Biblioteca digital de la Universidad Catolica Argentina

Melchiore, Valeria

Rupturas, reformulaciones, promesas : hacia un esbozo de la actual producción poética en la Argentina

I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Melchiore, Valeria. "Rupturas, reformulaciones, promesas: hacia un esbozo de la actual producción poética en la Argentina." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/rupturas-reformulaciones.pdf>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

Rupturas, reformulaciones, promesas: hacia un esbozo de la actual producción poética en la Argentina

Lic. Valeria Melchiore
Universidad Católica Argentina

A sabiendas de los riesgos que implica esbozar un panorama de la actual poesía argentina, nos contentaremos en estas páginas con una cartografía imprecisa, escueta y provisoria. Nos proponemos trazar los lineamientos fundamentales de algunas de las propuestas poéticas de estos últimos años, es decir, de comienzos del tercer milenio, omitiendo las voces de los poetas ya ampliamente consagrados que continúan escribiendo. Dada la insuficiente distancia histórica -la simultaneidad con que trabajamos- y la complejidad del campo que nos ocupa, nuestro intento no deja de ser arbitrario e inacabado. Sólo el tiempo permitirá subsanar injusticias y repensar muchos de los conceptos aquí vertidos.

El objetivo es, entonces, detenernos en la producción poética última. Con tal fin, resulta ineludible atender, en primer lugar, a ciertas prácticas a esta altura hegemónicas en los centros urbanos, especialmente en la ciudad de Buenos Aires. Me refiero a la «poesía joven», llamada también «neorrealista», «chabona», o «poesía de los 90», entre otras designaciones. En segundo lugar, nos concentraremos en dos libros aparecidos desde el año 2001 a esta parte que, por distintos motivos, merecen ser puestos en consideración. Es el caso de *Teoría de la voz y el sueño*, de Liliana Ponce, y *Consumidor Final*, de Pedro Mairal.

La poesía de los 90 o la disolución de las fronteras

Toda antología debería [...]
plantear tantas preguntas.
Arturo Carrera

La existencia de una poesía joven o de los 90 con rasgos comunes es una evidencia insoslayable, que ya la crítica académica ha puesto de manifiesto. Basta asistir a muchos de los ciclos de poesía de la Capital Federal, u hojear las publicaciones de editoriales como Siesta, Vox, y Belleza y Felicidad, entre otras, para comprobar un aire de familia, así como un protagonismo indiscutido en el campo literario. Las instancias de consagración de dicha poética tan peculiar no se han visto agotadas por las lecturas en espacios públicos e instituciones, por las ediciones

individuales, o por el interés de los críticos que, en tanto agentes del campo[1], han colaborado en su difusión. Muchas de las antologías publicadas recientemente seleccionan gran parte de estos textos. Por su índole abarcadora, que nos permite apreciar el fenómeno globalmente, y por su alcance masivo -si es que en poesía hay algo de masivo- es que nos ceñiremos a las antologías, específicamente a tres de ellas: *La niña bonita*, *Antología Zapatos Rojos 2000*, y *Monstruos*.

Las tres antologías consultadas incorporan la llamada «poesía de los 90» o intentan restringirse a ella sin más. Las tres cuentan con el apoyo de organismos indiscutiblemente ligados al arte: la primera de ellas, *La niña bonita*, con el de la Fundación Antorchas; las otras dos han sido validadas desde el estado, que las ha seleccionado para el Plan de Promoción a la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura y Medios de la Presidencia de la Nación. Este auspicio funciona como una legitimación y refuerza el argumento que señalábamos antes: el carácter protagónico de esta tendencia. Pone en entredicho, además, alguna de las afirmaciones de la crítica que, al hablar de la poesía de los 90, indica que ésta parece armarse al margen de "lo políticamente correcto" (Porrúa, 2002: 25).

La *Antología Zapatos Rojos 2000*, en un esfuerzo por mostrar "la diversidad y el despliegue caótico", incluye poemas de autores coetáneos, de generaciones distintas y heteróclitos en cuanto a su práctica poética.[3] Nombres de poetas con larga trayectoria conviven con algunos otros que se repiten en las otras dos antologías, especialmente abocadas a la poesía joven. *La niña bonita*, producto de un taller de Teresa Arijón, Diana Bellessi y Arturo Carrera, recorta un *corpus* con características similares a buena parte de los textos recopilados en *Monstruos*. Esta última antología, seleccionada y prologada por el mismo Carrera, lleva por subtítulo aclaratorio *Antología de la joven poesía argentina*. Recoge poemas de autores que entonces pisaban los cuarenta años y de otros que apenas superaban los veinte, disparidad que no está en relación directa con la práctica poética: lo heterogéneo del conjunto no deriva de la edad de los poetas sino de sus propuestas. Muchos de los textos -por ejemplo los de Osvaldo Bossi, Teresa Arijón, Bárbara Belloc, Silvio Mattoni e incluso Walter Cassara, a quien frecuentemente se inscribe dentro de esta corriente- escapan a más de un rasgo de la llamada «poesía de los 90».

El carácter joven de esta poética de los 90, una vez relevados, de las tres antologías, los poemas que presentan un tono común, se desprende de sus improntas fundamentales. Por un lado, tal como advirtió Delfina Muschietti, hay un desprejuicio

ligado con "[...] la fuerte relación entre cultura alta y cultura de masas" [4]. A esta marca generacional evidente se suma un gesto que se vuelve una constante en muchos de ellos. Como bien señalaron Martín Prieto y Daniel García Helder, se los percibe "poco inclinados [...] a entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance" (1998: 14). Esta forma de aproximarse a la poesía, que puede volverse un arma de doble filo, si no nos hace abordar los textos desde la sociología o los estudios culturales, nos hace al menos preguntarnos, una vez más, por la naturaleza de lo poético. Es indudable que, como apuntan Prieto y García Helder, hay en los poetas de los 90 un grado de aprehensión del *Zeitgeist* (14) o de los principales síntomas de nuestro tiempo[5]. Esto es detectable a partir del cruce con los géneros populares y de un habla contaminada por la tecnología, el inglés y los vulgarismos, pero también por la elección de un referente fácilmente vinculable a lo cotidiano y a la realidad nacional actual. Los textos de los poetas hombres ponen el foco generalmente en lo *lumpen* -"Papá desapareció./ Los ratis de la 21 todavía lo andan/ buscando.", leemos en un poema de Santiago Vega-[6] y llamativamente cursi, ingenua o pop es la voz que adoptan las mujeres -"Me chupa el empeine del pie/ piecito fetiche/ y yo le doy golpecitos", escribe Marina Mariasch[7]. Dado que el sesgo irónico no queda claro, cabe cuestionarse acerca del origen de estas diferencias genérico-sexuales en los textos. Deudoras de una visión dicotómica de los sexos, ignoramos si, en el caso de las mujeres, son producto de las exageraciones del feminismo de los 70 y 80 o su reformulación.[8] Intuimos, sí, que esta distinción masculino-femenino colabora en una exacerbación de lo real que se da tanto en los poetas hombres como en las mujeres. Porque en la poesía de los 90 desde lo más chabacano hasta lo más banal y lo más perverso son susceptibles de ser puestos en escena. Se trata de un realismo desaforado cuyo objetivo, cuando la intención paródica está borrada, merece una atención especial. La exposición deliberada -y dilatada, agregaríamos nosotros- de "las fisuras del sistema social y político" (Porrúa, 2002: 24) no apunta, de manera inmediata, a la denuncia: las utopías han muerto hace rato para los poetas de los 90. Su finalidad, tal como señala Porrúa (24), parece ser, en cambio, la provocación. Sin embargo, ni la actitud provocadora, propia de las vanguardias, ni el rescate de lo marginal son nuevos en la poesía argentina. Tampoco lo son la predilección por el tono narrativo; los comienzos *in medias res* y los finales irresueltos; lo inconexo y hasta delirante desde el punto de vista semántico; lo procaz; o la mirada puesta en la infancia como el lugar desde el que se habla o al que se recurre. La explotación del significante

como disparador de significaciones, muy bien logrado en los fragmentos de "La máquina de hacer paraguayitos" de Santiago Vega, alias Washington Cucurto (Carrera, 2001: 188-189), tiene, a su vez, numerosos antecedentes en nuestra literatura.[9] Lo novedoso de estas prácticas textuales es la renuencia a lo simbólico y a lo metafórico.[10] Maurice Blanchot, en "La literatura y el derecho a la muerte", hace una distinción entre el lenguaje común y el literario. El lenguaje común, según Blanchot, una vez admitida la inexistencia de las cosas cuando sólo está presente la palabra, logra que las cosas resuciten plenamente como su idea. Es decir, el lenguaje le restituye a lo real todas las certezas que lo real tenía en el plano de la existencia. En cambio, el lenguaje literario está hecho de incertidumbres. Sólo se interesa por el sentido y la ausencia de las cosas: la palabra no es sólo la inexistencia de la cosa sino la inexistencia misma hecha palabra. Así es como nace, para Blanchot, "[…] la imagen que no designa la cosa directamente sino lo que la cosa no es […],"[11] que habla de otra cosa (1949: 314-315). La poesía de los 90, en un mundo en el que casi no hay fronteras, parece atentar contra este límite entre lenguaje común y literario que describe Blanchot. Habrá que atender las consecuencias de dicho franqueamiento, o esperar el desarrollo de trayectorias individuales para ver sus efectos en el futuro de nuestra poesía o en nuestros modos de recepción.

Liliana Ponce: la conjura del vacío

Le langage ne commence
qu'avec le vide; nulle plenitude,
nulle certitude ne parle à qui
s'exprime […]
Maurice Blanchot

Deudora de la tradición poética de mediados del siglo veinte en Argentina, Liliana Ponce consolida en *Teoría de la voz y el sueño* una práctica propia y peculiar. Persistencia en la configuración de una voz y una selección cuidadosa de sus modulaciones más apropiadas, ambas pautas se ponen de manifiesto en la aparición tardía de este tercer libro de Ponce. Sus dos primeros libros, *Trama continua*, de 1976, y *Composición*, de 1984, esbozan un paisaje onírico de filiación surrealista que se constituye en escenario de una identidad fluctuante. Alternando género y número, la subjetividad atraviesa todas las instancias discursivas, llegando incluso a la fragmentación y amenazada por el acecho permanente de la muerte. El sujeto se construye y diluye ligado a la fluidez del tiempo y del verso que se extiende en la

página. Su territorio, el del sueño, es igualmente oscilante. Signado por los cuatro elementos de la naturaleza -principalmente lo acuático- el espacio lleva la impronta de lo metafísico y, por momentos, de lo gótico. Por su parte, la escritura se vuelve cada vez más autorreflexiva, rasgo que se exacerba en *Teoría de la voz y el sueño* en que la apuesta parece condensarse.

En una línea consecuente con su propuesta inicial, el último libro de Ponce agrega una dimensión no menor a la instancia de lo onírico en vinculación con la subjetividad: la reflexión teórica acerca de esta complicidad y sus consecuencias en la propia escritura. *Teoría de la voz y el sueño* es una disquisición sobre el surgimiento de la palabra en el terreno de lo onírico. Es una voz que se alza desde la incertidumbre del sueño para teorizar acerca de sus alcances. Es la pregunta por el sueño como fundamento posible para la enunciación y el pensamiento acerca de la escritura poética. Los tres términos del título se articulan y fagocitan unos a otros con el propósito de dar cuenta del origen de la poesía y de las limitaciones del lenguaje. El punto nodal del libro es, en síntesis, el advenimiento del poema y su indefinida postergación, paradoja en que se sostiene una identidad igualmente diferida.

En la primera parte del libro, "La estación sombría", la interrogación recae en lo que hay al comienzo de la escritura. La afirmación de que la misma está "[…] en un trozo sin pertenencia" anticipa una poética en que la falta de sustento para el lenguaje, el escaso nexo con el referente se prefigura como fundamental. Los significantes se suceden sin asidero al par que el tiempo –"[…] se suceden los días"- y la pregunta por el proceso de significación se hace extensiva a la pregunta por el tópico y por la tradición. En este "[…] pasaje fantasmal […]", que es a la vez el tránsito hacia la escritura y el propio texto, no caben ni la existencia de un "estilo", tal como afirma Ponce, ni la del sujeto poético, que es también negado: "Ya no yo, ni antes" (2001:11). Se trata de la experiencia del vacío, que Blanchot señala como esa aniquilación de lo real que se da con el surgimiento de la escritura (1949: 314-315). Ponce lo explicita reiteradamente: "Escribir es hoy un vacío" (2001:11), leemos. Establece, por contrapartida, un embate contra esta vacuidad de la palabra a partir del lenguaje y su materialidad, en su densidad y su espesor sutilmente hilvanados, gracias a una voluptuosidad finamente enhebrada. Escribe Ponce:

> A la luz del día, a la sombra asida,
> sin la quietud de la piedra, atada todavía a la memoria,
> indicio en el reposo, ardor en ese cambio que lleva
> de un momento a otro

y se entierra en el hielo
-diente o jiba que me llaman. (14)

Sin apelar a una explotación de los sonidos a la manera vanguardista, Ponce logra sin embargo condensar su potencia: ya no estamos frente al verso largo y fluido de sus libros anteriores. Esta batalla contra la inasibilidad de la escritura es la misma que la de la subjetividad. El sujeto poético busca afirmarse en lo real -"Quedaré en la arena real,/ la forma tangible de una piedra" (12)- pero el imaginario que convoca esta realidad responde al ámbito del sueño. Por ende, a la búsqueda de concreción se sucede la certidumbre de la inexistencia en un vaivén que se perpetúa a lo largo de todo el libro. El tiempo también es por momentos concreto y por momentos inacabado, en este paisaje en que alternan lo sólido, lo líquido, lo aéreo y cuya inconsistencia reside en su carácter de poema surgido de lo onírico. La realidad es otra, intuye Ponce, y "Las cosas suceden de otro modo" (14).

En la segunda parte del libro, "Más allá de la estación sombría", voz y cuerpo parecen conjugarse y anunciar el inicio de la escritura. Surge el "punto de luz" (19) y el deseo irrumpe con más fuerza mediante un "susurro" que pretende ser "lascivo", mediante un lenguaje sensorial cuya batalla continúa. Pero aún en esta estación que se sitúa lejos de lo sombrío o a pesar de ello, la completud es una utopía: "Lo que empieza y no acaba/ o está por suceder, desata la noche." (21). El sujeto, en pos de fusionarse con la propia escritura y ver cumplida su voluntad -"Soy la que sueña,/ quiero ser lo soñado" (23)-, ha renunciado a la sexuación que sucede con el advenimiento del lenguaje, se ha situado en una etapa previa[12]. El cuerpo del poema y el propio han entrado, como afirma Ponce "[…] en el agua para concebir sin sexo/ un cuerpo" (22). Sin embargo, gracias a la intervención del deseo, a la experiencia material del lenguaje, en la actualización del poema "[…] se cumplen los sueños" (25), aunque los sueños sean lo único que se pueda cumplir.

En la tercera y cuarta parte del libro persiste la puesta en práctica de la eterna paradoja del lenguaje. Atravesada por el deseo, la voz visionaria incluye a un interlocutor que la erotiza y la sensualidad de los paisajes perseveran en su lucha por decir(se). A la vez, el "conocimiento" reafirma la certeza de la precariedad de un habla que ancla "[…] en lo transitorio […]" (45) y de un mundo "donde nombre y objeto no aceptan compararse" (44). A esta voz diluida en el poema y en el sueño, cuya única certidumbre es el "placer carnal" (49) de la palabra, le sucede la confesión íntima del

poema en prosa en “Diario”. Este diario retoma lo esbozado anteriormente: la aparición de la luz; lo sensorial; la “[…] subyugación del vacío […]” (59); la presencia del verano; la fragmentación del sujeto; y la exhortación al interlocutor –“amado mío” (56)- a que la ayude a crecer en lo perecedero. Pero, sobre todo, lo que subsiste es la creencia de que el poema siempre se halla en una instancia inaugural, de que, aunque estemos al final del libro, la escritura recomienza y no termina de escribirse. Casi a la manera de una *ars poética*, permeada por el discurso teórico, la voz de Ponce declara:

> ¿Qué es lo que recomienzo? –la escritura, la escritura que pretende ser una lectura, tamizar con los signos la espesura del mundo. […]La escritura como analogía –y no como expresión: construir otra naturaleza sin moral, sin biomas. Entonces eso: una experiencia de abstención y una construcción poética que exhiba su desarrollo como su símbolo, a la vez vacío de referente, vacío de explicaciones, aislado de ideas. (70)

Pedro Mairal: la tradición en un mundo consumido

No agregue. No distorsione.
No cambie
la música de lugar.
Poesía es la que se está viendo.
Joaquín O. Giannuzzi

Ponce ha hilado un lenguaje voluptuoso, encarnado en el paisaje transitorio de la subjetividad que sueña y articulado con el pensamiento en su estado puro. Este entramado, en su despliegue, constituye la ocasión para rebelarse contra el vacío inherente a la escritura y certificarlo. Mairal, en su segundo libro de poesía, libra su batalla contra la opacidad de las palabras en otro campo. Cuenta, como Ponce, con la certeza de que el lenguaje “eclipsa”. Pero pese a que de este encubrimiento se desprende “[…] un ácido al fondo de la experiencia fresca”, intenta dar cabida a esa experiencia. Se propone instalar la realidad presente de las cosas y de la vivencia subjetiva y social, aunque “[…] es aquí y ahora pero en el verbo rancio,/ en la estructura fúnebre del habla.” (2003:16). El referente, recortado de lo vívido e inminente, se sabe ilusorio. Aún así, el deslumbramiento frente a la abundancia del mundo le impone al poeta una voluntad de canto. De este modo, “una fosforescencia”, “la síncopa debajo de la blusa”, “un relámpago en flor entre botones”, todas las cosas y sucesos son la excusa perfecta para “quedarse para siempre cantando en este mundo” (37-38).

El canto del poeta en *Consumidor Final* no es cosmológico. Identificado con “[…]

un poeta de edificio/ poeta de ascensor" (56-57), su voz recoge el acontecer cotidiano, se detiene en los seres y objetos que con mirada aguda rescata de lo circundante. Ilumina, de este modo, ciertos aspectos de la vida urbana, sus tribus y personajes solitarios o marginados; el paisaje efímero de la ruta –captado casi cinematográficamente-; los rituales domésticos femeninos; diferentes aspectos de la masculinidad; lo paradojal de la experiencia amorosa; las peripecias del durazno hasta llegar a nuestra boca; la ceremonia nimia de cortarse el pelo; y la realidad nacional palpable o reflejada en la T.V.

Por momentos impersonal y por momentos enunciación de una subjetividad que se interroga, la poesía de Pedro Mairal aborda una variedad de circunstancias atinentes al hombre y la sociedad argentina contemporánea. El referente, por ende, se sostiene en el poema anclando en el presente de los tiempos verbales; y en un registro actual y cotidiano que incluye nombres de lugares concretos –calles de Buenos Aires, entre otros-, y cifras y jergas de la tecnología y la publicidad. Presentes todos ellos –el del plano referencial y el de la dicción- en los que subsisten sin embargo, latentes, los residuos de la tradición.

En términos de práctica poética, la tradición en que se apoya Mairal es múltiple. Se percibe, en primer lugar, cierto sesgo objetivista, en especial el legado de uno de sus antecedentes directos en la poesía argentina, Joaquín Giannuzzi. Constatamos, a su vez, la recurrencia de algunos de los tópicos borgeanos –su concepción del tiempo y el espacio, por ejemplo-, sumada a una inclinación por la denuncia social propia de una tendencia de fuerte arraigo en la Argentina. Por otra parte, su lenguaje no descarta el habla de su generación, la de los 90, poesía de la que toma principalmente este rasgo, con particularidad en la segunda parte del libro, llamada "Consumidor Final" y que fue escrita entre el año 2000 y el 2002. Así, cuando el sujeto poético se dispone a narrar las aventuras de un durazno, leemos: "lo tiré en el carrito/ al lado del pan Fargo, las pechugas,/ junto al Skip Intelligent y el queso" (44).

Pero el apego a la tradición se revela, fundamentalmente, en el modo en que se integran en el poema las experiencias presentes y pasadas. Lo ya sucedido parece reencarnarse en lo que sucede. La "vida circular" (37) anula las distancias, se desdibujan las categorías espaciales, y en los gestos evocados conviven lo inédito y lo repetido. En "Celos clásicos", la mujer "[…] recita/ fragmentos de la Eneida" (11), mientras que el poeta "murmura su poema, su paisaje" (12). La instancia poemática, la de Mairal y la escritura/lectura de Virgilio, hace posible el encuentro. Leemos:

De pronto se detiene,
corrige un solo verso,
despacio, íntimamente lo recita,
mueve apenas los labios y un instante
coinciden las dos bocas.
Ella estudia latín pero en secreto
se besa con Virgilio esta mañana. (12)

Mairal parte de un presente y un espacio por cuyas rendijas se cuelan otros espacios y el pasado literario, mítico, histórico y subjetivo. El cuerpo del hombre que está solo sentado ya ha sido "nombrado y numerado" (22) en la Antigüedad Clásica. La "sombra de Altamira" descansa en las carpetas de los estudiantes de Bellas Artes que se agrupan frente al zoológico "[…] y en sus ojos/ la sed del cazador sepulto brilla" (26). Los actos con el amigo de la infancia se reiteran hasta hoy. Un billete de cien le sirve para remontarse a la historia argentina y conjugar lo prosaico con lo épico. La televisión persiste en transmitir la jineteada "aunque el campo no exista/ aunque no haya más vacas ni praderas" (79). Otro televisor transporta a los que hacen fila en el banco a las profundidades oceánicas, aunque la realidad recuerde a "la señora" que debe pagar "[…] las aguas muertas y argentinas/ con fondos personales" (65). El navegante eterno, "ulises de ítaca" (61) –con minúsculas-, ahora lo hace por internet desde el departamento 14 G en Floresta y sin embargo ha sobrevivido junto con sus sueños: ahora "busca fotos de bárbaras desnudas/ quién sabe qué recuerda/ cuando pasan aullando las sirenas" (62).

Las sirenas ya no son las de los anchos mares: son las de una ciudad que se derrumba. Pero a pesar de todas las caídas, de que un jubilado pedalea su Aurorita tras haber perdido todo y otro muere haciendo cola, del tono paródico con que es revisitada la tradición poética en el poema "Consumidor Final" –"empujamos el carrito hacia el ocaso,/ hacia el final, oh, consumidores finales" (82)- hay algo que persiste. Como en el centro del durazno, "a pesar de la larga cadena intermediaria", el sujeto poético se encuentra "con esa flor primera que perfumaba el viento" (45), en la poesía de Mairal sobrevive la metáfora como naturaleza de lo poético. Lo real se transfigura gracias al poder analógico del lenguaje, herencia a la que no renuncia el poeta. Así, el gesto de la mujer al envolverse el pelo con la toalla adquiere nuevas significaciones:

con ademán antiguo
tuerce diestra la boa de algodón,
[…]
y sin saber siquiera que ha rezado
se yergue tan hermosa con turbante

que el solo gesto alumbra la vida cotidiana (15)

Como el cuerpo del borracho tirado en la calle, el cuerpo del poema también "[…] es un señuelo que se deja/ para alcanzar la fuga" (69). Porque más allá de que los seres humanos, los poetas, los lectores, estemos en vías de extinción, seamos los últimos consumidores y nos estemos consumiendo, el fuego prometeico destella en las "hornallas azules" (10) que los personajes urbanos de Mairal prenden al anochecer y que son el halo de los santos anónimos (70-71) en un mundo desmitificado.

Conclusiones

Liliana Ponce, como muchos poetas de su generación –nació en 1950-, continúa escribiendo bajo la estela del surrealismo. Aunque a diferencia de otras poetas, como María Negroni, Ponce diste de asumir directamente la herencia de Alejandra Pizarnik, se suma a su adhesión a ciertos rasgos surrealistas la impronta de los postulados mallarmeanos, línea fundamental de su antecesora de los años 60. El libro de Ponce da cuenta de la vigencia de algunas de las prácticas poéticas más fructíferas del siglo XX y, gracias a las marcas propias, de sus múltiples posibilidades a principios del siglo XXI y en el futuro. Pedro Mairal, de la generación de poetas que se inician en los años 90, integra una variada tradición –Borges, realismo social, objetivismo y, por qué no, intimismo autobiográfico- adoptando el habla de su tiempo y haciéndose eco de la compleja sociedad posmoderna. Sin renunciar a los paradigmas de lo poético que rigen la estética del siglo XX, acusa todos los derrumbes, derrumbes que alcanzan en los llamados «poetas de los 90» su punto más devastador: cuando todo ha caído, es posible que sucumba, a la par, la poesía tal como la entendíamos hasta hoy. En fin, fenómenos todos, los abordados, que constituyen, de un modo u otro, rupturas, reformulaciones y promesas en el campo de la actual producción poética en la Argentina.

BIBLIOGRAFÍA

-AAVV. 2001. *Antología Zapatos Rojos 2000*. Buenos Aires: La Bohemia.
-AAVV. 2000. *La niña bonita*. Córdoba: Alción.
-BLANCHOT, Maurice. 1949. "La littérature et le droit à la mort", en : *La part du feu*, Gallimard.
-CARRERA, Arturo (selec. y pról.). 2001. *Monstruos. Antología de la joven poesía*

argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
-MAIRAL, Pedro. 2003. *Consumidor final*. Buenos Aires: bajo la luna nueva.
-PONCE, Liliana. 1976. *Trama continua*. Buenos Aires: Corregidor.
_____. 1984. *Composición (Poesía 1976-1979)*. Buenos Aires: Último Reino.
_____. 2001. *Teoría de la voz y el sueño*. Buenos Aires: tsé≈tsé.
-PORRÚA, Ana. 2002. "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en: *Punto de vista*, Buenos Aires, n.72, abril, 20-25.
-PRIETO, Martín y Daniel GARCÍA HELDER. 1998. "Boceto N°2 para un ... de la poesía argentina actual", en: *Punto de vista*, Buenos Aires, n.60, abril, 13-18.

---

[1] Sobre el campo literario y sus agentes cfr. BOURDIEU, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 318 y ss.

[2] Sobre el campo literario y sus agentes cfr. BOURDIEU, Pierre, 1995, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 318 y ss.

[3] Joaquín Giannuzzi, Daniel Samoilovich, Tamara Kamenszain, Jorge Perednik, Mónica Tracey, Susana Villalba, Mirta Rosenberg, Liliana Lukin, Paulina Vinderman e, incluso, Liliana Ponce, entre otros.

[4] Citada por Carrera, en CARRERA, 2001: 15.

[5] De hecho, son innegables y seguramente no fortuitos los puntos de contacto entre esta poética y el nuevo cine argentino, de realizadores como Caetano o Trapero. Además de algunas similitudes evidentes desde el punto de vista temático -los bajos fondos, por ejemplo-, cierta "errancia en las tramas" (Cfr. AGUILAR, Gonzalo, 2001, "Los precarios órdenes del azar", en: *Mil palabras*, Buenos Aires, n.1, primavera, 19) que caracteriza al nuevo cine argentino es comparable a la resistencia a lo conexo y coherente que hay en muchos de los poetas jóvenes.

[6] De "Papá se incendia", en *Zelarrayán*. Compilado por CARRERA (2001: 187).

[7] De "malcolm y yo" (CARRERA, 2001: 88).

[8] Al hablar de feminismo de los 70 u 80, me refiero, por ejemplo, y tal como lo postulé en un artículo reciente, a la poética de Diana Bellessi, quien en *Tributo del mudo* o *Eroica*, entre otros libros, intenta echar por tierra los modelos de mujer establecidos por la sociedad patriarcal (cfr. MELCHIORE, Valeria, 2003, "La marca de lo femenino: poéticas y políticas en la poesía argentina escrita por mujeres", mimeo, leído en el 1er. Foro de Investigadores en literatura y cultura argentina, Universidad Nacional de Córdoba, mayo de 2003). Las jóvenes de los 90, al adoptar un discurso tan ligado a los modelos femeninos más tradicionales –con las marcas evidentes de comienzos del tercer milenio- operan contra los excesos del feminismo imperante en los 70 y 80. Pero, al mismo tiempo y por contrapartida, una dicción tan pautada genéricamente las vuelve herederas del sexismo en que inevitablemente caen las prácticas feministas.

[9] Cada una de estas características halla su plena realización en más de un poema ejemplar de la poesía argentina. Nada más narrativo que uno de los mejores poemas de Borges, el "Poema conjetural"; o más delirante y procaz que *Los poseídos entre lilas* o *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* de Alejandra Pizarnik, para quien, además, el mundo de la infancia adquiere una relevancia significativa. Propio de los poetas vinculados al realismo social, como Raúl González Tuñón, es atender a lo marginal. El plano sonoro del lenguaje está puesto magistralmente de relieve en Oliverio Girondo, Amelia Biagioni o Susana Thénon. Respecto de la voz con resabios infantiles, visible por ejemplo en el uso recurrente del diminutivo, es posible encontrar una filiación en la poética de Arturo Carrera.

[10] De acuerdo a las definiciones de Michel Le Guern en su consagrado estudio *La metáfora y la metonimia*. Para Le Guern, tanto el símbolo como la metáfora operan por medio de la analogía. La metáfora "[…] al obligar a abstraer a nivel de la comunicación lógica cierto número de elementos de la significación, […] permite poner de relieve los elementos mantenidos; a un nivel distinto del de la pura información, y por medio de la introducción de un término extraño a la isotopía del contexto, provoca la evocación de una imagen asociada que percibe la imaginación y que ejerce su impacto sobre la sensibilidad sin el control de la inteligencia lógica, pues la naturaleza de la imagen introducida por la metáfora le permite escapar a él." (25). En cuanto al símbolo, su mecanismo "[…] se apoya en una analogía captada intelectualmente y muchas veces compleja […] El símbolo rompe el marco del lenguaje y permite todas las transposiciones; la metáfora permanece contenida en el lenguaje, pero suministra una de sus claves." (53). Cfr. LE GUERN, Michel, 1973, *La metáfora y la metonimia*, Madrid : Cátedra.

[11] En francés en el original: "[…] l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose

n’est pas […]”. La traducción es nuestra.

[12] Siguiendo a Lacan y sus teorizaciones acerca del estadio del espejo, el Edipo y la metáfora paterna, claramente explicitadas por Joël Dor en su *Introducción a la Lectura de Lacan*, Barcelona: Gedisa, 1994, pp. 90 y ss.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ANTOLOGÍA ZAPATOS ROJOS 2000
ARIJÓN
BELLESSI
BELLOC
BLANCHOT
BORGES
BOSSI
CASSARA
CARRERA
CONSUMIDOR FINAL
CUCURTO
GARCÍA HELDER
GIANNUZZI
LA NIÑA BONITA
MAIRAL
MARIASCH
MATTONI
MONSTRUOS. ANTOLOGÍA DE LA JOVEN POESÍA ARGENTINA
MUSCHIETTI
NEGRONI
PIZARNIK
PONCE
PORRÚA
PRIETO
TEORÍA DE LA VOZ Y EL SUEÑO
VEGA