

Algunos apuntes sobre las disputas por la legitimidad literaria y las figuraciones del resto en la poesía de los noventa en Argentina

Marina Yuszczuk ¹
CONICET
marinayuszczuk@gmail.com

Resumen: En el marco de las poéticas emergentes en Argentina en la década del noventa y de la presencia del objetivismo como línea poética dominante centrada en una figura de poeta que ostenta un saber específico sobre el medio, el artículo trabaja con dos autores que plantean poéticas divergentes (Daniel Durand y Fernanda Laguna) en las que la banalidad levantó una pregunta por la pertenencia legítima de estas poéticas al ámbito literario. La hipótesis que aquí se sostiene es que dicha banalidad, acompañada de la impostura de no saber y cifrada en la construcción de figuras de poeta-analfabeto, está en la base de un uso de la lengua que intenta evadirse de las retóricas establecidas y elige lo “mal dicho” en un intento utópico por renovar el discurso poético.

Palabras clave: Poesía-Argentina-Noventas-Banalidad-Saberes

Abstract: In the context of the emergent poetics in Argentina in the nineties and the presence of objectivism as the dominant poetic line centred in a poet figure that

¹ **Marina Yuszczuk** es Doctora en Letras por la Universidad de La Plata, donde defendió su tesis “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa”. Como poeta publicó en el 2012 el libro *Lo que la gente hace* por la editorial Blatt&Ríos, y la plaqueta *El cuidado de las manos*, por Melón Editora.

shows a specific knowledge of the genre, this article focuses on two authors that pose divergent poetics (Daniel Durand and Fernanda Laguna) in which the presence of banality raised a question about the legitimate place of these poetics within the field of literature. The hypothesis here sustained is that such banality, along with the pretension of not knowing and condensed in the construction of figures of illiterate poets, is in the base of a new way of using language that intends to avoid the established rhetorics and conventions and chooses the “badly said” in an utopic attempt to renovate the poetic genre.

Keywords: Poetry-Argentina-Nineties-Banality-Knowledge

La poesía de los noventa en Argentina –una denominación que conviene usar menos para abarcar toda la producción de la década que para circunscribir aquello que Raymond Williams denomina “poéticas emergentes” (Williams, *Marxismo y literatura* 145)– no puede vincularse de modo directo y sin mayores mediaciones con los procesos políticos y culturales que atravesaron la llamada “década menemista”, a pesar de que ciertos rasgos de lo escrito y publicado en el período tentaron a poner sanciones con demasiada rapidez. Es que, en el contexto de la implementación de políticas neoliberales que transformaron en pocos años la sociedad, dando lugar a lo que muchos consideraron como una banalización ostensible de la cultura (impulsada en buena medida por el papel cada vez más central y omnívoro de los medios de comunicación) y a una atomización social que acompañó la pérdida de lo político como valor, no parecía difícil interpretar la presencia de estos mismos valores en la poesía (lo banal y lo declaradamente frívolo, el cinismo, la apelación fuerte a la cultura mediática y las marcas

comerciales, etc.) como celebración, o por lo menos como afirmación simple y acrítica de un estado de cosas.

Un inicio posible, un momento inaugural de eso que la crítica llamaría después “poesía de los noventa” está dado por la aparición de dos libros: *La zanjita* de Juan Desiderio y *Segovia* de Daniel Durand, publicados en 1992 y 1993 respectivamente.² Porque si bien es cierto que el recorte cronológico puede incluir también libros como *El guadal* de Daniel García Helder, *Tuca* de Fabián Casas o *Verde y blanco* de Martín Prieto, publicados entre 1988 y 1990 (y encuadrados en lo que se conoce en Argentina, gracias al esfuerzo del *Diario de poesía* por construirlo, como “objetivismo”),³ lo propio de “los noventa” se identificó tempranamente como algo que era nuevo en relación a la poesía escrita hasta el momento, difícilmente asimilable en un primer momento para el público y la crítica (al punto de que requirió ajustar algunas herramientas teóricas para poder ser “leído”) y que incluía rasgos como el uso del habla coloquial en sus variantes más crudas, la incorrección política y la banalidad a ultranza (García Helder y Prieto *Punto de vista*).

Es importante señalar que cuando decimos “habla coloquial” no nos referimos al coloquialismo de los sesenta, ya ampliamente difundido y asimilado para la década del noventa, sino a la posibilidad de hacer versos como “Meté la mano/ sacá lo hueso de poyo/ de la zanja”, que dan comienzo a *La zanjita*, o “Por el ojo del choto/ yo lo veo todo roto”, famosa rima de Durand en “Segovia”. La incorrección política se lee en versos como estos: “No teníamos puto en el barrio/ así que

² Ambos textos fueron publicados inicialmente en revistas; ver Juan Desiderio, *La zanjita*, *Revista Trompa de Falopo*: 1992, y Daniel Durand, *Segovia*, *18 Whiskys* Nrs 3-4, Marzo de 1993. *La zanjita* fue reeditado por Ediciones Trompa de Falopo en 1996 y por Ediciones Vox en *Segovia*, a su vez, apareció en el Nº 8 de *poesia.com* (un sitio web que ya no está disponible), y fue reeditado por Ediciones de Amadeo Mandarinino en el 2001 y por Mansalva en el 2006, como parte del libro *El estado y él se amaron*.

³ Esta construcción del objetivismo como movimiento que incluye diversas poéticas en Argentina estuvo a cargo en parte de Martín Prieto, en el artículo “Giannuzzi, Cantón, Girri, y los otros”, en Dossier Giannuzzi, *Diario de poesía* Nº 30, Invierno de 1994.

hicimos uno: / “El puto Larba”/ (...) en la casa abandonada el flaco Prané / le rompió el culo” (Durand *El estado* 25), y la banalidad, en un poema de Fernanda Laguna que dice simplemente “Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón”.⁴ Si bien la obscenidad y la violencia de los versos de Durand ya estaban en textos como “El fiord” y “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini, publicados en 1969 y 1973 –es decir, con alrededor de treinta años de anterioridad– y la banalidad podría remontarse a ciertas novelas de Puig, la poesía pareció ser un discurso mucho menos permeable que cualquier forma narrativa al ingreso de este tipo de materiales y registros. Hay algo de extremo en estas escrituras, algo salvaje, al borde del analfabetismo cultural (en Desiderio y Durand) y de la nada (en Laguna) que volvió a plantear el problema del valor y de qué perspectiva de lectura emplear para sancionar esos versos como “poéticos”.

Como testimonio del malestar que generaron estos textos queda el carácter defensivo, por decirlo de algún modo, de dos de los artículos críticos más tempranos que se escribieron respecto a la poesía de los noventa. En el de García Helder y Prieto, ya citado, se dice que si bien algunos de estos textos apuestan por la banalidad, su “grado de participación en lo real y en lo actual”, o *Zeitgeist*, es proporcional al modo en que presentan los hechos y las cosas sin hacer abstracciones ni sacar ninguna conclusión, y que su “carácter ontológico” residiría en la afirmación de que “el ser no está más allá de las cosas” (García Helder y Prieto *Punto de vista*). Al mismo tiempo se destacan los “saberes más técnicos” a los que los poetas someten la materia verbal (cortes de verso, rimas, aliteraciones, etc.) como garantía de su “poeticidad” (si bien el término nunca es empleado por los

⁴ Poema de Fernanda Laguna citado por Martín Prieto y Daniel García Helder en “Boceto N° 2 para un...de la poesía argentina actual”, en *Punto de vista* N° 60, Buenos Aires, abril de 1998.

autores, la idea de argumentar a favor de esa cualidad en el corpus que trabajan está implícita en cada una de sus afirmaciones).

En una operación que es consecuente con la que acabamos de describir, García Helder y Prieto intentan encontrar para un corpus de libros editados de manera independiente a lo largo de la década una filiación dentro de la tradición argentina, es decir, de “domar” de alguna manera su carácter revulsivo y convertir esos textos, lo más pronto posible, en poesía. Por su parte Anahí Mallol, en “Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la `poesía joven de los 90’ en la Argentina”, afirma que el riesgo de estas poéticas consiste en que “mimando lo banal, volviéndose poesía marca Tinelli”⁵ consiguen, sin embargo, no ser banales ni acrílicas sino sobrepasar esa cualidad por el plus del humor y la ironía (Mallol “Muchachos futboleros” 458). Lo cierto es que la repetición de esos términos en los primeros artículos críticos sobre poesía de los noventa y la insistencia de los críticos en señalar cierto manejo de la retórica (ironía, saberes técnicos) que permitiría admitirlos como literarios da cuenta de que se puso en juego como pocas veces el problema de la significación (o la falta de ella) y de la pertenencia o no de estos textos al ámbito todavía sacralizado de la poesía.

En oposición a esto, los poemas de Casas, que podrían verse como una simplificación (sin que esto implique nada negativo) de las formas fraguadas por Joaquín Giannuzzi, o los de Daniel García Helder, que cultivan un cierto feísmo en la elección de materiales bajos, degradados y ruinosos, cuando no trabajan directamente con la basura, no parecen haber planteado mayores problemas para ser reconocidos y aceptados como parte de la tradición literaria. En parte, porque

⁵ Marcelo Tinelli fue y sigue siendo hasta la actualidad el conductor de un show televisivo que hizo de lo banal –y muy especialmente de la sola presencia de los “famosos”, es decir las celebridades– el contenido único de cada entrega, al punto de que su nombre se convirtió en sinónimo de frivolidad, de culto a lo light y en su momento hasta funcionó como sinécdoque cultural del menemismo.

los integrantes el *Diario de poesía* se ocuparon de construir un marco a partir del cual podía ser valorada su propia producción poética, para la cual trazaron un linaje que se remontaba a Ezra Pound, pasaba por Marianne Moore y William Carlos Williams, luego por el procesamiento de estas y otras poéticas en las obras hasta entonces marginales de Roque Dalton, Joaquín Giannuzzi y Leónidas Lamborghini (estoy simplificando drásticamente la genealogía que el *Diario* armó para sí) y llegaba hasta Fabián Casas. Pero también porque en los objetivistas, a pesar de la intención declarada por Daniel Freidemberg de acercarse a los objetos a partir de la pregunta “qué tienen las cosas para decirnos, qué nos dicen” (Freidemberg 1988: 36), dichos objetos –que bien pueden ser en ocasiones un paisaje o una escena– aparecen siempre vinculados a un comentario de carácter filosófico. En ese sentido es ejemplar el poema de Fabián Casas “Sin llaves y a oscuras”, donde la situación cotidiana de sacar la basura y quedarse encerrado afuera de casa por un golpe de viento se homologa con una versión posible de la muerte, es decir que lo aparentemente banal se metaforiza y se recupera en el plano metafísico.⁶

En definitiva, si la genealogía objetivista podía trazarse de modo más o menos convincente como lo hizo Martín Prieto en su artículo “Giannuzzi, Cantón, Girri, y los otros” publicado en el *Diario de poesía* en 1994, es porque efectivamente el trabajo con materiales cotidianos y con un lenguaje coloquial al que se le daría un tratamiento diferente de la variante mimética postulada por el coloquialismo de los sesenta (para esto basta con comparar, digamos, a César Fernández Moreno con

⁶ El poema dice: “Era uno de esos días en que todo sale bien./ Había limpiado la casa y escrito/ dos o tres poemas que me gustaban./ No pedía más./ Entonces salí al pasillo para tirar la basura/ y detrás de mí, por una correntada,/ la puerta se cerró./ Quedé sin llaves y a oscuras/ sintiendo las voces de mis vecinos/ a través de sus puertas./ Es transitorio, me dije;/ pero así también podría ser la muerte:/ un pasillo oscuro,/ una puerta cerrada con la llave adentro/ la basura en la mano” (Casas 1996: 8). Como se ve, la escena que abarca la primera mitad del poema se recupera en la segunda mitad desde un sentido metafórico, y en eso consiste el movimiento que organiza gran parte de los poemas “objetivistas”.

William Carlos Williams y también con Martín Prieto, que anota en un verso “te vas, le digo, a quedar pelado” (*Verde y Blanco* 17) sometiendo la cita de la oralidad a una sintaxis que la quiebra y en principio rompe toda posibilidad de leer ese verso como fragmento robado, sin más, al habla) ya estaba presente en la poesía desde el modernismo norteamericano. De hecho T. S. Eliot, además del mucho más reciente Ricardo Zelarayán, es el referente que los poetas de los noventa, sobre todo Durand y Martín Gambarotta, nombran una y otra vez como aquel que les mostró las posibilidades del uso del habla en los versos (Gambarotta “El habla”).

En cambio eso que había de nuevo en la poesía fue lo que ofrecía resistencia a la interpretación crítica y que se prestaba para ser rápidamente descartado como “mal escrito” o insignificante. A esto debe sumársele el hecho de que los mismos poetas defendidos por Helder, Prieto y Mallol se construyeron como “analfabetos” en sus poemas, es decir, como aquellos que escribirían a partir de la falta de capital cultural específico –para decirlo en los términos de Bourdieu–, y realizaron diversos gestos de impugnación de la tradición literaria y la poesía. De hecho se puede hacer el ejercicio de imaginar que la poesía de los noventa comienza con esta pregunta que abre “Segovia” de Daniel Durand: “¿Y si viene Segovia y termina con el arte y con la muerte?” (Durand *El estado* 11). A partir de allí cabe preguntar si “Segovia”, que vendría a terminar con el arte (homologado en este caso con la muerte, y por lo tanto con lo que ya está dicho, con lo ya sabido y con una escritura que no permite decir la experiencia, como intentaremos demostrar), es una figura que condensa una disputa por la legitimidad literaria, o si vale también como nombre del acontecimiento, aquello que para Alain Badiou impone la invención de un nuevo discurso porque hay algo que pugna por decirse y que no se acomoda al imperativo de la letra, es decir, a lo ya dicho o aceptado como decible. Después de todo, como

anota Badiou en su lectura de Beckett, el acontecimiento impone la nominación de algo desconocido que forzosamente resulta “mal dicho” con respecto a las leyes usuales del lenguaje (*El infatigable* 38).

1. Ya no saber escribir: una utopía

Así como Durand cifraba en la figura de Segovia un inminente y posible fin del arte, Martín Gambarotta hace decir a uno de los personajes de *Punctum* que “Nunca leí el Quijote./ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de Don Q. en el basural./ Las tripas de Sancho Panza/ vaciadas en la mandíbula de Alien./ Veo capítulos repetidos de Kojak/ durante el invierno sin chica” (Gambarotta “El habla” 56), y el mismo Durand, en un poema llamado “Miel Danieles”, que reversiona el nombre propio del poeta como trovador provenzal, hace ostentación de la falta de “pulimento” como rechazo de la ideología que asocia la escritura poética con el trabajo de artesano sobre el verso. El poema se presenta como el producto de una escritura que se realiza con el sexo, que se moja en un tintero, y dice: “con trazo grueso van estas magnolias/ rosadas por debajo pero duras./ Para vos va esta frenada:/ caucho para tus narices/ de provinciana emputecida,/ Y para vos leproso canalla/ no te dejo ni siquiera cuarta raya/ y a la rima no la pulo/ no me importa metétela en el culo”. El poema, además de negar el trabajo como valor, exhibe una genealogía “popular” (“mamá es maestra/ papá trabaja en el correo/ Pablo es taxista/ Susana es panadera/ mi abuelo tiene una fábrica de ladrillos”, etc.) que se opone a aquellos que “intentan un texto/ para quedar adentro aunque sea/ en el último puesto/ puesto que tienen metida a toda la familia/ dentro de la biblioteca” (Durand *El estado* 17).

Con absoluta conciencia de lo que podría o no decirse con cierto lenguaje, Durand vuelve sobre el problema de cómo escribir (si con “trazo grueso” o con “pulido”) en un texto que pertenece a la serie titulada “Marquina” (se trata de otro seudónimo del poeta, como Miel Danieles) y en el que, significativamente, ya no sólo no hay rimas sino tampoco versos. Se trata de un pequeño relato en prosa escrito sin mayúsculas y conformado por una sola oración:

mi madrina Rosalía se murió, a los 43 años quedó preñada y una vecina le metió un ramo de perejil adentro de la argolla para que se le pudra el niño, pero se pudrió todo, el perejil, el niño y mi madrina, esto sucedió hace mucho cuando yo recién leía benedetti, y no había manera de contar lo que pasaba, menos mal que ahora, gracias a nosotros mismos, podemos contarlo, mi madrina se hizo un aborto casero y se pudrió de una septicemia galopante, en un hospital de Rosario, en ese mismo momento, Porto escribía “úsalo al mar al bien”, en Rosario, Azote de cuatro años asomada a la ventana del quincho espiaba cómo los chicos de Martinez le chupaban las tetas a sus hermanas de quince y yo recién andaba leyendo benedetti, pero no te preocupés que ya los alcancé, y los pasé, y cada vez que paso por una verdulería y veo perejil me acuerdo de la concha de mi tía, pudriéndose, y me río, ya tenemos toda nuestra sustancia, por suerte, descompuesta, todo el drama de Marquina transformado en aventura (Durand *El estado* 102).

Ese “no había manera de contar lo que pasaba” señala a los límites de una escritura –la de los objetivistas, dominante en el campo poético en el momento en que comienza a escribir Durand, o que por lo menos le estaba disputando ese lugar

al neobarroco— que no permitía, con sus usos sofisticados que retorcían la sintaxis, contar una experiencia extrema como la del aborto con la crudeza con que lo hace Durand aquí, sin eufemismos y poniendo en primer plano eso que espanta: la descomposición del cuerpo por razones grotescas, absurdas.

El “Porto” rosarino al que se alude es, según aclaró Durand en una entrevista, el poeta y por entonces redactor del *Diario de poesía* Martín Prieto,⁷ con lo cual el relato podría leerse, al igual que otros poemas de Durand, como toma de posición⁸ con respecto a las poéticas poundianas como las de Prieto y García Helder que mantienen, hasta cuando trabajan con materiales degradados, una elegancia y un trabajo sofisticado con la dicción y la sintaxis que en el marco del texto de Durand y su uso de una sintaxis de tipo oral, se lee como manierista. De todos modos se impone hacer algunas distinciones con respecto a los poemas citados porque el gesto de Gambarotta, condensado en una figura icónica de la cultura de masas como es Alien que devora y destruye al Quijote —especie de sinécdoque de “alta cultura” o de “literatura” — parece a primera vista más radical que el de Durand. La figura del Alien que se come al Quijote en el poema de Gambarotta podría pensarse como toma de posición en contra de una idea restringida de cultura en la que entraría el clásico de Cervantes pero no los productos de los medios de comunicación de masas como Alien o Kojak (de todas formas, “devorar” también comporta la idea de absorber y asimilar, sobre todo porque según el poema se

⁷ Dice Durand, entrevistado por los poetas Damián Ríos y Mariano Blatt: “Con los presupuestos teóricos de Benedetti no era posible ese tipo de relato, y con el principio de restricción de Prieto y compañía tampoco, porque el Porto de ese texto no es, obviamente, otro que Prieto, con una frase muy estilizada de un viejo poema suyo.” En: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-14-oto%C3%B1o-2008/daniel-durand-cielos-personas-flash>

⁸ Las tomas de posición son, según Bourdieu, intervenciones que permiten a los escritores definir sus posiciones relativas en esa red de relaciones objetivas que es el campo literario. Las tomas de posición pueden ser “obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.” (Bourdieu *Las reglas* 343).

escupen solamente los huesos). Durand en cambio niega ciertos valores culturales (el linaje específicamente literario, la cotización de la escritura en términos de trabajo o “pulido”) en nombre de una escritura obscena y corporal que el poema asimila al acto masturbatorio. Tanto Durand como Gambarotta construyen en sus primeros libros figuras de poeta “analfabeto”, que no reclama para sí el derecho a ingresar en la literatura por un conocimiento exhaustivo de la tradición o por un manejo de saberes técnicos específicos.

Esto, que puede ser simplemente un avatar de la disputa por la definición de la legitimidad literaria y por los límites de lo admitido como poético (porque, como señala Bourdieu, en un campo que ha alcanzado cierto grado de autonomía “la revolución tiende a imponerse como el modelo del acceso a la existencia en el campo”, *Las reglas* 191), debe ponerse en tensión con el hecho de que ambos, al igual que Desiderio (sobre el que no nos hemos explayado aquí), despliegan al mismo tiempo un conjunto de saberes sobre poesía y exhiben un conocimiento de segmentos de la tradición (Gambarotta cita y reescribe a Pound, Durand trabaja formas como el soneto y los caligramas de Apollinaire en algunos poemas de “Segovia”), con lo cual la figura del poeta analfabeto aparece más bien como la cifra de un deseo, utópico, de escribir olvidando aquello que se sabe.

Sin embargo estas explicaciones de tipo sociológico o cultural no agotan los textos porque en el caso de Durand, por poner un ejemplo, lo importante es que la anécdota de la muerte de la tía no se recupera desde el sentido, así como Casas “traducía” la escena de sacar la basura en el plano metafórico (“así podría ser la muerte”). Al contrario, hay algo que pugna por decirse en ese texto y que impone, de hecho, la necesidad de abandonar los versos para construir una sola oración que no parece tener principio ni fin sino que se presenta como fragmento de algo mayor

en la falta de mayúsculas al principio y de punto final (en un final, por otra parte, marcadamente abrupto). Esta inminencia, junto con la pertenencia a la literatura como valor, se señala de modo elocuente en otro poema donde se afirma que “La poesía todavía no existe/ nunca va a haber literatura” (Durand *El estado* 28). En este caso la clave está en el “todavía”, que señala al futuro como lugar en el que surgiría una poesía, nueva, que no formaría parte de la literatura. Si se pone en relación este fragmento con las figuraciones del analfabeto analizadas hasta aquí, que están articulando un conflicto –el del que sabe pero quisiera no saber para decir otra cosa-, parece que el rechazo de la literatura se haría en nombre de eso que “todavía” no se ha articulado y que podríamos nombrar provisoriamente como “experiencia”.

Como reverso del gesto de Gambarotta y Durand (que deja de lado la escritura en versos en la serie titulada “Marquina” para dar cuenta de eventos que vendrían a “romper el molde”, o al menos el de las poéticas objetivistas), pero también como variante de la figura del analfabeto, Fernanda Laguna realiza una operación exactamente contraria y simétrica en la medida en que pone en escena el deseo de acceder a la escritura literaria, para la cual carecería de los conocimientos más básicos. En una plaqueta de las muchas que editó Belleza y Felicidad sobre fines de los noventa (hechas en fotocopias y con un diseño que podría llamarse “punk” a partir del lema “hacelo vos mismo”, porque se trata de publicaciones caseras y voluntariamente desprolijas), *Salvador de Bahía, ella y yo*, Laguna comienza por decir: “Este es un cuento/ muy bonito/ y simple.// Es mi primer cuento/ es lo más largo/ que he escrito.// Mi proyecto ambicioso,/ mi consagración” (Laguna *Salvados Bahía*). Estos primeros versos, que resumen de manera absurda la carrera de un escritor –el primer cuento coincide con la consagración, dando lugar a

un desfasaje humorístico similar al contraste entre “bonito” y “simple” y “proyecto ambicioso” –, pueden leerse como parodia del ingreso institucional a la literatura, sobre todo por la lista de “influencias” que se consignan a continuación: “He usado/ más palabras que nunca./ He imitado/ a grandes escritores/ como Bocaccio,/ César Aira,/ Clarice Lispector,/ Cecilia Pavón,/ Gabriela Bejerman/ y Paulo Coelho”.

La lista es aberrante con respecto a cualquier canon porque pone a un clásico como Bocaccio junto a César Aira –que sabe también de usos aberrantes de la literatura–, a una escritora de moda en los círculos especializados como Clarice Lispector, a las amigas de Fernanda Laguna (Pavón y Bejerman, compañeras en el proyecto Belleza y Felicidad) y a un despreciado escritor de best sellers como Paulo Coelho, difícilmente tomado en cuenta tanto por la academia como por otros poetas de los noventa cuyas bravatas alcanzan hasta atacar a Cervantes o a Ezra Pound. Más adelante en el mismo texto la autora se refiere al esfuerzo que tuvo que poner para escribir, bien distinto del “pulido” contra el que se plantaba Durand: “Fue difícil para mí/ mantener el hilo para que se entienda/ algo tan largo./ También me costó/ conjugar bien los verbos/ y encontrar los adjetivos apropiados”. Más que una dificultad en el trabajo con la escritura, aquí se trata de construir una figura (si es de poeta o no, es demasiado pronto para afirmarlo) del que tiene dificultades en el manejo más básico y escolar de la lengua, al punto de que le cuesta conjugar los verbos. Pero enseguida, como si se tratara de una invocación a las musas, el poema dice: “Le agradezco a la selva Brasileira/ que fue mi inspiración./ También a las palmeras,/ a la empleada hermosa/ que limpiaba la habitación”.

Donde Durand decía “a la rima no la pulo/ no me importa metétele en el culo”, Laguna hace una rima, aparentemente involuntaria, entre “inspiración” y “habitación”, pero es de imaginarse que no la descartaría si pudiera advertirla ya

que se trata de alguien que, al menos en la ficción del texto, se esfuerza por dominar los aspectos más básicos de la escritura literaria, incluso aquellos devenidos clisés. La figura de analfabeta de Laguna (que además suele presentar errores ortográficos y gramaticales en sus textos)⁹ se diferencia de modo drástico de las de Gambarotta y Durand en este punto: mientras que aquellos quisieran olvidar lo que saben (la literatura) para poder escribir algo que sea “nuevo” y que se puede nombrar como “experiencia” al menos en el caso de Durand, Laguna manifiesta su deseo por entrar en la literatura y para esto hace gala del escaso dominio adquirido sobre los saberes que los otros poetas considerados intentarían, al parecer, dejar atrás. Pero estas figuras no sólo son opuestas sino complementarias, o por lo menos podría levantarse la hipótesis de que Laguna realiza el deseo de Durand y Gambarotta de no estar en la literatura, de nunca haber leído, aunque sea como simulacro.

Entonces, las figuraciones de analfabetos tienen por un lado la función de tomar parte en una disputa por lo que puede ser legitimado como poético. Tal es su dimensión específicamente cultural y controlada, autoconciente, como se lee en el relato de Durand (que afirma algo así como: con esta retórica no se podía contar esto, ahora que hemos ampliado los límites del discurso poético, se puede). Pero habría que ver si a este propósito de corto alcance –el mismo gesto de provocación prácticamente garantizó el acceso de estos poetas al “canon”, por llamar de algún modo al pequeño conjunto de textos que se rotularon y discutieron como poesía de los noventa– se suma algún otro, tal vez más silencioso, y donde el no saber tenga un valor más radical que el de simplemente no ser un erudito.

⁹ Por dar solo dos ejemplos, “Ella se ha ido a Uruguay/ a travez de la frontera con la Argentina./ (...) La casa es de dos hambientes chicos”. En Fernanda Laguna, *Cartas de amor* (plaqueta), Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2000.

2. Figuras del resto: la profunda banalidad del no saber

Segovia, del que nada se sabe, es al parecer aquel que viene a terminar con el arte y la muerte, según el primer poema del libro homónimo, y que trae como contrapartida “la suerte y la/ comida” (Durand *El estado* 14).¹⁰ Desde el “arte” del primer verso hasta la “comida” del último se traza un movimiento que desplaza en el tiempo a ese “arte” que quedaría en el pasado y lo permuta por algo mucho más vital, digamos, como es la comida. Lo que hay en el medio, organizado en tiradas de versos irregulares yuxtapuestas que no guardan relaciones semánticas visibles las unas con las otras, es *nonsense*:

Y si viene Segovia y termina con el arte y con la muerte?

Arriba, en los últimos pisos,

se ven plantas verdes que cuelgan

y mucha claridad que sale de atrás de los balcones.

La luz crece a medida que se sube en el aire,

es una noche brillante,

está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol.

Pero si llega Segovia con su risa y termina con el arte

y con la suerte?

Abajo, en los pisos cercanos a la calle, no alcanza

el carbón,

abajo, obstinadas tertulias,

secos carteles. Relatos.

El sol en el medio de la música.

¹⁰ El libro completo se encuentra disponible online en el sitio http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/autores/daniel_durand.htm.

Es importante aclarar, sin embargo, que en todas las ediciones en papel los poemas se encuentran centrados en la página, y no alineados sobre el margen izquierdo tal como aparecen aquí.

Si esta noche aparece Segovia
no habrá derrota para Gómez Ricardo
no habrá revancha para Pérez Héctor.
Y de Cristina que será, situada
siempre bien
al medio de todos los objetos:
árboles! le van a dar dicen
pero mejor que no.
El otoño pasado vino nieve
hacía treinta años que no
nevaba.
Aquí sin embargo cae
durante varias noches de marzo
una nieve tonta,
que nadie da por ella un peso,
incertidumbre, presagios tal vez
porque un otoño una vuelta
así con esa nieve vino
con su escándalo y sus mulas
las absoluciones y las penas (Durand *El estado* 11-14).¹¹

¹¹ Todas las citas de *Segovia* se reproducen con el texto centrado en la página, tal como fueron publicadas en las sucesivas ediciones. Transcribimos el resto del poema, que usaremos en la argumentación posterior:

Amigo César, debés estar, como contás por carta
en una playa de Italia con tu novia
gozando en esa nada y pensar
que aquí a nosotros
nos pasa lo mismo:
Martínez gozó a la mañana
Echeverry José Pedro
tuvo felicidad hoy todo el día.

Si bien todo el poema puede analizarse desde el procedimiento de mezclar la oralidad (“una nieve tonta,/ que nadie da por ella un peso”) con versos más fácilmente reconocibles como “poéticos” (“está, seguramente, por lo blanca, la luna

Está la tarde verde
como un lago. Esmeraldas
que no hay que adivinar.
Calmadas, a la vista.

Y si después viene Segovia
y les ordena ditirámico:
tiritan.

Si llegara a estar entre la gente y viera
si pudiera oír
si viese
se acabaría el apuro por la suerte y nadie
ni Bermúdez Antonio ni
Alonso Patricia.

Le duelen a Joaquín ya los pulmones
de tanto soplar y hacer
-sí-
porque le salen a él
muy bien las botellas,
panzonas y redondas,
sopla sopla y le salen,
las infla como un globo.

Venden
un jugo de frambuesa en botella de vidrio
en el supermercado:
es para verlo, no debe ser muy rico.

Una lluvia de otoño moja
los pantalones colgados
del alambre, están muy duros,
debe haberles quedado mucho jabón.

Así
como un zumbido de avispa hacen
y dan millones de vueltas antes de avisar que ya está todo guardado
pero no todo lo hace ella
no
hay que ayudarla un poco porque todavía
no pueden pensar, botellas como Joaquín,
por ejemplo, no pueden soplar.

Cuando puedan pensar
ya habrá venido Segovia con la suerte y la
comida.

dorándose en el sol”), que es una operación característica de varios poetas de los noventa, eso no dice nada sobre el sentido del poema, a menos que ese sentido sea, como dijimos, el de instaurar una nueva retórica. Pero el texto también subvierte la posibilidad del lenguaje de ser referencial, y eso tiene un potencial expansivo con respecto al objetivismo (con el que la poética de Durand estaría emparentada).

Porque si bien al comienzo del poema parece establecerse un espacio reconocible –hay un “arriba” y un “abajo”, como si se tratara de alguien que mira desde un edificio, y esta perspectiva se refuerza por el hecho de que más adelante en el poema el que habla ve unos pantalones puestos a secar en un alambre–, lo más notorio es la desproporción entre esa presunta escena y los arranques de lirismo en versos como “está, seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol”. Si se piensa a este poema en relación al objetivismo, tomando como base común la situación de estar mirando una escena cotidiana, el de Durand aparece como un poema objetivista estallado que todo el tiempo trata de recomenzar, pero es interrumpido por las preguntas (¿Y si viene Segovia?) y la imposibilidad de comentar lo que se ve (tal como lo hacen Casas, Prieto o García Helder) desde un sentido metafórico: “Venden/ un jugo de frambuesa en botella de vidrio/ en el supermercado:/ es para verlo, no debe ser muy rico”.

Además, lo que atenta contra el sentido es el modo casi aleatorio en que se yuxtaponen los fragmentos. En general no hay lógica que los conecte, y si la hay, se disuelve en versos indescifrables, sintácticamente subversivos por su fuerte impronta oral, como “árboles! le van a dar dicen// pero mejor que no”. Del mismo modo, la sucesión más o menos coherente entre Segovia-arte-muerte-risa-suerte-comida, que se establece a través de los dos versos que son variaciones de la

pregunta inicial, se quiebra cuando se dice que “un otoño una vuelta/ así con esa nieve vino/ con su escándalo y sus mulas/ las absoluciones y las penas”. ¿Quién es, en este caso, el que vino? ¿La nieve o Segovia? En todo caso, lo que eso que viene trae es una enumeración que hace delirar la cuenta: escándalo, mulas, absoluciones, penas.

Así, toda ilusión de referencialidad se derrumba y el poema se vuelve puro lenguaje, un lenguaje que por otra parte si se sale del imperativo de la letra es porque se toma por realidad cuando la frase “soplar y hacer botellas”, que se usa como giro popular para aludir a lo imposible, se convierte en un pequeño atisbo de relato sobre un personaje que efectivamente sopla y hace botellas, y le salen muy bien. Acá, Joaquín sabe soplar y hacer botellas aunque la letra diga que eso es imposible, mientras que la nieve es “tonta”, y aquellos que hacen “como un zumbido de avispa” al final del poema “no pueden pensar”. Como en ese zumbido de avispa, los poemas se concentran una y otra vez en el momento en que el lenguaje se convierte en ruido a fuerza de no significar: “La poesía esa tuya/ es un nada que ver/ al lado de otro nada que ver./ Qué sabe el agua? si pasa a treinta metros más o menos/ de las rocas que le daban sonido/ cuando todo esto era un río con cascadas verdes./ Era de ver: corriente y esmeralda/ una misma cosa que linda,/ hermosa, un ruido hacía y nunca paraba” (Durand *El estado* 19). Entonces, para recapitular: la nieve es tonta, los que no pueden pensar zumban como avispas, el agua tampoco sabe y el que se queda extasiado ante el ruido de “corriente y esmeralda” –nada más que dos palabras, in-significantes por haberse borrado su uso referencial pero sonoras– también es capturado por lo más trivial, como esa botella de jugo de frambuesa de la que poco puede decirse. Desde esta perspectiva, el lirismo de “está, seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol” parece la voz de un

autómata que no sabe pero puede hacer de cuenta que sí cuanto más largas y sofisticadas le salgan las frases, panzonas y redondas como las botellas de Joaquín.

Por eso Segovia, a quien como al Godot de Beckett “sólo se lo puede esperar, pues no es sino la promesa siempre vuelta a comenzar de su venida” en palabras de Badiou (*El infatigable* 36), tampoco sabe: “No supo qué decir Segovia/ cuando le preguntaron por sus ideas” (Durand *El estado* 18).¹² Estos dos versos son el final de un poema que por otra parte es reversible porque, como se dijo, no hay lógica que ordene la escritura y todo puede ser una cosa tanto como su contrario, según el sujeto elija situarse como “yo” o “vos”: “Todo lo veo roto/ soy lo sano/ el que rompo// -No!!! Todo lo ves sano/ sos fragmento/ el roto”. En última instancia, todo parece apuntar al deseo imposible de cambiar el “arte” por el ruido, en otro poema del mismo libro:

La luz de las piedras que están bajo las aguas.

(Frag.)

Siam: heladera, once pies, modelo

54

perf. est. hace ruido. no deja dormir.

¹² Pero Segovia no es como Godot porque más adelante en el libro hay una serie de poemas breves llamada “Bardemas” donde vuelve a aparecer, y entonces nos enteramos de su filiación popular y peronista: “La mañana estuvo fresca/ el mediodía brillante/ el ocaso color de ciruela;/ Segovia anduvo/ entre las margaritas/ con el olor a pata”; “-Segovia!/ Nadie te va a dar/ bola/ si vos le das/ la mano a Mendes”; “Un segovia clase 1964/ recién llegado al paraíso/ pide/ un 17 de octubre de 1945/ como primer gozo./ fulgor./ Y en el cielo todos ven/ cómo festeja/ ese ángel/ haciendo “V” cortas/ con las alas loco/ de contento”. Como se ve, Segovia está vinculado a la tradición peronista pero al mismo tiempo no es más que un nombre, y uno que encierra una multiplicidad, en la medida en que se puede pasar de “Segovia” a “un segovia” con minúscula.

Telefunken: televisor, 24 pulgadas con tubo

trinitrón; satelital. joya.

Ctro. mucal. Sansui, bandeja, deck, radio baffles(desconados)

oferta.

Koinor: secarropa centrífugo, cinco kilos,

un ciclón.

Todo permuto por arroyo u río

no muy alejado zona centro; con cascada y ruido. (Durand 2006: 27).

Acá, la forma más impersonal y anti-poética que pueda imaginarse –el aviso clasificado de un periódico– se usa para activar una figura imposible: un arroyo en el medio de la ciudad, que ponga algo de ruido natural en lugar de los sonidos cotidianos de la heladera (que no deja dormir), el televisor y el secarropas. Pero no se trata de una nostalgia por la naturaleza sino por otro tipo de lenguaje que aparece bajo la figura del agua (y en el que el nombre de la calle Corrientes, tomado en su literalidad, deviene una corriente), si se pone este poema en relación con el fragmento ya citado donde se decía que “La poesía esa tuya/ es un nada que ver/ al lado de otro nada que ver./ Qué sabe el agua? si pasa a treinta metros más o menos/ de las rocas que le daban sonido/ cuando todo esto era un río con cascadas verdes.”

Por eso en la serie de poemas titulada “Durán, deberías estar escribiendo...” (donde el título marca que no se está precisamente “escribiendo” sino que se trata de otra operación con el lenguaje para la cual no se posee todavía un nombre) se dice que “el espectáculo de los hombres pensando siempre me ha dado mucha risa”. Si “pensar” y “escribir” son formas de repetir lo que ya está hecho, algo que da

risa, aquí se trata de aspirar a una escritura que se asimila al ruido de una cascada en el medio de la ciudad y de estar en el lenguaje como quien está en el agua (el título de otro libro de Durand es justamente *Vieja del agua* y en él se cuentan, con una voz de nene que está sumergido casi todo el tiempo mirando los peces, las vacaciones de la infancia, en el río) en la que “la inteligencia del nadador no importa” (Durand *El estado* 55). No saber, no pensar, no escribir, son el horizonte de una poesía que señala a Segovia como figura del acontecimiento, aquello que es inminente, que se ubica fuera de la ley de las situaciones y quiebra la monotonía de los saberes instituidos, de lo esperable y lo predecible.

Fernanda Laguna, en cambio, no necesita enunciar ese no saber como propósito porque la voz que habla en sus poemas es precisamente la de aquella que no sabe nada pero aún así, escribe. En esto reside el escándalo de su poética: si la perfecta banalidad sería para Durand un trofeo adquirido después de múltiples negaciones y rechazos –de la literatura, del saber, de la tradición, del pensamiento– Laguna ingresa a la escritura amparada en la inocencia del que a duras penas y con esfuerzo puede organizar un texto. Sus poemas están hechos de restos no tanto en el sentido de Badiou, sino en el de los desperdicios de la cultura letrada ya vueltos masivos: lugares comunes, reflexiones imposiblemente banales, autoayuda, y un diccionario restringido compuesto especialmente por palabras como “amor”, “felicidad” y “amigas”.

Josefina Ludmer, en “El resto del texto”, un artículo que ya tiene más de treinta años, prefiguraba la teoría del resto (refiriéndose a esos “desperdicios” que siempre permanecían después de una lectura crítica pero que sin embargo funcionaban y tenían una potencia capaz de romper “la impenetrabilidad de todo modelo crítico”) e imaginaba al mismo tiempo textos que estuvieran hechos

solamente de restos: “Son pensables textos en los que el desperdicio se agiganta, en los que emerge como lo único constitutivo; textos hechos meramente de restos, que no sólo niegan todas las posturas críticas sino todo metalenguaje” (Ludmer “El resto del texto”). Desde esa perspectiva los poemas de Fernanda Laguna –y los de Belleza y Felicidad en general–,¹³ que están hechos de restos en el doble sentido de desperdicio crítico y cultural, son acontecimiento (al menos para la crítica, a la que no le quedó más que sancionarlos como poesía “adolescente” o leerlos como parodia): todo se entiende, pero a la vez, todo es de una banalidad tan plena que parece escamotear a los textos como posible objeto de la crítica. Y de hecho se trata de una producción que no ha sido leída críticamente, excepto por una breve nota de Ana Mazzoni y Damián Selci donde se sostiene como valor el hecho de que la literatura de Laguna sea altamente “legible” y de que se salte, a diferencia de tantos escritores, la neurosis “qué puedo escribir”.¹⁴

Porque si hubo en los últimos años poemas que verdaderamente se enfrentaran de plano con lo no decible (al menos no decible históricamente, y por eso mismo escandaloso) fueron los textos publicados en plaquetas por Belleza y

¹³ Por Belleza y Felicidad nos referimos, en este caso, a las plaquetas de poesía publicadas por esta editorial entre 1999 y el 2001. En estas plaquetas se publicaron a otros poetas, pero hay una conexión notoria entre las firmadas por Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, que eran en ese momento las caras visibles del proyecto ByF y que además se dedicaban poemas unas a otras. Después, cada una de ellas publicó sus propios libros, que presentan una complejidad literaria mayor, por eso nos interesa especialmente este primer momento de Belleza y Felicidad en el que los textos, además, se leían en el marco de performances. Este fue el momento en que ByF irrumpió en el campo como escándalo, como puede verse por ejemplo en este artículo entre extrañado y desconfiado de Mario Ortiz publicado en la revista *Vox Virtual* después de una visita de las poetas a la ciudad de Bahía Blanca: http://www.revistavox.org.ar/virtual_11_12.htm#mario

¹⁴ Ana Mazzoni y Damián Selci (2008). Los autores se saltan el problema de pensar el sentido de los textos esgrimiendo la idea de que se trata de una poesía más conceptual que otra cosa, donde el hacer importa más que el producto: “Con una herencia menos coloquial que performática, el problema de Laguna no es qué hacer con los diminutivos de Gelman, sino avanzar hacia la poesía desde un punto de vista más bien conceptual: lo que importa es el *hecho* de escribir poemas e integrarlos en performances, editarlos en plaquetitas minúsculas y hacerlos circular en un ambiente frecuentado por la primera línea de interesados del arte contemporáneo, pero no la consecución de una empresa literaria, con especificidad y todo. Claro que un conceptualismo tal, soportado filosóficamente por teóricos del arte pop que hablaran interminablemente del predominio del hacer sobre el producto, del proceso sobre lo acabado, etc., hoy sería ilegible; pero Laguna no se hunde en ese barco. Sus poemas, la mayoría de las veces, funcionan; cuando no, sigue quedando intocado el privilegio de su singularidad o anomalía.”

Felicidad entre 1999 y el 2001. En plena crisis, el solo nombre de la editorial y galería de arte parecía una provocación, aparte de que los poemas abundan en frases como “el pasado es lindo” (Cecilia Pavón), “¡qué lindo es escribir!” (Fernanda Laguna) o “te amo te amo te amo te amo/ te amo te amo te amo te amo” (Cecilia Pavón). Mientras Durand y Gambarotta tenían que construirse como provocadores en sus textos con alusiones a la posible destrucción del arte o la literatura, Laguna jamás gastó un solo verso (con excepción del poema comentado al principio) en disputar su posible pertenencia al ámbito de la poesía, y se dedicó en lugar de eso a intercambiar poemas con sus amigas Cecilia y Gabriela (así se llaman unas a otras en los textos).

El gesto de dedicarse poemas unas a otras y de ponerse como protagonistas de los textos en principio sustrae a la poesía de lo institucional para llevarla a otro plano, el de la práctica de intercambiar poemas y tarjetas que realizan las adolescentes (por dar sólo un par de ejemplos, una de las plaquetas de Pavón lleva por título *a fernanda*, por Laguna, y otra se llama *Gabriela, los hombres y yo*, por Bejerman), así como también el de la escritura de diarios íntimos (“En casa tengo al osito-mono/ que me satisfecería bastante/ si no fuera tan parecido a un muñeco./ El amor se me revela de a pedacitos/ como un cristal facetado;/ un ojo, un brillo, una caricia, un cuerpo, un sonido,/ una sonrisa,/ etc.// Ay.../ El amor, el amor, el amor...”; Fernanda Laguna, *Poema IV*). Algunos textos de Laguna contienen además una marca performativa que remite a una escena de lectura en público: “¡Hola!/ Mi nombre es Samanta y/ he venido a este planeta/ a contarles un cuento” (*Samanta*); “Este es un cuento/ muy bonito y muy simple” (*Salvador Bahía, ella y yo*); “Les voy a contar una anécdota triste” (*Licor de café*). En estos casos los poemas parecen estar concebidos para la lectura en público, y muchas veces, como

sugieren estas citas, toman la forma de un cuento infantil leído ante un grupo de niños.

Sin embargo, si bien es posible afirmar que los textos funcionan “como si” se tratara de poemas de adolescentes o “como si” fueran cuentos niños, en realidad habría que eliminar el “como si”, porque no hay nada en ellos que señale a una impostura ni a la construcción de personajes ficcionales (o no más ficcionales por lo menos que cualquier “yo lírico”) que puedan dar cuenta del carácter infantilizado de los poemas. La operación de lectura más arriesgada consistiría en no tomar el atajo “se hacen las nenas” sino leer los poemas en su literalidad y preguntarse si estamos ante un nuevo tipo de subjetividad que no estaba prevista pero sin embargo se hace presente. Porque lo primero que desordenan estos poemas es cualquier idea de poesía asociada con la profundidad emocional y la complejidad de matices. Aquí, en efecto, se trata siempre de las emociones (amor, dolor, felicidad, euforia) vivenciadas por sujetos que no saben nada de esas mismas emociones y por eso se fascinan y asustan con ellas como si las experimentaran por primera vez (el tiempo de los textos es siempre el puro presente, por otra parte):

¿Estoy triste?

¿Estoy evitando la tristeza?

¿Estoy huyendo de ella por el pasillo de la poesía
para que no pueda alcanzarme?

Sí, y lo que estoy haciendo es demasiado peligroso...

(...) Ay...

El amor, el amor, el amor...

Galopo en el ritmo del amor,

fantaseo, mientras no trabajo
esperarlo en una cárcel
para dedicarle mi sonrisa de liberación.
Y le rezo al amor
en su mismísimo templo
todas las noches y las mañanas
-Amor, amor, amor... (Laguna, *Poema IV*).

A fuerza de repetición y de nombrar las emociones de una manera plana que las esencializa (“la tristeza”, “el amor”) parecería convertírselas en puro significante vaciado de sentido, una operación que encuentra su figura en el momento en que las emociones se convierten en ondas, imágenes, pantallas.

Porque tanto la imaginación como las emociones adoptan formas tecnológicas en Laguna, que en *La señorita* sueña con organizar una revolución pero se pregunta, “Revolución ¿de qué?”, y acto seguido se imagina esta utopía difusa, desprovista de contenido y en clave tecnicada: “Sí una revolución.../ Siento la presencia del deseo del amor/ y me entrego como en un video”. Más adelante en el mismo poema, lo que se pone en escena es la versión tecnicada también –pero no sofisticada, sino al contrario– de las emociones y hasta de la propia idea de “alma”:

La música es mi amiga
porque sus ondas
llegan a mi corazón (...)
Las ondas existen
como la onda del amor

y es por eso que no puedo evitar
enamorarame
porque las ondas del amor son
como las de la música
y en el corazón no hay ninguna tapa
para evitar que entren.
¡Lo he descubierto!
Por eso me enamoro.
En el mundo todo son ondas
y somos cuerpos de ondas
porque si hablo con Cecilia por teléfono
llego hasta allí
a través del cable
y cuando me muera
seré otro tipo de onda.
Una onda negra. (Laguna, *La señorita*).

En este caso lo que se imagina es la desmaterialización de los cuerpos, y hasta el “yo” se asimila a las ondas eléctricas en su versión más simple y cotidiana, más banal (las ondas del teléfono).

En *Poema IV*, también de Laguna, la que habla dice que está enamorada de una foto: “Yo sé muy bien que esa foto no tiene vida/ (...) Pero en realidad/ creo que amo la foto en general./ Amo el papel brillante,/ esa suavidad rozando mis labios./ En la intimidad de la noche/ la ilumino con una vela/ y siento al verla vibraciones muy especiales”. El amor, en este caso, no reclama como objeto algo “vivo”, como

dice el propio texto, sino que se concentra en los brillos de la foto impresa, en la textura del papel, que se presenta incluso como objeto erótico, y no en la imagen que contiene el soporte. Dicho de otro modo, la foto no se percibe como representación sino como objeto real, y es eso lo que se ama. De modo similar en *Amigas*, un cuento sobre cuatro mariposas que viven “En un jardín muy lindo”, aparece una computadora en medio de ese jardín nada natural “y era mentira/ que necesitaba electricidad/ y que dependía del hombre./ Ella era libre/ porque lo deseaba/ y la tierra era su alimento/ agua y abono”. También se dice que las mariposas “se reflejaban/ en la pantalla/ y ponían videos de Madonna”. En la pantalla de ese objeto tecnológico aberrante que tiene comportamiento vegetal se fusionan las mariposas con la figura del ícono pop, y esta imagen puede valer como figura del poema y de su operación con el lenguaje, en este caso la palabra “mariposa” que deviene reflejo, no de la realidad (nada más lejos de la mimesis) y ni siquiera “reflejo de”, sino como continuidad de la superficie verbal en la superficie brillante y tecnicada. Los poemas ponen en escena una fascinación por el objeto técnicamente reproducible y por las imágenes que adopta incluso matices religiosos, y que se suma a la fascinación por las propias emociones.

En *Los celos no ayudan, la culpa tampoco (Autoayuda)* el brillo de las imágenes aparece asociado a la creencia: “Yo deseo ser feliz/ (...) Y al acostarme/ soñar imágenes preciosas/ con mucho brillo/ y desear creer en ellas”. Esta serie de sentido que se arma entre imágenes, felicidad y creencia habilita la idea de que hay un nuevo tipo de sacralidad en las imágenes –las mentales pero también las imágenes tecnicadas, que en ocasiones pueden ser intercambiables, como en las superficies pop de los cuadros de Lichtenstein. En *César Aira y Cecilia Pavón*, Laguna describe un “momento de iluminación” en el subte –de nuevo, como en el

caso del teléfono, una experiencia cotidiana que remite a la vida en una gran ciudad. Se trata de un instante de “realidad extrema” que se describe en estos términos: “La situación en el subte/ ese momento de iluminación/ donde la inspiración/ o la realidad extrema/ se mete dentro de los pulmones/ y de allí va a la sangre.” En este caso, la realidad extrema y la irrealidad se confunden totalmente, especialmente porque la “iluminación” puede referirse tanto a un instante de lucidez mental o espiritual como a las luces artificiales del transporte público. Por eso la fusión entre espiritualidad y técnica, que produce un momento alucinatorio propio de la experiencia cotidiana de viajar en una metrópolis, es total. El poema sigue hablando de este estado, al que denomina “trance” y que hace decir al sujeto: “Adoro a todos,/ amo a todos,/ no me importa nada”.

La “realidad” se menciona y redefine de modo recurrente en los poemas de Laguna y Pavón, que pueden tanto decir “la bella realidad” (Fernanda Laguna, *Salvador Bahía, ella y yo*, donde también se dice que es la Virgen quien hace a la que escribe “enamorarame,/ entregarme,/ escribir y ver/ la bella realidad”) como afirmar que semejante cosa no existe más. Tal es el caso en *El festival de las lágrimas*, un poema de Pavón en el que se imagina el fin del mundo con una mezcla de miedo y euforia:

Cuando estaba tan emocionada a la
tarde por la venida del fin del mundo
no sabía si era miedo o excitación.
El miedo tenía que ver con agonizar, la
excitación con ver el cielo encendido.
Ver fuego en el cielo y sentir la fuerza
de miles de siglos detenerse por un

solo instante en un solo lugar.

El lugar tenía como nombre “Fin” y también se llamaba “Yo”.

A las cuatro de la mañana me despertó el teléfono, era Gary que decía que el mundo ya se había terminado hacía dos décadas.

Desde el 70 todo lo que pasa es irreal dijo, un poco cansado porque venía de una fiesta en la que habían bailado mucho para despedir al mundo.

No sé, le respondí, yo nací en el 73 no he vivido tanto tiempo” (Pavón, *El festival de las lágrimas*).

Aquí, el fin del mundo –y del tiempo– coincide con el fin del “Yo”, ese “Yo” con mayúsculas que ha sido siempre el centro del discurso poético como lugar de enunciación que organiza la subjetividad. La pérdida del yo como límite, temido y a la vez deseado, se hace presente también en las preguntas de Pavón en otro poema: “llegará la locura alguna vez? la convulsión? la epilepsia?” (Pavón, *a fernanda*). Y junto con el “Yo” también se pierden el mundo y la realidad, que para el amigo que llama por teléfono en *El festival de las lágrimas* ya se ha perdido hace décadas, aunque esa declaración está desplazada a otra voz en el poema mientras que la que escribe dice sencillamente “No sé”.

Lo que se lee en los poemas de Laguna y Pavón publicados en el marco del proyecto Belleza y Felicidad es la fascinación con el brillo de las imágenes, que

conforma una nueva realidad donde las emociones y las mismas palabras que las nombran, que también son objeto de adoración, se convierten a su vez en imágenes planas, reflejos en una pantalla o en la superficie de una foto, al punto de que en *Amigas*, el poema de Laguna antes citado, se dice que “Las pantallas/ también saben dar/ y recibir amor”. La tensión entre alta cultura y cultura de masas que enunciaba la cita de Gambarotta en la figura de Alien devorando al Quijote no existe en *Belleza y Felicidad*, donde la fusión entre literatura y cultura pop tecnificada es total, y el fin del arte que prometía la figura de Segovia en Durand acá es el fin del mundo, como una inminencia que asedia la belleza y la felicidad de los poemas de Laguna y Pavón y que a la vez se presenta como su horizonte esperado. El fin del mundo surge como figura del acontecimiento –como Segovia, proyectado a un futuro que acaso ya ha tenido lugar– que conlleva la desaparición del “Yo” (prefigurado en el grupo de amigas que intercambian poemas y que se nombran en ellos al punto de volverse casi intercambiables), mientras que lo que queda no es otra cosa que la “bella realidad”, una realidad desrealizada que tal vez no sea otra cosa que el lenguaje convertido en imágenes planas que brillan pero nada reflejan.

Las figuras de analfabetos que construyen Durand y Laguna plantean trayectorias opuestas –salir de la literatura, entrar en ella– pero en definitiva condensan operaciones sobre el lenguaje que tienden, en ambos casos, a sustraerlo de los usos comunicativos (donde la lengua no hace más que machacar sobre lo que ya se sabe) y de su carácter referencial, e incluso del mandato de significar, para inventarle nuevos destinos: en Durand, el del ruido del agua, y en Laguna, el de las imágenes proyectadas sobre superficies reflejantes. Entonces la banalidad, que aparecía mencionada una y otra vez en los artículos críticos citados al principio, cobra un sentido más vital, si se la piensa como apuesta que tiende a

despojar la lengua de todo el lastre del saber que a veces toma el nombre de “literatura” y disponerla como acontecimiento.

Como se ve, y para retomar lo planteado al comienzo sobre los riesgos de hacer una lectura demasiado directa de la relación entre un estado de la cultura y el trabajo microscópico con la lengua que propone cada poética del período que nos ocupa, es solamente en esas operaciones específicamente poéticas y en las figuraciones que las sustentan donde puede leerse una profundidad paradójica de lo banal que invita por lo menos a revisar ciertas interpretaciones cristalizadas del período, que otorguen espesor y complejidad al lugar de las poéticas emergentes de los noventa en una cultura que en su momento parecieron reflejar.

Bibliografía

Badiou, Alain. *Beckett. El infatigable deseo*. Madrid: Arena, 2007.

Blatt, Mariano y Damián Ríos. “Daniel Durand. Cielos, personas, flash.”. Entrevista a Daniel Durand. *Otra Parte*. Web: <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-14-oto%C3%B1o-2008/daniel-durand-cielos-personas-flash>

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Casas, Fabián. *Tuca*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1990.

Desiderio, Juan. *La zanjita. Trompa de Falopo*, 1992.

Durand, Daniel. “Segovia”. *18 Whiskys* 3-4, 1993.

---. *El estado y él se amaron*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.

Gambarotta, Martín. "El habla como materia prima". *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Jorge Fondebrider (comp.). Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

García Helder, Daniel. *El guadal*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1990.

García Helder, Daniel y Martín Prieto. "Boceto N° 2 para un...de la poesía argentina actual". *Punto de vista* 60, 1998.

Laguna, Fernanda. *Salvador Bahía, ella y yo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

---. *Cartas de amor*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2000.

---. *Poema IV*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2000.

---. *Amigas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

---. *Samanta*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

---. *Licor de café, club de señoritas y señoras*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

---. *La señorita*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

---. *César Aira y Cecilia Pavón*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

---. *Los celos no ayudan, la culpa tampoco (Autoayuda)*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

Lamborghini, Osvaldo. "El fiord" y "El niño proletario". *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

Ludmer, Josefina. "El resto del texto". *Literal* 1, 1973.

Mallol, Anahí. "Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la `poesía joven de los 90` en la Argentina". *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Mazzoni, Ana y Damián Selci. "Fernanda Laguna, por una literatura legible". *Planta* 4, 2008. Web: <http://plantarevista.com.ar/anteriores/nr4/flaguna.html>.

Pavón, Cecilia. *a fernanda*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2000.

---. *Gabriela, los hombres y yo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, sin fecha.

---. *El festival de las lágrimas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, sin fecha.

Prieto, Martín. *Verde y blanco*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1988.

---. "Giannuzzi, Cantón, Girri, y los otros". *Diario de poesía* 30, 1994.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1997 [1977]. Traducción de Pablo Di Masso.