

Anahí Lazzaroni y el antiguo anhelo de la perfección

LUCIANA A. MELLADO

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco

lucianamellado@gmail.com

Recibido: 10 de diciembre de 2020– Aceptado: 12 de diciembre de 2020

Resumen: Este escrito aborda la obra de la poeta argentina Anahí Lazzaroni, a partir de atender a su obsesión por la poesía y la ciudad, como dos imágenes de fuerte pregnancia en la producción literaria de la autora fueguina. La importancia de estos dos tópicos es especialmente visible en los libros *A la luz del desierto*, publicado en 2004, y *El viento sopla*, editado en 2011, producciones que se analizan en este trabajo, con el propósito de dar cuenta de de qué modos la pasión por el lenguaje y por los espacios se reúnen en una obra central para la poesía argentina contemporánea.

Palabras clave: poesía argentina – Anahí Lazzaroni - poética del espacio – Patagonia

Anahí Lazzaroni and the ancient desire of perfection

Abstract: This writing considers the work of the Argentine poet Anahí Lazzaroni, starting from attending to her obsession with poetry and the city, as two images very important in the literary production of the Fuegian author. The importance of these two topics is especially visible in the books *A la luz del desierto*, published in 2004, and *El viento sopla*, published in 2011. This work analyzes these productions, with the purpose of explaining how passion for language and for spaces come together in a central work for contemporary Argentine poetry.

Keywords: Argentine Poetry - Anahí Lazzaroni - Poetics of Space – Patagonia

La poesía y la ciudad como pasiones talladas

Anahí Lazzaroni es una figura central para el desarrollo de la poesía en Tierra del Fuego, y para el ingreso de Ushuaia en la cartografía simbólica de la literatura argentina. Hacia adentro y hacia afuera de la región, su escritura marca un hito ineludible en la historia literaria que se escribe desde el sur del país. Su obra es fundacional. La publicación de *Viernes de acrílico*, en el año 1977, cuando la autora todavía no cumplía los veinte años de edad, produce, tal como explica Roberto Santana, “un cambio decisivo en el panorama de la lírica en la isla y no es arriesgado afirmar que dicho poemario funda la moderna poesía fueguina” (1998: 154).

Lazzaroni nació en La Plata, en 1957. Llegó a la ciudad de Ushuaia en 1966, donde viviría hasta su muerte, acaecida en 2019. Integra las llamadas “primeras generaciones” de escritores patagónicos del siglo XX (Mellado, 2019: 9-29), y ocupa tempranamente un

lugar central en la literatura del sur, tanto por su escritura como por su participación en el campo editorial y cultural locales, como muestra su trabajo en *Aldea*, publicación que entre 1986 y 1994 se edita en Ushuaia, con dirección de su hermana Alicia.

Luego de *Viernes de acrílico* publica *Liberen a la libélula* (1980), *Dibujos* (1988), *El poema se va sin saludarnos* (1994), *Bonus Track* (1999), *A la luz del desierto* (2004), *El viento sopla* (2011) y *Alguien lo dijo* (2017). En narrativa editó *En esta ciudad se escribirá una novela* (1989). Su poesía ha sido incluida en diversas antologías, como las tituladas *Antología del empedrado* (1996), *Poesía argentina año 2000* (1999), *Cantando en la casa del viento – Poetas de Tierra del Fuego* (2010), *Antología federal de poesía – Región Patagonia* (2015), *La frontera móvil* (2015), *Hierba sobre el mundo* (2017) y *Patagonia literaria VI. Antología de poesía del sur argentino* (2019), entre otras.

La poesía y la ciudad son las dos caras del Jano bifronte que retrata con insistencia Lazzaroni en su literatura. Por ello es oportuno, para presentar su obra, rescatar los libros *A la luz del desierto* (2004) y *El viento sopla* (2011), en los que sobresalen, respectivamente, estas dos temáticas. Ambas producciones muestran una marcada pasión por el lenguaje y por cartografiar poéticamente el lugar propio. Encarnan la idea de Cesare Pavese respecto de los libros como el resultado del cruce entre obsesiones y formas que las expresan. El primero reúne dos producciones, una de nombre homónimo, con un prólogo de José Emilio Burucúa; y otra llamada “Acechar el haiku” que, con prólogo de Jorge Garzarelli, agrupa formas poéticas de la brevedad, caras para la autora. Por su parte, el segundo libro esparce como epígrafes distintos pasajes de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, cuya fascinación por las ciudades comparte la escritora argentina.

La obsesión formal atañe tanto a los poemas como a los libros que los reúnen. Al respecto, en una entrevista de 2003, Lazzaroni dice que para organizar cada uno de ellos fue necesario “ir encontrando las pistas para ir armando un rompecabezas” (*Teína*, s.p.). La imagen del *puzzle* plantea los poemas como unidades de autonomía relativa, sujetas a una unidad mayor que las resignifica en su interdependencia y diálogo. Es evidente la conciencia del montaje literario, así como el cuidado por el pulido de los textos que se destacan por su aparente claridad, esa utopía sensual que se toca con la punta de los dedos sobre las páginas de sus libros.

La poesía siempre fue el tema que se imponía en los intercambios epistolares que mantuvimos (Mellado, 2019 b). Anahí prefería la poesía japonesa, italiana y argentina, pero solo si hallaba “espontaneidad sin pereza”.¹ El oficio del tallado verbal era central en su escritura, asumida como un trabajo artesanal, paciente y minucioso con el lenguaje. Advertía la marginalidad de la poesía en los circuitos editoriales y educativos, especialmente de aquella que se escribe desde el llamado interior del país. Su propia obra está fuera del canon metropolitano, con una reducida difusión y una circulación

¹ En comunicación personal con Anahí Lazzaroni, el 19 de febrero de 2014.

restringida, que no impide, sin embargo, un creciente reconocimiento de su originalidad y valor.

En el prólogo de *A la luz del desierto* Burucúa señala que en la escritura de Lazzaroni persiste “un antiguo anhelo de perfección que equipara el trabajo del fabricante de versos al del tallador de cristales o pulidor de espejos” (2004: 9), e identifica este afán con lo que él llama “la vía del ascetismo y de la concentración sonora significativa del poema” (2004: 9). Sus textos ejemplifican cabalmente esta concentración y también el esculpido del significativo en relación con el sentido. A modo de arte poética, en dos de los últimos versos del poema “Lo dicen por ahí” se condensa la percepción de la escritura como actividad: “Mirar el aleteo de una mosca / sin que el tiempo importe demasiado” (2004: 45). En medio del tráfico urbano, el espacio de la poesía es el de la pausa y el de la focalización en lo mínimo.

La mirada oblicua y el oído total

En *A la luz del desierto* la escritura enhebra imágenes de la naturaleza y de la vida doméstica, desde un potente registro evocativo, que ejemplifica el poema “Mirando por la ventana”:

Aleteos de pájaros
y el cielo tan oscuro,
los árboles
se agitan en danza.

Por la calle corre
aire frío.

El cartero y su bolsa
pasan de largo.
(2004: 15)

El texto identifica la voz poética con la mirada, y ejemplifica lo que Campazzo llama “la fundación de la interioridad” (2014: 78) en la literatura de Lazzaroni. Dicha interioridad, central en su poética, se conecta con aspectos biográficos, a los que alude en algunas entrevistas. En una de ellas, al recordar su infancia en Ushuaia, dice: “La vida, a causa de mi acondroplasia, el tipo más común de enanismo, se me hacía ardua” (Revagliatti, 2016: s.p.). En otra ocasión, refiriéndose a su presente, señala: “Al cine y al teatro ya no voy porque puedo caminar muy, muy poco. [...] A otros eventos culturales asistía sobre todo en Buenos Aires; ahora, con la dificultad para desplazarme cuando viajo, me limito a reuniones privadas” (Teína, 2003: s.p.). Como se ve, la referencia a la intimidad del hogar tiene una dimensión biográfica significativa.

Más allá de lo antedicho, el poema “Mirando por la ventana” plantea la casa como una especie de punto cero de la observación. Todo lo que se describe en el texto está afuera, salvo la ventana como límite o frontera, como trinchera incluso, donde la poeta se parapeta como observadora que puede ver sin ser vista. La morfología verbal y el léxico

borran las marcas de la subjetividad y la retraen al gerundio del título, esa forma adverbial que, impersonal, se centra en la duración de la acción. El poema responde tanto sobre el objeto de contemplación, la ciudad, como sobre el sujeto que lo contempla y describe, la poeta. En el texto, la mirada se desplaza desde las imágenes de la naturaleza incluidas en la primera estrofa hasta las de la ciudad, que encarnan sinecdóquicamente, en la segunda y tercera estrofas, la calle y el cartero, respectivamente. La escena cotidiana es capturada en distintos niveles espaciales que la mirada organiza en un eje vertical y en otro horizontal. Arriba, en el cielo, se mueven los pájaros y los árboles. Abajo, en la estabilidad de la calle, se mueve el aire y el cartero que pasa. Lo natural, lo humano y lo social se reúnen por efecto de una mirada integradora que confirma la idea de Hiernaux sobre la ciudad fragmentada, que alcanza coherencia a partir de “la urdimbre imaginal que conecta entre sí las imágenes que han sido captadas a la manera de una toma fotográfica en ráfaga” (2007: 22).

El mirar por la ventana es representativo de un tipo de observación que la obra de Lazzaroni privilegia. Se trata de un modo distanciado u oblicuo de contemplar el mundo que presenta variantes. Por ejemplo, puede volcarse hacia afuera, como sucede en los textos donde describe la ciudad, o en los que representa el paisaje, a partir de estampas que resaltan las imágenes visuales para la composición sensorial y emocional. Y también puede volcarse hacia adentro, como sucede en el siguiente poema “Actividad”: “Guardo sueños en una caja / es de noche / no amanece.” (2004).

El enunciado tiene un marcado movimiento ligado a los tres verbos que rigen cada uno de sus versos, e incluso al título que sustantiva una acción. La tensión entre lo pequeño y lo inmenso, lo cerrado y lo abierto, se complejiza por significados figurativos a los que puede asociarse la escena. El poema revela una acción, la de resguardar metafóricamente los sueños. Y también descubre una expectativa, la del amanecer y su luz. El elemento onírico, la dilación del tiempo en una vigilia suspendida y la oscuridad nocturna de la escena que espera el despuntar de la mañana, transfiguran la espera en actividad. El texto, como tantos otros de Lazzaroni, permite vislumbrar un trazado introspectivo. Ejemplifica la composición a partir de la intimidad de una voz poética, que “se recluye en sí misma y crea poemas donde el universo privado es el centro y protagonista” (Romero Carsí, 2019: 323).

Una dirección significativa de la escritura poética de Lazzaroni es aquella que, sin renunciar a la introspección, se abre hacia el mundo social, sus discursos y voces. Por ejemplo, el siguiente poema, “En todos lados se cuecen habas”, condensa magistralmente una serie de dicciones y contradicciones sobre Ushuaia como geografía imaginaria y lugar de enunciación:

Algunos poetas me escriben cartas
donde me cuentan que deliran por el lejano sur.
No son pocos los que me imaginan en una casa
construida con maderas claveteadas,
escribiendo sin cesar mientras la nieve cae y cae
Hasta piensan que suelo estar sentada junto al fuego,

como si fuese un personaje de ciertas novelas decimonónicas,
y me piden que les describa el silencio porque ellos ya no lo recuerdan.
Este mediodía varias calles de la ciudad están cortadas.
Escucho bombos,
voces,
sirenas de patrulleros,
personas que gritan cada vez más alto en medio de la aglomeración.
Por ahí no se puede pasar.
“Primavera de 1999” (2004: 18)

El poema es un texto contrapuntístico regulado por el testimonio personal. Contrasta versiones del espacio a partir de subjetividades y localizaciones disímiles que habilitan imaginarios también diferentes del sur. La imagen de la Patagonia que reproducen algunos poetas del norte desarrolla una versión ficcional y equívoca del lugar, tal como muestran los ocho primeros versos secuenciados en tres escenarios: la región, la casa, el interior del hogar. Junto con las descripciones de cada uno de estos espacios, es significativa la acción mediante la cual se construyen las imágenes representativas. La región se compone, desde la perspectiva foránea, a partir de una acción comunicativa, la de contar, y a la vez escritural, organizada en las epístolas. Lo que sería el sur es escrito a partir de imágenes mentales que, tal como connota la selección lexical del verbo delirar, son irracionales. Así, desde el inicio, la noción del “lejano sur” (2004: 18) se relativiza y tiñe de desconfianza epistémica. Pero la alucinación sobre el sur no inhabilita su escritura, sino que parece incluso motivarla. El predominante carácter mental de las actividades para diseñar el sur se corrobora en la elección de verbos con que los forasteros describen la casa de la poeta y su interior. En el primer caso, “imaginan” (2004: 18) su casa, y en el segundo “piensan” (2004: 18) cómo la habita.

Lo que conjeturan romantiza el lugar y a la poeta, que es ficcionalizada como personaje novelístico, y desplazada a un pasado anacrónico; pero, también niega, vía la idealización, la historicidad de ambas figuras, e invisibiliza así, a una y a otra, en su inclusión en la cartografía social y literaria nacional. Sin embargo, esta historicidad emerge claramente en los seis versos finales, esclarecidos mediante el dato paratextual que remite a 1999, año en que tuvieron lugar las elecciones presidenciales de la Argentina para cumplir el mandato 1999-2003, que sucedería a Carlos Menem, y en las que resultara electo Fernando de la Rúa. En este contexto, todo el país sufría la profundización del modelo neoliberal, y eran frecuentes las manifestaciones populares en las calles. Tal como advierte Burucúa, Lazzaroni “nos muestra las revoluciones argentinas recientes a la luz del desfallecimiento de la palabra poética y hace que la voz misma de quien canta el poema se sitúe en las tierras desérticas, lluviosas e invernales de una lucidez infortunada” (2004: 10).

A partir de una “ironía alambicada” (Burucúa, 2004: 10), la voz poética contradice una versión popular y estereotipada de Tierra del Fuego como fin del mundo, e invalida esta interpretación a partir del testimonio de la realidad. A la versión escrita de la ciudad, construida por los “poetas” (2004: 18), ciudadanos de la patria letrada, la refuta la versión oral de simples “personas que gritan” y vociferan “en medio de la aglomeración” (2004:

18), voces de una muchedumbre innominada y popular que se manifiesta en el espacio abierto y público de las calles. Lo que las primeras relatan es impugnado por lo que las otras viven. La distancia entre las palabras y las cosas se hace evidente. El poema muestra que, tal como señala Romero Carsí, “la vida en Ushuaia no es tan diferente de la de otras ciudades: existe el tránsito, los ruidos de la calle, las voces de los habitantes [...] Existe, por tanto, la aglomeración” (2019: 329). Esa urbanidad testimoniada se desarrolla en un lugar que el imaginario dominante de la Patagonia le niega: las calles, que pueden entenderse como un fragmento emblemático y específico de lo urbano donde se pueden anclar los imaginarios de diversas formas (Lindón, 2007: 11). Una de esas formas lo liga a una memoria de resistencias y luchas sociales comunitarias que refuta la idea de una ciudadanía recluida en el interior del hogar, en una intimidad emparejada al individualismo y a la quietud.²

El elemento paradójico en relación con esto es que la hablante poética, como en otros poemas, testimonia desde un detrás de escena. Lo que esta vez le permite penetrar el espacio exterior no es la vista, como en los poemas donde ella mira por la ventana, sino el oído. Lo que se enumera en los versos finales es aquello que la poeta escucha: “bombos, / voces, / sirenas de patrulleros, / personas que gritan” (2004: 18). Se trata de una audición ampliada por la coyuntura de un paisaje sonoro intensificado. Por una parte, esto se relaciona con la obra en general de Lazzaroni; y, por otra parte, se vincula de forma particular con las isotopías contrastantes que estructuran el poema respecto también de las imágenes auditivas. Mientras se le exige como poeta del sur que “describa el silencio” (2004: 18) que ya no recuerdan los poetas de las metrópolis, ella solo puede testimoniar el ruido social, su caos y su demanda. Transgrede nuevamente, en esta dimensión, la expectativa de una versión dominante de la Patagonia.

En la misma línea de una referencialidad oblicua se puede ubicar el poema “Argentina (20 de diciembre de 2001)”, que adelanta, desde el propio nombre, su carácter político y social. El texto ilustra el registro testimonial de la escritura que también reclama, en parte, Lazzaroni. La fecha alude tanto a un acontecimiento como a un contexto nacional atravesado por una aguda crisis económica e institucional. Sin embargo, la referencialidad se diluye en el contenido del enunciado:

Palabra extraviada
en las dunas claras del poema.

Palabra embestida por los malos vientos.

Palabra en dificultades.

Palabra quebrada
en horas de saqueos.
(2004: 31)

² Lindón explica que si “uno de los fragmentos emblemáticos de la ciudad para estudiar los imaginarios urbanos son las calles, posiblemente el reverso, no menos complejo, lo sean las casas (2007: 11).

Desde la brevedad de sus versos y estrofas, el texto desplaza el foco de la información coyuntural, que su nombre anuncia, hacia los efectos discursivos de un escenario social. Se produce un juego focal que coloca en el fondo de la escena poética lo que el título colocó en el primer plano. En el centro está la palabra, vocablo que se repite cuatro veces, siempre en posición inicial como núcleo de cada proposición versal. La ausencia total de verbos, junto con la repetición de participios, instala la escena del poema en una temporalidad en suspensión. No se trata de la ausencia de acciones, sino de una agentividad pretérita que se torna atribución en el texto. Así, la palabra, centro del enunciado poético, adjetivada como “extraviada”, “embestida”, “quebrada” remite y presupone las nociones de extraviar, embestir y quebrar, cargadas de una dimensión semántica negativa que puede asociarse, además, con las experiencias que atraviesa la república, extraviada, embestida, y quebrada en la crisis de 2001, con un profundo nivel de daño en su cuerpo social. El vocablo “dificultades” y los sintagmas “malos vientos” y “horas de saqueos” resaltan el registro de lo desfavorable en que se percibe una discursividad divergente de la poética, emplazada en “las dunas claras” (2004: 31). Esta localización de lo poético es muy significativa en el co-texto en que se formula. Ubicar el “poema” en la “duna” implica asumir un terreno de arena movediza y cambiante, cuya forma está sujeta al viento, justamente el que aparece en la estrofa-verso siguiente, arremetiendo contra la palabra. El planteo metonímico es construido. La hostilidad del escenario poético se deriva de la hostilidad del escenario social, advertido en el topónimo inicial del título. La palabra está en riesgo, pero alcanza para comunicar atisbos de una experiencia histórica.

A la luz del desierto incluye, como la mayoría de los libros de la autora, alusiones a las dificultades de escritura que afronta la poeta. La hoja en blanco y las palabras que no llegan son preocupaciones que la poeta formuló en varias entrevistas. En una de ellas, Lazzaroni reconoce que la imposibilidad de escribir la atemoriza, y esa desesperación “se agiganta en las épocas de sequía literaria” (Teína, 2003: s.p.). En otra entrevista, posterior, reitera las tribulaciones que le genera el tema, y dice:

Me da mucho placer escribir poesía. Lo que lamento es escribir tan poco. No soy prolífica. Hay años buenos en que puedo escribir siete, ocho o diez poemas; otros años he escrito tres. No sé cuándo es el último poema, no sé si voy a volver a escribir (González Prandi, 2019: s.p.).

En Lazzaroni, la escritura a veces puede leerse en clave de abandono. En esos casos, la voz poética clama por el retorno. “Ojalá regresen las palabras / a pastar en la hoja” (2004: 35), dice en “Imposibilidades”. Otras veces el bloqueo se proyecta en la página que no logra escribirse, cuando la “hoja se vuelve reacia, / un animal salvaje en arenas movedizas” (2004: 36), como plantea en “Imposibilidades (dos)”. La hablante poética asume la dificultad de manejar un lenguaje que no se percibe como herramienta, sino como presencia animada e incluso animalizada, según ejemplifican los versos recién citados. El miedo al silencio se proyecta como temor al fracaso en la escritura, cuya pasión se dirige especialmente hacia las palabras. A Lazzaroni las palabras le “resultan placenteras, luminosas e interesantes hasta la obsesión” (Teína, 2003: s.p.). Le producen

una fascinación que ella comparte con “cualquiera que haya decidido que escribir es su vocación” (2003: s.p.).

En la poesía de la escritora fueguina sobresalen diversos fenómenos de luminosidad que permiten advertir una perspectiva pictórica centrada en el campo visual y en los efectos impresionistas de los trazos que reúnen, con frecuencia, estados de escritura con estados del tiempo. La comparación de la trama del poema con la del lienzo de las pinturas se sugiere en “La textura del poema”, que describe este último como un “paisaje hecho / sin los delgados pinceles / de la felicidad” (2004: 37). La voz poética se equipara a una pintora, desafortunada por los bloqueos en su escritura, lapsos donde las palabras no llegan y entonces “se nubla / el / día” (2004: 38). La extrema escansión de los versos hasta hacerlos equivaler a una única y mínima palabra que realiza este poema se reitera en “Tribulaciones de alguien que escribe”, que diseña una iconografía versal que semeja en estos minúsculos versos al punto como medida de composición visual.

La proyección de la subjetividad sobre el paisaje cruza toda la obra de Lazzaroni, y se puede advertir especialmente en la serie de poemas agrupados bajo el título “Tribulaciones de alguien que escribe”. En uno de ellos, las palabras huyen de la poeta, que queda, en silencio, abandonada “a / la / luz / del desierto” (2004: 39). Estos versos, puntos del dibujo del poema, son relevantes básicamente por dos motivos: re-toman el título del libro, y con ello amplían el alcance de su significación textual al sentido global del poemario; y resemantizan la idea de desierto, frecuentemente asociada a la Patagonia en general. El desierto de Lazzaroni no remite a un territorio geográfico, sino a un terreno escriturario. Se trata de un lugar donde lo que escasea es la palabra, pero no su deseo; donde la interrupción de un tipo de vínculo con el lenguaje verbal precipita la percepción del fracaso y el estado de angustia de la poeta presentada en *A la luz del desierto* como “alguien que escribe”, en repetidos títulos. La espacialización de la superficie textual se reitera en “Tribulaciones de alguien que escribe (dos)”, donde la hablante poética explica su modo de escribir, del siguiente modo:

Dejo que la mano trace ese mapa luminoso
cuando ya no hay salida,
aunque eso signifique caer en la morosidad
y no tener nunca
una provisión de textos nuevos
para arrojar al mundo despiadado
(2004: 40).

Los versos permiten advertir una figuración autoral de cartógrafa, y la resignificación de imágenes ligadas al espacio. Asimismo, el “mapa” y el “mundo” son adjetivados y contrapuestos. Mientras el primero, del orden simbólico, es “luminoso” y se encuentra bajo la lógica de la creación personal; el segundo, del orden de lo real, es “despiadado” y se inscribe en la lógica de lo incontrolable. La subjetividad y la objetividad, la invención y la constatación a la que aluden uno y otro término están inter-mediadas por la voz poética que resalta una particular relación con la escritura que la llena de consternación.

“Tribulaciones de alguien que escribe (tres)” reflexiona, a través de preguntas cargadas de ironía, sobre el rol del poeta. ¿Adónde “irán a parar tus veleidades de poeta / en estos tiempos tristes / en los que la poesía es considerada / una tarea de tontos, vagos y engreídos?” (2004: 41). El interrogante incorpora y presupone una valoración social tanto de los escritores como del contexto histórico. A pesar de la devaluación de ambos, puntualizada en los adjetivos, no se renuncia a la tarea de escribir, cuya modalidad procedimental se describe del siguiente modo:

¿Escribes? Escribes como si tomaras fotografías
o atrapas insectos débiles
para estudiarlos en el laboratorio
a la luz de una lámpara moderna
(2004: 41)

A la pintora, y a la cartógrafa, estos versos les suman la figuración científica, en que la poeta examina, con recursos de una ostensible modernidad, formas de una vida mínima y frágil. La mención de las “fotografías”, de la “lámpara moderna” y del “laboratorio” además resalta la posibilidad de extrañamiento de la mirada ordinaria. La visión microscópica que los elementos antedichos permiten no se relaciona con ninguna particularidad territorial, sino con una visión detallada gracias a los artificios técnicos, situados en el eje temporal e histórico más que en el eje espacial y geográfico.

Sin prescindir de la riqueza del universo visual, que traza la mejor arquitectura poética fueguina, la obra de Anahí tiene un oído total. Los párpados auditivos se abren para leerla, porque sus versos, generalmente breves, reclaman una escucha atenta en su interpelación. Abajo del agua límpida de las grafías otros signos se oyen, se expanden y contraen para que irruman, se extravíen y encuentren los sentidos. La poesía de Lazzaroni se escucha mejor cuando se baja el volumen, como adelanta desde el título el poema “Bajando decibeles”, de *Alguien lo dijo*, último libro de la autora, publicado en 2017:

Señoras y señores poetas:

El insecto que se desliza a ras de tierra
nos ignora.

Los latifundistas también.

Por eso nuestra idea de la poesía
nunca debe de ser tan grandiosa.

Alcanza
con que quepa

en una caja de zapatos

mediana.

Mapas de una ciudad que mueve el viento

El viento sopla (2011) multiplica las imágenes del espacio fueguino, a la vez que ratifica su relevancia como tópico central del proyecto poético de Lazzaroni. Sobresale en el libro la desilusión social respecto de la vida urbana, lo que puede vincularse con el desencanto de las ciudades que crece en distintos escritores del país, especialmente desde fines del siglo XX. Esta visión desencantada y antiutópica en la literatura da cuenta de la desintegración social y subvierte la visión optimista de la modernidad urbana que predominó en los años 80 (Mallol, 2010: 73).

La mirada poética registra un entorno hostil que está en consonancia con la opinión sobre Ushuaia que la autora da a conocer en distintas entrevistas. En una de ellas, Lazzaroni señala que “los antropólogos dicen que es una ciudad pionera, como el *far west* [...]. Muchos vienen huyendo por cuestiones familiares, económicas. Y el empuje que tienen a veces para hacerse un lugar no es muy lícito” (González Prandi, 2019: s.p.). La expresión *west*, evocada por la antropología y por el cine, alude a un espacio desvalorado y conflictivo que además está lejos, *far*. Su población se asocia a sujetos en tránsito, con desplazamientos relacionados con la fuga y la transgresión. Este tipo de imagen se retoma en el libro *El viento sopla*, por ejemplo, en el poema titulado “Far South” que reformula, bajo una matriz semejante de significados disfóricos, la descripción de una Ushuaia desdoblada entre la ciudad pretérita y la presente, y también entre el deseo y el miedo, como muestra el poema “Graffiti”:

Alguien debería dibujar de un modo impecable
el mapa de una ciudad loca
a la que abofetea el viento.
Bordeada por un mar gris y murallas de piedra,
con gentes de poco hablar
navegando sus propios océanos.
Nombro una ciudad que no está muerta ni viva.
15 de octubre, 2003
(2011: 9)

La demanda de una cartografía más cabal de la ciudad trae aparejado el imperativo de convocar a otros testigos para trazarla y testimoniar sus rasgos demenciales. Esta locura urbana trasunta varios textos del poemario, y se hace explícita en este poema inicial de *El viento sopla*. El “mapa” (2011: 9) solicitado es construido por el propio texto, cuyo título es harto significativo en relación con la construcción literaria del espacio. Un “graffiti” actualiza dos elementos que retoma el enunciado poético y la hermenéutica del lugar que insinúa: la dimensión gráfica y significante de lo simbólico; y la noción de un espacio común. El poema es, en cierto sentido, un *graffiti*, porque inscribe un mensaje sobre una superficie textual pública, en el sentido de lo publicado, y también porque al igual que esta forma de expresión se entreteje con una memoria y un discurso social que irrumpe y rompe la habitualidad normativa del espacio, a la vez que se ofrece como indicio de la intersubjetividad urbana.

Ushuaia se representa, al decir de Emilce Graf, “como una ciudad en permanente cambio; por un lado, la ciudad se ve modificada materialmente, pero, por otro, persiste un modelo fantasmático de un paraje de ensueño” (2019: 120). Esa dualidad que actualiza

la que se da entre el mundo urbano y el natural emerge en el poema en relación con los sujetos del lugar y sus escenarios. Los primeros son “gentes de poco hablar” (2011: 9), cuyo silencio también los encierra en sí mismos como “las murallas de piedra” (2011: 9) cercan la ciudad. Al aislamiento como valencia que se reitera en el entorno geográfico y social, se le suma la magnificencia del paisaje que rodea con mar y roca la ciudad, que a la vez castiga con su viento. Lo que en la poesía tradicional fueguina, predominante antes de la producción de Lazzaroni, era un territorio de magnificencia hiperbólica, aparece en este poema en particular y en su producción en general, demarcado como una pequeña superficie, en relación y contraste con la inmensidad del océano circundante; y perturbado por las inclemencias del clima que castiga la ciudad, vulnerable a su fuerza y acción. Sucede que, tal como observa Santana, Lazzaroni “incorpora un nuevo espacio en la poesía fueguina a partir de un hecho ciertamente paradójal: acotando el espacio, amplía los límites de su imaginario poético” (Santana, 1998: 155). La insularidad de Ushuaia, enfatizada por las imágenes visuales del poema, se articula con la liminaridad e indeterminación espaciales expresadas en el verso final. Ni viva ni muerta, la ciudad que la voz poética evoca es la ciudad que nombra, acción referida con el único verbo en primera persona del singular que incorpora el poema, en una posición final que enfatiza su relevancia. El nombrar, como acción discursiva que se transmuta en escritura, hace que la ciudad sea un producto de la letra y su iconografía. El artículo indeterminado elegido para preceder al sustantivo ciudad, por otra parte, permite advertir el carácter relativo del escenario urbano representado. Se trata de “una ciudad” (2011: 9), de las muchas posibles, una versión que no logra o no necesita resolver el dilema entre estar muerta o viva justamente porque está dicha, y esa es la marca de su ontología.

Ushuaia es reconocida como un espacio de paso, que se proyecta como utopía económica o de huida personal, pero a la vez queda relegado a constituirse como un “no lugar”, es decir, como aquel espacio que, según Marc Augé, “no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (2000: 83). Esta noción, que no existe nunca bajo una forma pura, debería entenderse como un palimpsesto, “donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé, 2000: 84). Lazzaroni retoma esta significación en una entrevista en la que señala que “La Patagonia es casi como un no lugar. Es excesivo llamarlo un no lugar, pero es medio raro. No tenés parámetros o faros. Cuando la gente se renueva tanto tampoco tenés tantas ganas de vincularse” (González Prandi, 2019: s.p.). Los intensos desplazamientos migratorios vuelven inestables los referentes identitarios, las continuidades afectivas y el cuidado de la propia ciudad.

El interés por registrar la realidad del lugar es constante y se muestra de distintos modos. Por ejemplo, *El viento sopla* incorpora al final de cada texto, como elemento paratextual, fechas precisas que funcionan como datación cronológica, en un arco que va desde el año 2003 al 2008. Esta inscripción temporal marca un registro testimonial que le añade al libro un carácter de diario o bitácora donde se registran, entre otros fenómenos, la ruina y el desarraigo urbano. Un tono elegíaco tiñe ambos tópicos ligados a la biografía de la autora. La ciudad perdida coincide con la de su niñez y primera juventud, mientras

que la ciudad en ruinas concuerda con el presente de enunciación. La autora recuerda, en una entrevista, que en las últimas décadas Ushuaia pasó “de ser un pueblo de alrededor de cinco mil habitantes a una ciudad de setenta mil [...]”. Es una población de tránsito: mucha gente se radica durante un lapso y luego se va” (Revagliatti, 2016: s.p.). El desarraigo se asocia a los viajeros como parte de un grupo diverso entre los que sobresale la figura del turista. En *El viento sopla*, el poema “La ciudad en verano” radiografía a los turistas que llegan a Ushuaia, y “esperan estar en el fin del mundo / para poder contarlos en otros países” (2011: 15). Es decir, convertir el lugar en un relato que se exporta como el cliché del extremo radical. Estos viajeros retornan a la isla en la estación estival. Regresan “en busca de: / la juventud perdida, / amores imposibles, / recuerdos escurridizos” (2011: 15). Transforman la ciudad en una utopía donde lo importante no es encontrar un proyecto, sino recobrar un bien perdido, enlazado con la nostalgia.

El turismo traza sus cartografías de lo deseado e indeseable y somete a la ciudad a constantes cambios, desde una lógica consumista. Esto se describe en varios poemas, por ejemplo, en el siguiente:

“Un día como otros”

Dice que están por demoler la casa de enfrente,
la de chapas de color verde agua
con el jardín tan descuidado que parece abandonado.
Que ayer escuchó en la calle que ahí construirán un hotel.
En la ciudad los hoteles brotan como hongos.
¿Y el viento?
El viento sopla.
25 de diciembre, 2005
(2011: 23)

A través de un discurso indirecto libre, la enunciación proyecta una permanencia y una transformación. Lo que perdura es el viento. Lo que muta es la ciudad. El pasaje del hogar al hotel implica la destrucción de un orden para implementar otro orden. La casa resguarda una interioridad doméstica y familiar, ligada a un sentido singular y subjetivo que se manifiesta en los materiales de su construcción y en los colores de su exterior. Asimismo, los participios que califican el jardín, “descuidado” y “abandonado”, sugieren la renuncia a un tipo de intervención espacial para crear y mantener un área verde y natural propia dentro de la ciudad.

Con las características antedichas, la vivienda a demoler puede leerse como un signo complejo y personal que está en las antípodas de los hoteles, como espacios de despersonalización, anonimato y a la vez masificación de una cartografía y arquitectura urbana turística, en que estos espacios “brotan como hongos” (2011: 23), a partir de una habitualidad que se anuncia en el título del poema. Los hoteles marcan efectivamente un paisaje moderno y urbano que se liga a la idea ya aludida de “no lugar”, como espacio ligado a tránsitos provisionales que no integra a los lugares antiguos (Augé, 2000: 83-4). Por eso, la casa solo puede desmantelarse y desaparecer para dar paso al turismo, fuerza preponderante en la configuración social de la ciudad, que es clave para leer la cuestión

identitaria de su ciudadanía. Los libros de Lazzaroni retoman estos asuntos para plantear “un estado de confusión permanente en relación con las propias raíces” (Romero Carsí, 2019: 320). Diseñan una versión personal y crítica del espacio propio. Ponen a rodar imágenes de topofobias y de topofilias que dan cuenta de las afecciones y de la afectividad que le otorgan sentido a Ushuaia como microcosmos y hogar.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc, 2000 [1992], *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, Barcelona, Gedisa, Traducción: M. Mizraji.
- BURUCÚA, José Emilio, 2004, “Prólogo”, Lazzaroni, Anahí, *A la luz del desierto*, Buenos Aires, Último Reino, 9-10.
- CAMPAZZO, Liliana, 2014, “El poema se va sin saludarnos”, Robles, M.; Arancibia, C. y Wajdzik, L. (comps.), *Seis momentáneos lapsos. Conversaciones hacia el adentro de la literatura y la sociedad en Patagonia*, Trelew, La Galera, 71-82.
- Teína Revista, 2003, entrevista a Anahí Lazzaroni., marzo
https://web.archive.org/web/20080828074018/http://www.revistateina.com/teina/web/Teina_2/literatura/literatura_html/entrevista_Anahi.htm
- GONZÁLEZ PRANDI, Alejo, 2019, recopilación de textos y entrevistas como homenaje a Anahí Lazzaroni, *El vendedor de tierra*,
<https://elvendedordetierra.com/2019/05/02/poesia-es-anahi/>
- GRAF, María Emilce, 2019, “Anahí Lazzaroni y la geografía de una ciudad”, Mellado, L. (comp.), *La Patagonia habitada: experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*, Viedma, Editorial UNRN, 119-126.
- HIERNAUX, Daniel, 2007, “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”, *EURE*, XXXIII (99), 17-30,
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609903>
- LAZZARONI, Anahí, 2004, *A la luz del desierto*, Buenos Aires, Último Reino.
- _____, 2011, *El viento sopla*, Buenos Aires, El Suri porfiado.
- _____, 2017, *Alguien lo dijo*, Buenos Aires, El Suri porfiado.
- LINDÓN, Alicia, 2007, *La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos*. Santiago de Chile, *EURE*, vol. 33, 99, 7-16,
<https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf>
- MALLOL, Anahí Diana, 2010, “Lo bello, lo plebeyo, lo kitsch en los 90”, *Katatay*, vol. 6, 8, 71-77,
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10191/pr.10191.pdf

- MELLADO, Luciana A., 2019 a, “Prólogo”, Hammerschmidt, C. y Mellado, Luciana A., (eds.), *Patagonia literaria VI. Antología de poesía del sur argentino*, Potsdam, INOLAS, 9-29.
- _____, 2019 b, “Anahí Lazzaroni. Bajar los decibeles para escuchar”, El coloquio de los perros, abril, <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/homenaje-a-anahi-lazzaroni>
- REVAGLIATTI, Rolando, 2016, “Anahí Lazzaroni: sus respuestas y poemas” (entrevista), https://www.lexia.com.ar/Reportaje_Anahi_Lazzaroni.html
- ROMERO CARSI, María, 2019, “Entre intimidad y testimonio social. Una Ushuaia transformada en A la luz del desierto (2004) y El viento sopla (2011) de Anahí Lazzaroni”, *Ciudades imaginadas. El espacio urbano en la poesía argentina de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 314 – 347, <https://eprints.ucm.es/56456/1/T41248.pdf>
- SANTANA, Roberto, 1998, *Literatura fueguina 1975 – 1995*. Panorama. Buenos Aires, Editorial Medrano.