar la leche), la representación de la familia aquí es deliberadamente odiosa: la madre es chupacirios, el abuelo es delator; el hijo le roba al padre. Todo huele a falso, a afectos ya gastados. Con razón, este poemario se ha leído como una denuncia de los valores podridos identificados con la dictadura. Sin embargo, y como parte fundamental de su poética, Gambarotta también señala el misterio de las cosas, la relación enigmática entre palabra y evento, entre historia y subjetividad; destaca el momento epifánico que nos devela el entendimiento. Por lo tanto, en *Seudo*, hay múltiples poemas dedicados a la imagen del “relámpago”, la instancia de luz que supera la forma. Dice un poema:

El relámpago no maneja
su forma, la forma
del relámpago se crea
a partir de su incapacidad de tener
forma. La forma
del relámpago
es su no forma.

El relámpago vacía el molde
de su forma, la velocidad
del relámpago le gana a la forma. (33)

Esta pequeña reflexión sobre la lucha entre la materia y la estructura, entre las intensidades emitidas por el objeto nombrado y su recuperación de parte del lector, aparece en un poemario notablemente dotado de violencias y agresiones, en un texto que trata la dispersión de la familia, el robo de propiedades, la violencia policial o militar contra la gente de barrio. Para escaparnos del horror, quedan dos alternativas: o el relieve epifánico prometido por la comprensión (“Antes que nada: luz”, escribe en un poema breve [123]; celebrar el “brillo ciego de ideas”, propone en otro [122]), o la reducción del poeta a un estado primordial y orgánico, como si fuera planta o insecto (“uno de esos/ insectos/ que se/ parecen/ a las plantas/ quiero ser” [41]). Será ésta la única manera de huir la falsedad de imágenes, las construcciones arbitrarias con las que se arma la vida diaria; será la manera de escaparse de la taza de té, el vaso de leche, los cuchillos y el metal que mata. Huir de las materias de la ciudad para ir en busca de otra experiencia que dé sentido a la vida; entonces, la poesía.

Martín Rodríguez también incursiona en la vida cotidiana, nadando a través de la mugre acuática de la ciudad y la casa familiar. Como el hilo conductor de su producción poética, la imagen del agua sostiene varios libros suyos: *Agua negra*, *Natatorio* y *Vapor*. El tema le permite hablar de las maneras en que la humedad se sacia en el cuerpo y cómo la viscosidad nos devora. Sea la sopa preparada en el recinto casero (*Agua negra*), sea el agua de pileta que “mezcla/ no lava” (*Natatorio*, 19) o los orines que dejan su mancha (*Natatorio*, 13); o en un volumen posterior, cuando escribe de “agua de babas, agua que canta / de piedra en piedra / deja la oreja reseca y sorda / con su ruido, su repetición última...” (*Lampión*, 13). Rodríguez nos ubica en una esfera de líquidas presiones que dan forma al cuerpo y que, al fin, lo hacen hablar.

La propuesta de Rodríguez también implica otra manera de subrayar la chatura de la vida casera, de señalar la violencia que nos rodea. Política y conducta individual comparten los mismos valores. En *Agua negra*, por ejemplo, la representación del horror está presente en el recinto familiar:

Estaban dando un discurso por televisión
la abuela miraba la tele
con los ojos fijos,
imaginé que lloraba. (2008, 11)

En la siguiente escena trivializa la violencia:

Arrastré el cuerpo del perro, lo puse
sobre un auto
lo rocié con el bidón
de nafta
y encendí un fósforo en el cuerpo pelado,
no quiero sobrevivir a ninguna muerte más. (13)

Esa ecuación de muerte en que
la gallina se retuerce en las manos
que la agarraron
en el corral de la panza
la llevaron así hasta la cocina
mamá le raspa la hoja del cuchillo
en las alas con perversa
delicadeza yo miro
la gallina no sabe gritar ni decir
por favor no me maté
pero el gallo está parado
y mira desde afuera la ventana
de la cocina, el gallo no pudo evitar
que le arranque su gallina amada
sus huevos, lo castren
como a una gallina le pesa el amor. (44)

Esta agresiva, a menudo escandalosa representación de la violencia casera recuerda el “*shock* de lo nuevo” que perteneció a la vanguardia de 1920. Pero es más. En cierto modo, somos testigos de una literatura que sustituye ahora la violencia contra el ser humano con un escenario dominado por juguetes o animales. Quizás recordando el arte visual donde se trabaja la relación afectiva entre juguetes de la cultura de masas (el caso de Liliana Porter sobresale en este caso) o los relatos pictóricos organizados en base a una serie de animales enbalsamados (aquí, habría que pensar en la obra de Carlos Herrera), los poetas de esta generación investigan el contacto del cuerpo a cuerpo armado desde la frontera de lo no-humano. Y de hecho si hay un momento “relámpago” con respecto a los afectos en el poema de Martín Rodríguez, se da en la escena de amor entre la gallina y el gallo castrado, ambos colocados en la cocina, esperando formar parte de la comida familiar.

Con un imaginario brutal, a veces salvaje, se están rehaciendo los códigos de percepción en el texto literario. Estos textos exigen alternativas a la representación de lo real, revirtiendo la seriedad de los reclamos identitarios y políticos de los años anteriores. Dicho de otro modo: si antes éramos víctimas de la represión estatal, aquí el poeta se hace dueño de la violencia desde la casa materna. De esta manera, asume la agresión como propia y la propone como una nueva estética. Lo humano, por lo tanto, se recupera dentro de otro cuadro de expectativas. Efectivamente, lo humano bordea la esfera de lo animal.

Consideremos, en este contexto, un poema de Guillermo Saavedra: “Carne”, que forma parte de la última sección de su antología personal *La voz inútil* (2003). El texto es tanto un poema sobre las vacas como un poema sobre el hambre del ser humano; sobre la carencia, la podredumbre y lo abyecto de un país en ruinas. Carne de animal podrido, golpeado y abandonado, la temática del poema subraya la violencia no sólo contra la vaca sino contra el ser humano en momentos de crisis nacional. Saavedra señala la carne carcomida: “Despellejada/ hacienda/ carne verde/ baqueteada/ abombada/ de moscas/ angurrientas” (139). A partir de la “carne verde”, se lee la historia del deterioro nacional y la pobreza compartida. Parecida a la escena de “carne cuerpo” (la imagen de Sara Cohen), Saavedra suscita la sensación de pérdida y horror. Toman forma en la página escrita:

Astillas
o gusanos
en esa carne
viva
sí pero
imposible.
¿Haciendo qué?
Entre piedras
plantas secas latas
oxidadas
carne de vacas
sueltas desatentas.

¿En pie?
De guerra
perdida
de trapos desflecados
de olvido

que se encarna
en esa carne
vieja
que
cual perro
de hortelano
ni come
ni se deja
ya
comer. (140-141)

Lo feo, lo grotesco, lo moribundo, lo animal: las señales de un país en crisis. Sin sentimentalismo alguno, se retrata el intercambio entre hambrientos y violentados. Todo pasa por el cuerpo, con el animal como sostén y recurso fútilmente reprimido.

Anahí Mallol va directamente al espacio zoológico, ubicando en este mundo la suma de afectos y sentidos. Aquí la tan discutida frontera entre lo animal y lo humano se disuelve para favorecer el cuerpo sensorial y afectivo de los animales en su entorno. En *Zoo* (2009), escribe:

Aplastado derrama
las entrañas secas y suntuosas
sobre el calor del asfalto
impúdico el sapo
a la hora de la muerte
se pierde y abandona
su ocasión de fascinar
de repugnar
en la humedad
vidriosa de la piel. (13)

Con un cambio de su estatus de objeto a la hora de su muerte, el sapo deja de ofrecer una mezcla de rasgos visuales que atraen la afectividad del espectador humano. Es ahora puro cuerpo, pura piel, pura entraña; pero a diferencia de un momento anterior, cuando todavía estaba con vida, el sapo ahora deja de atraer o repugnar según el ejercicio de su deseo. Sólo ahora, en el momento de su muerte, empezamos a atribuirle un poder y voluntad no reconocidos previamente (“abandona/ su ocasión de fascinar/ de repugnar”). Al fin de cuentas ¿cuál es la diferencia (para el observador) entre la “vidriosa...piel” del sapo vivo y la “suntuosa”

entraña del mismo animal en el momento de ser aplastado? ¿Dependerá de la subjetividad que le atribuimos al animal o estaremos anclados en un largo presente donde sólo cuentan las materias del cuerpo ajeno para nuestro deleite? “La idea de animal –escribe Silvio Mattoni con respecto a este libro de Anahí Mallol– es la superación de las ideas de cuerpo y de movimiento, pero es también la instancia en que se realizan” (citado en Mallol, 2009, 57). El poema, como la mayoría de los textos de este volumen dedicados al zoológico (animal y humano), insiste en una corporalidad *in extremis* mediante la cual reconstruimos el mundo del otro a la vez que construimos el nuestro. Mallol propone zonas fronterizas entre lo feo y lo bello, entre lo cercano y lo distante; en su conjunto, sus textos representan una poética de ver y ser visto. Aquí el animal muerto no es un pretexto para iniciar una reflexión sobre el transcurrir del tiempo ni meditar la felicidad perdida (como ejemplo de contraste, convendría releer algunos poemas de la primera época de Joaquín Giannuzzi)³. Más bien y como emblema de un renacimiento posible (y aquí surge una poética de esperanza), se deposita en la figura del animal los elementos básicos de nuestro ser. El animal es un espejo para reflejar nuestro presente y señalar un posible futuro.

En una entrevista al poeta Fabián Casas, le preguntan sobre la función social del escritor. Casas responde escuetamente: “Hacer que el lenguaje brille” (Bermani, et. al. 2005). Con una estética vinculada más al neo objetivismo que a la densidad neo barroca, Casas, como los otros poetas aquí señalados, arma su poética con las materias de la cotidianidad. Su política, otra vez, está en el lenguaje, en el guiño irónico que ofrece el poema sobre las contradicciones de la vida real. Sin embargo, y quizás por estar comprometido con una disposición poética vinculada con el neo objetivismo (de hecho, se le atribuye a Casas ser una voz fundadora de esta tendencia en la Argentina), inclinándose hacia los maestros de poesía en Europa y Estados Unidos (aparte del peso de Lamborghini y Zelaya), su entorno poético no es el de los juguetes y animales, sino el del barrio pobre y el del terror que habita nuestro imaginario con respecto a la actualidad; llegamos, entonces, al *Spleen de Boedo* o los horrores de *Horla City* (los títulos de sus últimos libros).

Resulta notable que Casas, en estos volúmenes de poesía –ambos incluidos en su obra reunida (2010)–, se deje influir por las figuras canónicas del siglo diecinueve francés; en estos casos, por el urbanismo de Charles Baudelaire y por el

3 Ver, por ejemplo, “La paloma” de Giannuzzi. Aquí el poeta observa el cuerpo de la paloma muerta y piensa en su propio pasado, en “la falta de sentido que adquiere el mundo” (1998, 13). El pájaro se presta para una reflexión metafísica y un lamento por el pasado perdido, pero en ningún momento se presta para alinear equivalencias entre lo animal y lo humano.

escenario del horror que domina a veces en Maupassant (e.g., *Le horla*, 1887). No sólo debido al aspecto terrorífico del escenario urbano, Casas sigue el modelo decimonónico francés al alternar su preferencia por la metáfora sensual y la elaboración de lo intuitivo. El punto de partida son los modos de aprehender el entorno. Por lo tanto, entra en debate la relación entre los susurros invisibles y la manera de nombrarlos; cuestiona la experiencia de la ciudad y el efecto que ésta deja en el cuerpo del observador. Su meta es acercarse a la ciudad moderna y sentir sus pulsiones, sin caer ni en la sobriedad didáctica ni en la melancolía sentimentalista por el pasado perdido. También, y a pesar de su adherencia al neo objetivismo, pone en duda la capacidad humana de percibir el mundo de manera objetiva.

El ambiente poético de Fabián Casas está estructurado en base a referencias al whisky, los diarios leídos (o no leídos) y los edificios que nos encierran en la metrópolis; desde el barrio, éstos determinan nuestro horizonte de expectativas. Pero es más: estas referencias ofrecen tres maneras de armar la realidad. Los efectos del alcohol distorsionan nuestra experiencia de lo real; los diarios ofrecen una realidad alienante, por no decir una prosa chata; los edificios delimitan nuestra mirada del espacio urbano y, aún más importante, funcionan –sobre todo en *Horla City*– como metáforas de la construcción poética. Rodeado por estas fuerzas constantes, resulta imposible sostener una conciencia objetiva. De ahí Casas propone un diálogo poético a base de otros matices urbanos; sus versos dependen de los *efectos* de la ciudad sobre un cuerpo que los reciba. La inspiración poética, sin embargo, se aleja de las premisas de muchos poetas de la generación del ochenta. Más bien, la materia de la poesía es otra; le llega a través de los objetos descartables que ensucian la ciudad. En “Dora Markus”, un poema inspirado en la figura nombrada por Eugenio Montale, Casas escribe:

Tus guantes de lana, mis lentes,
 el ratoncito que usabas de amuleto,
 la bata blanca, el ruido del motor
 de nuestro matrimonio, mis botas verdes,
 el preservativo negro, tu diccionario
 francés-español, el olor
 de los días del sexo;
 cosas que pegan
 en el paladar del inodoro
 y después se van. (*Spleen*, 132)

El amor (y la memoria) son elementos destinados a desaparecer; como las cosas que “pegan en el paladar del inodoro y después se van”, se lavan con

el tiempo. ¿Una glosa de los versos de Jorge Manrique? Quizás. Pero aquí las imágenes del amor y la vida tocan los cinco sentidos y arrastran el recuerdo, agrietan la conciencia de quien las observa y toca. Se trata de aferrarse a lo efímero, de atrapar la velocidad del tiempo, de detenerse en el reino de los afectos. También de acercarse a la experiencia poética, a la lucha entre palabra e imagen. De manera parecida, lo invisible deja su marca; se habla del “ruido de fondo de la muerte” (*Spleen*, 137); de “las palabras [que] son migas” (*Spleen*, 140); de “El vapor en el aire” (*Spleen*, 141) como aquella experiencia que sentimos sin poder alcanzar. En el centro, está la ciudad empobrecida como metáfora de la inspiración:

Y así como entre los edificios abandonados
a veces surge una sogá con ropa;
crecen las voces en la mente del Scanner. (*Spleen*, 134)

La sogá como el vínculo con el otro; la ropa como los residuos verbales que prometen conectarnos el uno con el otro. De los escombros, sale la voz.

En términos generales, los residuos de la cultura de masas son la base de su ars poética: las canciones de Roberto Carlos, la Princesa Leia, la cancha de fútbol de los domingos, el recuerdo de la imagen de Elvis Presley en el televisor. Pero también está la condición de refugiados de los nuevos inmigrantes a la Argentina. Todo en función de una poética que recuerda a los poetas de la generación del cincuenta, para quienes el verso agitado descubría su paz en el descanso de la mirada, en el silencio que nos rodeaba después del cierre del poema. “La vejez es el último verso del poema;/ después empieza la crítica”, dice Casas al final del *Spleen de Boedo* (148). El guiño irónico va dirigido a la incapacidad propia de poner nombre a las cosas; habrá que esperar a que otro asuma el papel de decir e interpretar.

No quiero detenerme en el vínculo entre inmigración y poesía pero, como está en el imaginario argentino de los últimos años (pienso en Cucurto; en los comentarios juguetones de algunas novelas de Aira; en la poesía de los ochenta de Bellessi y Muschietti con respecto a la inmigración italiana, o el duelo por los inmigrantes judíos que llegaron a la Argentina y que ocupan un lugar tan importante en la poesía de Futoransky, Kamenszain, Roffé y Rosenberg), más vale anotarlos aquí. Tomemos el caso de Casas en su poema “Cangrejos”, incluido en *Horla City* (159-161), donde la inmigración es una manera de describir a los “muertos vivos” de la ciudad en ruinas, de nombrar un mundo de juguetes gastados, de señalar la familia en deterioro.

Camalotes y víboras llegan hasta acá.
Un poco de tuntún la ciudad drena pedazos de cemento,

canchas de fútbol en mal estado,
puestos de comidas al paso....
Hace años que no tomo ni leo revistas estúpidas.
María y Lucía se fueron a vivir juntas.
Alquilaron un depto bonsái en una calle fluvial.
Sobre los estantes de la biblioteca improvisada
pusieron los juguetes: La Princesa Leyla,
Lucke Skywalker, Snoopy, Astroboy.
Tienen un pisapapeles transparente
donde vive una familia de aldeanos
que saluda desde la puerta de su casita roja.
Si lo das vuelta,
cuando lo parás de nuevo
la nieve cae sobre ellos....
Somos los muertos vivos,
somos los muertos vivos.
Alineados de a uno
vivimos en una zona mental
de un distrito alejado....
La última migración trajo resultados desastrosos.
Y en los países periféricos, la gente afectada
se vuelve invisible. (159-161)

Estamos en la ciudad de la repetición masiva, por lo tanto, “Somos los muertos vivos” es frase repetida dos veces. Estamos, además, en una ciudad donde las costumbres de leer y armar la biblioteca ceden ahora al hábito de juntar cachivaches de poco valor. En este caso, los estantes se convierten en el depósito de imágenes pertenecientes a la cultura de masas, todas de manufactura serial y barata. Quizás en este contexto, somos todos inmigrantes viviendo una cotidianidad alienada, sin ningún recuerdo de la familia unida, de las costumbres de otra época y tiempo, excepto el que aparece fijado dentro de un globo de nieve. Domina el encierro artificial para todos, la construcción de un habitus plastificado, la fantasía de una familia ya imposible, ya fuera de nuestro alcance. Todo está mediatizado sin que haya contacto directo alguno ni la intensidad afectiva deseada entre el uno y el otro.

El poema de Casas indica una estética que depende del artificio de la copia. Hemos perdido los viejos recursos; resulta imposible vivir fuera del ya indicado globo de nieve. Más bien, como los inmigrantes, somos los muertos vivos,

flotando en un mar de imágenes prefabricadas, sin poder escapar del globo de nieve que nos tiene capturados. En este clima, Casas insiste, y no sin gran ironía, en la construcción de la poesía a partir de los nuevos tonos. El chillido del audífono (172) y los ruidos de construcción (165-67, 169, 171, 172) rearman las poéticas posibles en una época en la que la voz de la poesía es sometida a fuertes trastornos. Domina la pregunta sobre la posible voz auténtica en un mar de sonidos desapacibles.

No sorprende que las estéticas contemporáneas se apoyen en las voces falsamente ingenuas, en lazos íntimos de profundidad dudosa. En prosa, las memorias falsas, las crónicas irreverentes, la sostenida burla al yo narrador acompañada de una serie de relatos mínimos que resisten la integración en un todo dominan el horizonte de textos bajo la bandera de lo posmoderno. Agregadas a los textos poéticos que hemos comentado en este ensayo, se postula una mirada sospechosa sobre la trascendencia del yo que escribe. Pero también está el momento (¿mágico?) del entendimiento, más allá de la palabra misma. El “relámpago” de Gambarotta, el “blanco nocturno” de Piglia, la “soga con ropa” de Casas. Son maneras de estar en el presente, de entregarse al momento actual, de hacer hablar al cuerpo; y si esto no da voz a la esperanza, permite al menos la *comprensión*.

En un texto que leyó por radio en 1966, Michel Foucault delineó un esquema de reflexión sobre lo que él mismo llamó el “cuerpo utópico”. “El cuerpo –dice– es el grado cero del universo. Allí, donde los caminos y los espacios encuentran su punto de convergencia, el cuerpo no está y, sin embargo, está en esa pequeña matriz utópica desde la cual sueño, hablo, avanzo, imagino, percibo las cosas en su lugar y las niego por el poder infinito de las utopías. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol. No ocupa un lugar, pero es desde allí que radican todos los lugares, reales o imaginados” (2006, 233). Quizás sea la labor del texto literario recuperar ese cuerpo ausente, insistir en que el fulcro de todo sentido esté centrado en ese cuerpo, llegar a identificar el extremadamente elusivo régimen de las sensaciones corporales *sin la nostalgia, sin el pathos, sin la melancolía* de antaño. Llegar a construir un cuerpo a través del denso enlace de cuestiones pertenecientes a la familia, el barrio, la ciudad. Llegar a construir un cuerpo que nos permita hablar desde la experiencia somática de nuestro presente actual. Aquí está la política de los textos, haciendo resaltar vínculos posibles entre letra y cuerpo y voz. Se complejiza “la demanda de afectividad”, señalada por algunos productores de cine y teatro bonaerenses (Wajszczuk, 2010), subrayando no el sentimentalismo sino la presencia del cuerpo en un momento detenido, un cuerpo que se vuelve a descubrir para estar plenamente en el mundo.

A modo de conclusión, pensemos en ese material que deviene objeto de la

percepción, la materia que se ofrece para el consumo de nuestros cuerpos; me refiero a las pulsiones de la poesía que dan vida, imagen y voz. El equilibrio es delicado, porque –como hemos ido observando– no todo lo que deja efecto en el cuerpo viene de la materia palpable, hay otros puntos de luz que también dejan su impacto en nuestro ser. En este contexto, Jorge Aulicino, de la generación del ochenta, nos alerta sobre este sutil balance. En “Boardwalk casino”, un poema inspirado en los casinos de Las Vegas, escribe:

*Las fantasías y los recuerdos
son, dice, la misma cosa.
¿Dirías que son materia?
¿Son materia los efectos eléctricos?
¿Es materia la luz tamizada
de un día sin sol en un departamento? (1998, 7)*

Sí, estamos en un mundo material, pero cuentan más los modos de percibirlo. Aquí entra el sensorio abierto a recibir el mundo, pero tampoco podemos dejar de lado el destello de la imaginación. Mercedes Roffé también enfoca el problema de la poesía en la capacidad de sentir. Escribe en un libro reciente: “Porque sentir es más que ver y más aún es fundirse” (*Las linternas flotantes*, 9). Sentir requiere que mantengamos abiertas las coordenadas del cuerpo y el “tacto interior”, que prestemos atención a las voces. Aún más, desde la fricción de las formas que la composición poética nos ofrece, está la posibilidad de iniciar un momento de contacto con el otro y de encontrarnos a nosotros mismos. El objetivo es, entonces, actualizar un sentir, entendernos con la experiencia verbal, acercarnos al instante de su luz y trazarlo en el cuerpo.

Aquí llegamos al cierre. Estamos quizás frente a lo que Jacques Rancière observó cuando describía “los actos estéticos como reconfiguración de la experiencia... crean nuevos modos de percepción sensorial e inducen formas novedosas de subjetividad política” (9). Es cierto que el Estado nos enseña a sentir. Pero la literatura de la post-transición se erige en contra de este modelo, alcanzando una experiencia subjetiva pre-conceptual e intuitiva frente al “aquí y ahora”. Se aprende a sentir nuevamente, a definirse desde el cuerpo, a rechazar la lógica habitual que nos tiene paralizados. A comprender desde otros recursos. Buscamos el rostro detrás de la máscara, bordeando la fiesta y el peligro. Nos acercamos al borde del cráter para compartir el brindis.

Obras citadas

- Antelo, Raúl. "Tiempos de Babel". *Quimera*, 296/97 (2008), 82-95.
- Arias, Lola. *Las impúdicas del paraíso*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2000.
- Aulicino, Jorge. *Las Vegas*. Buenos Aires: Selecciones de Amadeo Mandarino, 1998.
- Bellessi, Diana. *Sur*. Buenos Aires: Tierra Firme, 1998.
- Bermani, Ariel, et. al., "Entrevista a Fabián Casas" No. 13. En: <http://www.elinterpretador.net/13EntrevistaAFabianCasas.htm> (25/04/2005)
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Carrera, Arturo (comp.). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Casas, Fabián. *Horla City y otros. Toda la poesía, 1990-2010*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Cohen, Marcelo. *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma, 2008.
- Eltit, Diamela. *Impuesto a la carne*. Santiago de Chile: Planeta, 2010.
- *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Planeta, 2007.
- Fondebrider, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- "Utopian Body". Caroline A. Jones (trad. inglés y comp.). En: *Sensorium, Embodied experience, Technology, and Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2006, 229-234.
- Freidemberg, Daniel (comp.). *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1995.
- Gambarotta, Martín. *Pseudo*. Bahía Blanca: Vox, 2000.
- Giannuzzi, Joaquín O. *Poesía completa*. Jorge Fondebrider (ed. y pról.). Sevilla: Sibilina, 2009.
- Iannamico, Roberta. *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox, 2000.
- Kamenzain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Levrero, Mario. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005.
- Mallol, Anahí. *Zoo*. Buenos Aires: Paradiso, 2009.
- *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.
- Monteleone, Jorge. "Poetas en la mitad de la vida". *La Nación* (Buenos Aires, 24 octubre 2009).
- Piglia, Ricardo. *Blanco nocturno*. Buenos Aires: Anagrama, 2010.
- Ranciere, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Gabriel Rockhill, (trad. Inglés). New York: Continuum, 2004.
- Rodríguez, Martín. *Agua negra* [1998]. Buenos Aires: Gog y Magog, 2008.
- *Lampión*. Buenos Aires: Siesta, 2004.
- *Natatorio*. Buenos Aires: Siesta, 2001.

- Roffé, Mercedes. *Las linternas flotantes*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2009.
- Saavedra, Guillermo. *La voz inútil. Poemas (1980-2003)*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2003.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancía y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Viola Fisher, Verónica. *Arveja negra*. Buenos Aires: Vox, 2005.
- Wajszczuk, Ana. "Aparecidos". *La Nación* (Buenos Aires, 10 diciembre 2010).
- Zurita, Raúl. *Auschwitz*. Santiago de Chile: Santa Muerte Cartonera, 2000.