

TAMARA KAMENSZAIN

Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90*

En una sociedad en la que aparentemente ya no queda nada por profanar –la cámara de los *reality shows* se instala hasta en los baños– escritores como Washington Cucurto, Martín Gambarotta y Roberta Iannamico, cuyos libros de poemas salieron en la Argentina a partir del final de la década del 90, parecen descreer que exista algún «improfanable». ¹ Intentando despegar la escritura poética de su herramienta retórica por excelencia, la metáfora, ellos pretenden sortear tanto lo simbólico como lo imaginario con el fin de acercarse lo más posible a lo que justamente la retórica falla siempre en representar: lo real. ² Si las cámaras de los *reality shows* vienen a apaciguar, con la tecnología de su maquinaria realista, el vacío que abre esa imposibilidad de representar lo real, estos poetas parecen buscar todo lo contrario usando una metodología aparentemente idéntica. El *reality show* que montan en sus páginas está filmado con una cámara en mano por los propios protagonistas. Así, lo que era un espectáculo, se desinfla para dejar ver las cosas mismas o, mejor, lo que vive entre ellas («la mitad en la línea de encuentro entre mundo exterior e interior»). ³ Pinchando el supuesto efecto de *show* de la realidad, aquí se busca promover un encuentro, justo donde la «literatura» había ejercido una separación –habla y escritura, literatura y vida, forma y contenido, significativo y significado, etcétera–. De esta manera se emprende un trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria. O como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función. Así, los nombres de algunos escritores que precedieron a estos poetas, dejan de operar como un guiño de complicidad literaria y adquieren, sobre la página, un valor de uso. Por ejemplo *Zelarayán*, ⁴ apellido del poeta Ricardo Zelarayán, es «usado» como título de un libro de Washington Cucurto. Ya dentro del libro, el personaje llamado

*Ricardo Zelarayán
era arrastrado de los pelos
por los guardias de seguridad
por tirar las espinacas
al piso
la bandeja de kiwis
al piso
por destapar los yogures
de litro.*

Como se puede ver, aquí el proceso sacralizador que suele dejar separada a la tradición literaria confinándola al museo de la cultura, queda profanado. Haciendo uso de esa tradición con fines inesperados, se la restituye al cuerpo de donde había sido arrancada (literatura) inyectándole vida nueva. ⁵ Hasta el formato de los libros de estos poetas parece querer venir a desacralizar lo que, para aludir a la separación a la que fue sometido, llamamos literario entre comillas. Son libros de formato reducido, cuya precariedad supone lidiar con un objeto que se parece más a un juguete percedero que a un fetiche intelectual, y que supone también guardarlos en la biblioteca corriendo el riesgo de que se escabullan detrás de los grandes. En ese sentido, habría que decir que tal vez estemos ante un nuevo tipo de objetos –exlibros carentes de exlibris– que no fueron pensados para acomodarse en ese mueble que exhibe en el *living* de la modernidad un almacenamiento de cultura muerta. Caídos detrás de esa hilera lineal que parece venir a confirmar «la museificación del mundo de hoy», ⁶ buscan desordenar el espectáculo como lo hace el personaje «Ricardo Zelarayán» entre las góndolas del supermercado.

Por último, las editoriales donde están publicados los libros de estos poetas –generalmente emprendimientos de autogestión– también muestran, para nombrarse a sí mismas, una voluntad de despegar de toda remisión literaria. A diferencia de las editoriales de poesía de los 60 –Tierra Firme, Último Reino, Tierra Baldía– cuyos nombres quieren decir más de lo que dicen, Siesta y Belleza y Felicidad parecen aludir a ese estado de literalidad cuyo humor exige, justamente, no ser perturbado por un plus de sentido. Deldiego, otra de las editoriales, hace uso de un nombre propio al que, a la manera del habla iletrada, se le antepone el artículo. Así es como popularmente se suele aludir al futbolista Diego Maradona, a quien se conoce como «El Diego». Si suponemos que el nombre de

esta editorial alude al futbolista, debemos afirmar sin embargo que no parece tratarse aquí de un homenaje –a él– sino más bien de un avance –de él– sobre el terreno literario. Es que el concepto de homenaje sigue suponiendo la separación del objeto. Aquí, en cambio, parece haber una apropiación casi infantil, como la del niño con su juguete («el juguete presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma, la pura distinción diferencial entre el «una vez» y el «ya no más»»).⁷ El poema de Cucurto titulado «Los libros del Centro Editor» muestra a las claras ese tipo de vínculo posesivo, tan inesperado como nuevo, que se apropia de la tradición archivada en la línea del tiempo y la pone a circular en redondo por la espiral de la vida:

*¡Son lejos lo más lindo de la historia cultural
/ argentina!
¡La fantasía del editor, los coloridos libros del Centro
/ Editor,
son transmisión absoluta!
¡Y sus fascículos de los grandes poetas con los cuales
/ aprendí a leer!
¡Centro Editor fuiste más importante que mi padre
/ y mi madre y
en mi juventud estuviste a la altura de Boca Juniors
Hijo, Suni, cuando me muera vendan todo, que no
/ haya en la casa las cosas de un muerto,
pero a los libros del Centro Editor entérrenlos conmigo.*

Los libros aquí ya no son «interesantes» o «buenos» sino «lindos». Pero en esa belleza y felicidad que proporcionan, aparentemente frívola y despreocupada, reside justamente su efecto vital de transmisión. La nueva biblioteca-Cucurto (cuyo exlibris ya fue testamentado) debe ser enterrada – con el paradójico fin de sobrevivir– con el muerto. No así «las cosas del muerto», esos cadáveres de libros que, por no pertenecer al «Centro Editor», son separados para la venta. Es que aquí hay una confianza en el libro vivo, ese que, unido al cuerpo, está destinado a renacer siempre, a la manera vallejiiana, desde las entrañas de un «cadáver lleno de mundo». Ahí, donde la vida de los muertos se niega a ser muerte en vida, funciona un centro editor. Encarnado en el mítico CEAL,⁸ que con su política popular dio de leer a varias generaciones, ese centro es, para Cucurto, un nudo orgánico –un nuevo tipo de más-médula– donde editar, escribir y publicar ya son una y la misma cosa.⁹

El realismo atolondrado

Situarse en el centro editor es empezar a operar con lo que Cucurto llama «realismo atolondrado». Si el realismo a secas supone una fidelidad al modo en que las cosas «realmente» son, este atolondramiento medra entre las cosas, manteniendo vivo lo que las vincula.¹⁰ Para lograrlo es necesario que la lógica dualista de la separación se distraiga –se atolondre– y entregue la custodia que mantiene sobre la realidad. Cuando esto sucede, el Centro Editor actúa como desarmadero poniendo las cosas en circulación aun antes de que hayan sido escritas (sobre todo si escribir supone decir algo «en nombre» de ellas). Cucurto define esa central delictiva como una «máquina». Su primer libro *La máquina de hacer paraguayitos* ya se anuncia desde la portada como «un poemario atolondrado: doce de amor y uno robado». Lo atolondrado, entonces, rima con lo robado y habla de una realidad que no se copia ni se representa ni se recrea sino que, simplemente, se roba. A ese saqueo se refiere quien firma Santiago Vega en el epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos*. Santiago Vega –nombre verdadero del poeta cuyo seudónimo es Washington Cucurto– se presenta como el albacea de este último y nos informa que Cucurto nació en Santo Domingo en 1942 y que él es el encargado de recopilar su obra.¹¹ Y en este desarmadero de identidades, el Vega que escribe el epílogo nos presenta a Cucurto como un escritor que plagia al plagiario y dice que ahí reside su grandeza: «si plagiamos al plagiario saldrá algo maravilloso, lo mismo que si plagiamos a un queso, a un muerto, pues no se lo puede empeorar, sólo nos queda ir mejorando; en estos casos el plagio siempre es progresista y por consecuente productivo, al igual que el peronismo».

Como se puede ver, aquí no se plagia el original —«¿Ustedes conocen a algún escritor original?»— sino que se roba lo plagiado. Esta parece ser la relación con la tradición que Cucurto llama «peronista». Es una relación en la que se usa lo usado hasta volverlo nuevo.¹² En el desarmadero que recicló a Zelarayán con el fin de transformarlo en repositor de supermercado, se editan ahora paraguayitos. Es, como lo piden las siglas de la mítica editorial, un verdadero Centro Editor de América Latina. El argentino Vega le roba la nacionalidad a un dominicano inexistente y, con un pasaporte falsificado, se pone a fabricar paraguayos. ¿Pero cómo funciona esa máquina? En principio, y en analogía con lo que nos dicen los nombres de las editoriales, se trata de una máquina de vida más que de un aparato de referencias literarias («Una poesía sin más ambición que la de vivir»)¹³. Entonces, se podría decir que estamos ante una verdadera máquina de parir («el germen de la vida no descansa»). Y esta matriz, que alimenta casi todos los libros de Cucurto, incluida su narrativa, se encarna en un femenino plural «Día tras día un trío de mujeres/ me sigue hasta la puerta de mi empleo, lo que escribo de noche de día me lo rompen». Es una presencia que está en todas partes y que cualquiera puede ver («Si usted anda por la calle las puede ver/ en un afiche, por el aire y por doquier»). Estas anti-musas —rompen de día lo que se escribe de noche— no son el producto de una imaginación inspirada de «autor» sino que se presentan a los ojos del escritor para que él, que nada inventa, robe lo que ve. Y la garantía de que estas joyas son reales, es decir, que lo que se roba no es ninguna «fantasía», es el color:

*[...] Ah, mis negras dominicanas, qué cosa
tan linda y extraña, mucho tienen de sándalas y gansas
pero ni una gota tienen de blancas. No caben en tres o
cuatro renglones, para eso se necesita una página.
Mis negras dominicanas de tan negras
Se vuelven blancas, grises, finas, amarillas*

Queda claro que lo real que entra por la puerta abierta del atolondramiento, entra siempre «en negro». Sin pedir permiso, sin legalizarse, trabaja, como la inmigración latinoamericana, invadiendo todo, ocupando los lugares, rompiendo las escrituras, aportando su toque de color. Pero aquí blanco y negro no son más los extremos de un dualismo. La realidad es una marca de color, y el blanco un accidente de esa realidad cambiante. Así, las dominicanas de Cucurto, sólo por ser «tan negras» pueden volverse blancas, grises, finas o amarillas. No hay posibilidad alguna de reconocer el blanco por separado («por eso me encanta nombrarlas/ porque de blancas no tienen nada»). Cucurto llama «Lluvia de estrellas» a ese fenómeno natural que cae sobre una página rebasando la lógica de los renglones:

*Idalinas Justinas Miguelinas
Carolinas Karinas Ciclicias y Ferusbundas
Clarisas, Clementinas, ¿Arielinas!
Marielqui, Marielbi, Marylin Sunildas
Maripili, Mandalia, Mariola, Mariolga
Yulis, Yiulisas, Sunilditas
Chechés, Casianas, Ignacias
Janiras, Senaidas, Junisleidi
Macorinas, Miraflores [...]*

Estas latinoamericanas, que no acuden al renglón «en nombre» de nadie ni de nada, vienen a hacerse públicas en los afiches, en el aire, antes de quedar registradas por escrito en la página argentina. Es que la fuerza migratoria con que los nombres empujan su idioma es previa a cualquier permiso legal de la lengua. Por eso, quien encuentra la felicidad dando testimonio —«me encanta nombrarlas»— tuvo que ennegrecer él mismo su propio nombre para entrar ilegalmente a formar parte de la máquina (afuera quedó, a cargo del albacea, una identidad en blanco). El testigo se llama Washington Cucurto y trabajó como repositor de supermercado («el llenagóndolas»). Cuando lo echaron («me dieron por el culo la salida») ya había otro negro dispuesto a llenar los blancos: «chau, góndola querida, al fin te dejo en otras manos, otro negro te repondrá mejor, hará exóticas combinaciones, será un artista como yo». La máquina de hacer paraguayitos, entonces, podría

definirse como un dispositivo que asegura para la literatura argentina la circulación de objetos.¹⁴ No se trata de ningún invento genial y cualquier repositor puede activarla («La máquina es fundamentalmente social y anterior con relación a las estructuras que atraviesa, a los hombres que distribuye, a las herramientas que selecciona, a las técnicas que promueve»).¹⁵ Algunos críticos definen esta actividad artística del repositor como «objetivismo». Sin embargo, no hay nada más blanco que ese «ismo» dualista que pone al sujeto a decir algo acerca del objeto. Aquí, en cambio, de lo que se trata es de participar en la circulación y no de aportar letra a los decires. Es un tipo de economía literaria que funciona sabiendo menos acerca del objeto y queriéndolo más. Un amor tan atolondrado como este despoetiza –saca del renglón– los límites del objeto: «Tráiganme al señor/ que inventó las zapatillitas de tela/ de él me enamoro hoy», dice en el poema «Zapatillas de tela» un hablante cuya lírica impresentable pende de un hilo de rima:

[...]
*con unas Flechas de tela
 yo estoy más que caripela.
 De par en mar,
 es una cosa que no tiene par
 Yo voy en sulky, voy en tranvía,
 voy en trolebús, voy en cincelbondi,
 ¡Qué comodidad con mis
 zapatillitas de tela!
 En ellas guardo un pincel,
 un mantel un cuaderno de poemas;
 con ellas no me dan ganas
 de tirarme al río [...]*

*Hoy día en que todo rima de maravilla
 me quedo circunflejo
 admirando mis zapatillitas de tela.*

El amor a las zapatillas es aquí inversamente proporcional a su metaforización. Porque sólo descomprimiendo el objeto de los recursos retóricos que suele implementar la poesía para dar cuenta de él, se logra hacer presente su uso. Es una acción donde la felicidad depende de que la poesía se achique en relación al objeto para que un cuaderno de poemas quepa adentro de una zapatilla. Porque el horizonte que abre el uso, salva la vida –«con ellas no me dan ganas/ de tirarme al río»– y su amplitud acústica permite escuchar lo que rima (lo que viene apareado). Una zapatilla rima con su par y esto sucede en el amplio mundo de los hechos más que en el acotado renglón de los dichos («acá te va lo dicho es hecho: ¡Que la rima rima con rosa y la prosa es prosa debajo de las bolas!»). Rima de la prosa, entonces, porque la prosa pone a la rima en el lugar apareado de los hechos, entre dos zapatillas, «debajo de las bolas». En cambio, en la «gran» poesía –esa que no cabe en una zapatilla– la rima es una estridencia que no permite escuchar al objeto, que lo emblanquece, que lo «ofende»: «Nada de rimitas estridentes capaces de emocionar a una doncella», afirma Cucurto y Osvaldo Lamborghini, maestro en la deconstrucción de la «gran» rima, parece haber marcado los lineamientos de una programática: «abiertos a lo real/ lato y sin rima/ porque toda rima ofende». Aquí no estamos ante una reivindicación trasnochada del versolibrismo. Anticipándose al futuro, Lamborghini atiende a esa estridencia o resto de rima que, agazapada en el verso supuestamente libre o experimental, frena la circulación de los objetos. Por su parte Cucurto, metido dentro de la máquina –a la manera de un «rimero desnudo sin lo propicio»–¹⁶ se encuentra con que los hechos riman por sí solos y ese descubrimiento, que se produce afuera de la página, inyecta vida a la poesía. Pero así como no hay objetivismo, tampoco hay en este funcionamiento maquínico ningún «vitalismo». Las dominicanas son «del demonio»¹⁷ y no vienen solas sino que traen la muerte de la mano («la muerte viene vestida de mulata»). Esta realidad negra y terminal amenaza a la argentinidad incluso en su versión «peronista»:

*Nos advierte que no nos pasemos de vivos
 que su carro de azufre está lleno de pícaros*

*Le decimos que cómo vamos a morirnos
un 17 de octubre.¹⁸
Y nos responde enfurecida que cómo nos atrevemos
a contrariar a la muerte.*

Mantener la argentinidad a toda costa ya parece una misión imposible. En *Argentino hasta la muerte*,¹⁹ César Fernández Moreno da cuenta de un tejido de supuestos que ata el ser nacional al estereotipo de un modo de decir. Utilizando el voseo para invocar a la patria («en cuanto a vos patria/ sí a vos te estoy hablando/ a vos esa que estás/ detrás de las palabras») el poeta muestra cómo las ambigüedades de esa posición enunciativa van haciendo resbalar la argentinidad por un tobogán sin freno: «si no sabés siquiera quién sos eres», «vos usté tú ta te tí corasón corazón que vas a hacerle hacelle bla bla bla». Esa argentinidad cuya retórica intenta mantenerse intacta hasta la muerte —«la manera más intensa de ser argentino: ser abogado»— es retomada por Cucurto en las fronteras de un nuevo fenómeno inmigratorio. Ese que de tan peligroso resulta confusamente claro y claramente confuso («Ah, mis negras dominicanas, van y/ vienen como musulmanas trayendo cartas envenenadas/ confusamente claras y claramente oscuras»). No parece casual, entonces, que ante la salida de *Zelarayán*, Cucurto haya padecido la censura pública por parte del Secretario de Cultura de la Nación,²⁰ quien hizo retirar de circulación la tirada del libro calificándolo de xenófobo por utilizar términos como «boli», «ponjas» o «paraguas»²¹ para referirse a los inmigrantes. Cucurto se defendió en los medios periodísticos en estos términos:

Tanto *Zelarayán* como *La máquina de hacer paraguayitos* son libros celebratorios de ese mundo de la inmigración. En mis libros los dominicanos, los paraguas, tienen la posta, la agitan, son partícipes plenos de lo que pasa, hacen cosas, juegan al fútbol con Diego en medio de una calle. Y si lo leen bien, al final ellos terminan salvando a la nación.²²

Y salvar una nación supone salvarla incluso de sí misma aun a costa de resultar confuso. Porque ningún acto de picardía criolla, ni siquiera correr a la muerte «con nuestra gran pava de agua caliente para el mate», puede impedir que esta epidemia negra arrase con esa argentinidad burocráticamente blanca para la que «los papeles son la realidad».²³ Es así como puertas adentro del conventillo inmigratorio la lengua de las dominicanas llega a inocular su veneno aun «detrás de las palabras», ahí donde se oculta temerosa la patria de los que se consideran argentinos hasta la muerte. La dicotomía entre el voseo y el tuteo, uno de los tantos dualismos que secaron con su polarización a la poesía argentina, queda ahora disuelta en una ambigüedad que confunde:

La máquina... no llega a fijar nunca el uso del tú y el vos, los lleva y los trae, los intercambia, los hace convivir incluso en la misma oración. Y es esa misma indecisión léxica la que genera multitud, la que llena de gente el yotibenco y el poema, la que permite el diálogo entre el dominicano Cucurto y el argentino Vega.²⁴

En el yotibenco cucurtiano —en lunfardo conventillo se dice con su revés llotivenco— el nuevo tú que opera en los límites del vos, puede ser definido como una especie de pos-tú porque responde más al encuentro del coloquialismo argentino con lo latinoamericano, que a aquel hispanismo políticamente correcto que los poetas abogados todavía no se sacaron de encima (aunque usen el voseo). Y este tú póstumo, que ya conoció muertes varias, sólo puede tener interlocución con un pos-yo. Es decir, con un yo menos que íntimo, una especie de yo-de-ti que acontece en el «yoti» generando multitud («por las piezas del yoti yirean las mulatas»). El viejo yo autoral de la poesía argentina, fuerte y blanco como él sólo, ya había sido denunciado por César Fernández Moreno al remontar su propia genealogía:

*Tampoco era fácil ser el hijo del gran poeta
y sin embargo se me dio
El hijo por Baldomero Fernández
puro por cruza con la Negrita López
ella no se veía
él clausuraba el horizonte.*

Oliverio Girondo, en *En la masmédula*, trituró ese yo autorial hasta hacerlo devenir verbo (yoyear, un verbo nuevo que el lenguaje girondiano tiró como una bomba de tiempo contra el estatismo monárquico de autor). Ahora, sin intimidad alguna, un yo acentuado por los otros –en algunos poemas de Cucurto *yó* se escribe con acento– acontece, como en el lunfardo, al «vesre»: es yo-de-ti dentro de la ajenidad compartida del yotibenco. Un lugar usurpado que no es mío, pero donde se podría decir que yo-te-banco. Es decir, yo me corro del horizonte y te dejo entrar. Sin embargo, no es que ahora la Negrita López entre por fin al poema, sino que el poema ahora achica su yoísmo para poder entrar completo afuera de sí, en lo negro. Porque no se trata de separar «personajes de ficción» neutralizando a la multitud que habita el yoti, en aras de un poema supuestamente más «narrativo». Tanto Cucurto como Gambarotta y Iannamico parecen venir a recortar, de ese relato usurpado en el que viven inmersos, un pedazo que llaman poema y es en ese sentido que logran profanar aquello que el *reality show* pretende transformar en un espectáculo improfanable. «Yo le digo poesía no al género literario sino a lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ver-sentir-decir-conocer-pasar por la existencia», dice Roberta Iannamico²⁵ anticipándose a cualquier posterior sacralización del género. Y la posibilidad de ver-sentir-conocer «un diáfano caer de multitudes negras», es el modo poético de leer, dentro de la máquina cucurtiana de publicar, lo que todavía no quedó convertido en palabras.

La salida de la ficción

De la máquina que pone a funcionar Martín Gambarotta salen «seudos». Pero *Seudo* –título también de un libro del poeta–²⁶ no es ningún personaje de ficción. Si convenimos en que, como señala Hal Foster, «hay cierto arte que en vez de pacificar la mirada, de unir imaginario y simbólico contra lo real, es como si quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera»,²⁷ deberíamos decir que los seudos son algo así como fantasmas-reales. Nunca llegan a ser alguien, pero la máquina no hace más que trabajar incansablemente por ellos. Así es como, desandando a fondo las precisiones realistas que lo neutralizan, la poesía de Gambarotta parece obstinada en que lo real llegue a alcanzar la utopía de hacerse real. Para eso, los fantasmas-reales que, según los libros, se llaman Seudo, Cadáver, Arnaut, Rodríguez, etcétera, acoplan su sombra viva al poema y lo obligan a recortarse como ventanita en medio de un acontecer que lo excede. En el libro *Seudo* ese acontecer está en la calle –yotibenco privilegiado de Gambarotta– donde Seudo opera como comodín en una repartija de identidades:

*en calle Padilla
unos chinos vestidos de pachucos
se reparten nombres: vos Zhang Cou
te llamás Francisco, vos Xin Di
te llamás Diego, vos Gong Xi: Pacino
y yo Bei Dao,²⁸ me llamo Pseudo
[...]
Después discuten
porque todos quieren llamarse Diego
y le dicen a Bei Dao
que Pseudo no es un nombre*

El grupo de inmigrantes que se reparten nombres argentinos baraja, como una alternativa de cambio de identidad, a un Seudo escrito a veces con P y otras no, como si lo coloquial y lo literario no fueran más que casos dentro del acontecer de esa calle («Alquilan *Teorema* en video/ Lo miran, Arnaut se hace ateo/ Pseudo se vuelve Seudo./ En la puerta del videoclub/ los chinos no se hacen los cancheros»). Sin embargo, «Pseudo no es un nombre», y los chinos parados puertas afuera del poema –que en este caso toma la forma de un videoclub– lo saben: el nombre, en la calle, allí donde la cultura perdió la p, es Diego. Como lo sugiere el sello editorial Deldiego, este nombre viene a dar cuenta de la pertenencia de lo literario al ámbito de lo real. Por eso hasta los inmigrantes quieren llamarse Diego. Es que la inmigración, ese fenómeno que muestra en forma implacable lo diferente,

es una permanente puesta al día de lo real. No hay manera de naturalizar esa diferencia (ni siquiera naturalizándose argentino). Aunque se quiera transformar a los inmigrantes en personajes de ficción repartiéndoles nombres, siempre un corte va a impedir que la extrañeza se pacifique. Y la escansión o corte de verso en la poesía de Gambarotta viene a mostrar esa interrupción que hace de los extranjeros fantasmas-reales o seudos. Semi, no tanto, más o menos, parece decir el prefijo, porque cuando se pretende dar por descontada una identidad, el corte («vos Zang Cuo/ te llamás Francisco/ vos Xin Di/ te llamás...») opera suspendiendo los alcances del nombre con el fin de mantener viva la extrañeza de lo real. Como la rima en la poesía de Cucurto, esta escansión no puede ser pensada como un recurso literario aplicable a la elaboración de un poema. El corte guerrero de Gambarotta no es una virtualidad sino que su accionar tiene implicancias reales e irreversibles («lo que implica haberle hecho un corte, haber/ cometido una pequeña masacre matinal/ con un simple instrumento de cocina/ haber dejado la fruta sobre la mesada/ exhibiendo su lastimadura»). En *Punctum*²⁹ el corte de la programación televisiva es una escansión que deja las cosas partidas al medio, exhibiendo su carencia de nombre:

*cómo se llama eso que cuelga de la pared
cómo se llama eso que cubre la lámpara
rodeado de cosas sin nombre a mí también me
/hubiera gustado empezar esto
con: de noche junto al fuego
pero acá
no hay, salvo en potencia, fuego
y eso que se divisa, una oscuridad
baldía sobre nosotros a duras penas
puede ser llamada noche, nada
hace suponer
el final de la trasmisión nocturna
que ahora termina y deja
la pantalla nevada
trasladando a la penumbra del pasillo
la oscilación de un aire gris que no provoca
ninguna emoción salvo en las cosas*

A pesar de los incontables esfuerzos, a lo largo de la historia de la poesía, por fatigar metáforas en relación a la noche, aquí ya ningún recurso literario resulta eficaz. Porque a pesar también de los deseos de quien habla («a mí también me hubiera gustado...»), ya no son las palabras sino el corte – en este caso el que impone el final de la programación televisiva– lo que permite reconocer esa «oscuridad baldía» que «a duras penas puede ser llamada noche». Cuestionada la relación natural entre cosas y nombres, puesta en duda la capacidad de la metáfora para mantener viva («emocionada») a la cosa, queda el corte. Su violencia escande el realismo de la programación televisiva

*Antes del corte de la programación estuvo
el vuelo de una polilla en la pantalla
a contrapunto de la banda de sonido del Gran
/Chaparral
una japonesa que se tiraba a la pileta
en otro canal un documental sobre cáncer de piel
y en otro un delfín saltando aros de fuego
y de nuevo la japonesa secándose la nuca*

y deja expuesta la herida en forma de pantalla nevada. Entonces, en materia de programación, después del corte viene nada. Porque si las palabras no sirven para dar cuenta de la vida de las cosas, es el corte el que asume a la fuerza ese vacío. Como si se necesitara de la violencia para dar testimonio de que lo programado nació muerto. Sin embargo, no estamos aquí ni ante una postura nihilista ni ante una nada con resabios metafísicos. Nada es aquí el nombre de lo real, eso que

irrumpe cuando la mentira realista finaliza («cuando se arrebató la verdad a la realidad es lo real lo que se ha vuelto verdadero»³⁰). Lo único vivo ahora es la pantalla nevada que, a la manera de una obra de arte abstracto muestra que «Fuera de lo abstracto, sólo queda la indecencia de una vida natural ya muerta, de una religión que ya no tiene sentencias»³¹. Entonces ya pueden ir apareciendo los seudos, esos fantasmas-reales a los que lo abstracto estimula («Seudo es el objetivo frío de la mañana»). Son nadies que crecen en una escena donde la noche no es más la experiencia intimista de un yo sino esa línea de fuga, esa sombra que prolonga hasta la calle los límites difusos de una interioridad afásica («lo que está al costado de lo que quiero decir»). Y querer decir algo fue la marca dentro de la que cierto estereotipo «poético» de la modernidad intentó encerrar al poema. Al costado, en la calle, se puede leer ahora lo que había quedado afuera. En ese acontecer exterior, un lenguaje virtual se prende y se apaga al ritmo intermitente de la programación. Así es como a la pantalla nevada le sigue «el destello aguado de un aviso de yogur/ que viene de la calle:/ “PORQUE LO IMPORTANTE dice ES UNO MISMO”». Sin embargo, cualquier intento por publicitar al yo para reprogramarlo, encuentra en el corte gambarottiano su estocada final. El aviso se apaga y la «luz morbosa» –esa intermitencia que hiere– deja ver un seudo que en el libro *Punctum* se llama Cadáver:

*El Cadáver dijo que después
De la transfusión de sangre
Iba a esconderse en la ciudad
[...]*

*Todo se mueve
en una luz morbosa, los materiales
hechos por el hombre hacen de carnada
y lo único original es el Cadáver*

Ya en el célebre poema «Cadáveres»³² de Néstor Perlongher, un eco de la realidad –los desaparecidos durante la dictadura militar de 1976– escande con su ritmo periódico la artificiosidad de una escenografía neobarrosa.³³ «Hay cadáveres» dice el insistente estribillo perlongheriano. Gambarotta parece responderle con un «no hay». Dirigiéndose a su interlocutor Cadáver, dice: «no hay, no va a haber, no hubo/ no hubo no no hay no va a haber/ ni hubiese habido sí ni hubo, mejor serie que Kojak [...] No va a haber, Cadáver, mañanas/ reales de color tierra». En la poesía de Perlongher, en medio de pajonales, de redes de pescadores y del tropiezo de cangrejales, las mañanas neobarrosas color tierra dejan ver la presencia de los cadáveres como anticipo de una irrealidad que vendrá. En cambio ahora lo real lo constituye la desaparición misma. Antes del corte estaba la serie Kojak y ahora, literalmente, no hay nada. Cadáver, el interlocutor vacío, es «lo único original», la única verdad de lo que ya no hay. «Si hay un sujeto de la cultura de la abyección no es el trabajador, la mujer o la persona de color sino el Cadáver».³⁴ De las mulatas de Cucurto o de sus repositorios de supermercado al Cadáver gambarottiano, la presencia de lo abyecto³⁵ va sacándose de encima ropajes realistas con el fin de acercarse cada vez más a la utopía que supone poseer lo real. Meollo brutal de un oxímoron –poseer lo que no hay– esta paradoja encuentra un enunciado posible en la expresión freudiana «duele, no puedo sentir nada».³⁶ Porque la herida está pero al cadáver no le duele. Ese dolor insensible es el sentimiento («afecto total»)³⁷ con el que Cadáver, Arnaut, Seudo, Rodríguez se mueven en medio del acontecer que atraviesa los libros de Gambarotta. Podríamos definirlo como un sentimiento de guerra porque «la guerra termina pero sigue en la cabeza del combatiente», es decir, vuelve anestesiada en cada corte. Y si la calle era el yotibenco de Gambarotta, ahora su versión ampliada y «relapsada» es la guerra. *Relapso+Angola* se titula el último libro del escritor. Todo lo que estaba en los anteriores vuelve a su punto cero a la manera de Angola. Ahora Cadáver, Seudo, Arnaut, Gamboa, suman su nula identidad como «Rodríguez». Queda claro, a lo largo de esta cadena, que los nombres en la poesía de Gambarotta no sirven para identificar sino todo lo contrario: protegen de cualquier identidad. En ese sentido, no son otra cosa que nombres de guerra («Nombre de pila, segundo/ nombre, sobrenombre, nombre/ de familia, nombre/ de guerra»). Estas sumas que aluden a lo fantasmal, restan al yo para dejarlo al costado de sí mismo, acosado por los cortes, en permanente situación de guerra. La presencia de esa herida que no

cierra pero tampoco duele, ese *punctum* que rebasa la foto pero le pertenece, es lo que en la poesía de Gambarotta merece ser llamado político:

*La foto de una montonera con el pelo en la cara
parecía Elektra en trance después de
no sé lo que hizo Elektra exactamente.*

*Si tenía una banda de espías en Jonia, no sé
si era la reina de los pescadores, no sé
la ideóloga de la tormenta, no sé
si desayunaba pizza fría con las compañeras, no sé
si se hacía nebulizaciones
antes de colgarse el fusil, no sé.*

*A rezar el padre nuestro, salir con lo puesto
A ensillar los caballos y después a la riña de gallos.*

Cielo oscuro: lleno de boyas.

*Que de dónde saqué esas frases?
Que dónde estuve? Que si es verdad que Elektra
mató a su padre? Qué clase de preguntas son esas?*

Sacándole de encima a la foto las determinaciones realistas (el *studium*, en términos barthesianos)³⁸ el que escribe se desviste de su propia intención de querer decir algo. El «no sé» opera aquí como una implementación extrema y sanguinaria del corte («el machete no es para cortar pomelos/ es para cortar cabezas»). Es la prueba de que más allá de los saberes, (con la cabeza cortada)³⁹ la política de la foto se mantiene viva. Porque la guerra está ahí, siempre, y aunque haya pasado, la relapsa la herida, el *punctum*. Y los combatientes –como la montonera, como «Elektra después de»– permanecen adentro de esa guerra en calidad de seudos, de cadáveres. Son los testigos privilegiados del final de la programación. Porque en la guerra el corte de verso, la escansión que corta la cabeza del sentido, es también corte de luz. Ya no hay programación porque ni siquiera hay luz. La noche ahora es una consecuencia natural de la guerra. Y en *Relapso+Angola*, Rodríguez es el nombre de guerra del seudo que viene a reponer la luz. Es Rodríguez a secas aunque, cuando «tiene puesto el overol naranja de la empresa», lo antecede una inicial: «su nombre S. RODRÍGUEZ, estampado en el bolsillo». Sin embargo, inmediatamente después se afirma: «no soy el verdadero, no soy ese Rodríguez, no soy verdadero, ese no soy, no soy una *ese*». Entonces, aunque el nombre del músico cubano Silvio Rodríguez parezca encajar en el crucigrama que propone el libro, queda claro que en Angola lo único verdadero son los nombres de guerra. Así, frente a cualquier armado realista que intentara reponer el *studium*, aparece inmediatamente la política del *punctum*. Rodríguez escapa de sus iniciales y se sube a diferentes combis cambiando uniformes («ropa de fajina», «delantal de carnicero», «cinturón blanco», «vestido de civil»). Como el repositor de supermercado de Cucurto, pertenece a una cuadrilla de anónimos que «trabaja en negro»: «Cada uno entiende el potencial de patrulla que existe en una cuadrilla. La energía en potencia reside en sus venas. Son hombres cargados de corriente alterna en un mundo de corriente directa».

Ahora la potencia en las venas de Rodríguez viene de la «transfusión de sangre» a la que había sido sometido Cadáver. Porque si hay algo original en la cadena de relapsos, eso es la energía alterna con la que los fantasmas-reales vienen a reponer lo que ya no hay. Es una energía colectiva, extranjera, inesperada que, como la de las dominicanas de Cucurto, anuncia vida pero también muerte. Porque nadie viene a salvar a nadie en esta guerra de los cortes. Nadie puede reponer la luz para siempre porque aquí ya no hay, no hubo, no habrá más héroes (por eso S. no es más ese). Es que el vocablo «héroe» ya no adjetiva ni sustantiva nada. Ahora forma parte de la lista de nombres de guerra que le dan cuerpo propio a los libros de Gambarotta («el que se apellidaba Héroe»). Es un nombre intercambiable escrito en el uniforme de cualquier repositor, ese negro también intercambiable que circula por adentro de la guerra. En ropa de fajina, con delantal de cocinero, con cinturón blanco o vestido de civil, su única y paradójica tarea consiste en reponer un corte. Esta

misión imposible (cortar la luz para que se haga la luz) queda iluminada, gracias al corte del verso, en un poema del libro *Seudo*:

*Un cartel que diga CERRADO
de un lado ABIERTO
del otro.*

El encabalgamiento de estos versos deja abierto el cierre, como si un corte de luz tuviera que leerse «a la luz» de su reposición. En *Relapso+Angola* el mismo cartel se ilumina relapsado en estos términos:

*Esta no es la salida, es la entrada
la salida es ahí donde dice SORTIE
el único cartel luminoso que permanece
encendido cuando se apagan
todas las luces de la sala.*

La cuadrilla de los Rodríguez-Héroes está, entonces, para reponer lo que no hay pero también para cortar la luz que ilumina la ficción (ese «mundo de corriente directa»). Porque la política entendida como épica terminó hace rato y, cuando se apagan las luces de la sala, hay que salir. Afuera de la ficción, afuera del poema, en la guerra, estos fantasmas reales, munidos de una energía alterna, vienen a iluminar eso que llamamos real, algo que está ahí pero que no se ve y seguirá sin verse hasta que venga el próximo repositor y lo ilumine.

Dar a luz

En los poemas de Roberta Iannamico la cuadrilla es femenina. Una adentro de la otra, las repositoras llamadas «mamushkas» –«Una mamushka contiene en su vientre/ la totalidad de las mamushkas»⁴⁰ hacen una economía de lo que no hay para que haya:

*Las mamushkas dan a luz en la oscuridad.
Se asisten a sí mismas en el parto
se parten
en pedacitos
que la hija ya mamushka junta
para hacer un cubrecama finísimo*

Sólo en la oscuridad es posible «dar a luz». Porque la noche parte de sí misma para que, en ese parto, el día se haga lugar («tantas sombras viven/ en la sombra de una mamushka/ que la noche es mínima»). Es una operación donde lo nuevo aparece por recomposición de lo viejo. «Plagiar al plagariario», había dicho Cucurto, «lo único original es el Cadáver», agregó Gambarotta, y Iannamico suma el embrión mamushka como testimonio de que la poesía también se da a luz en la oscuridad («antes de que se convierta en palabras»).⁴¹ Ese antes, sin embargo, no señala ningún origen sino que más bien busca preservar un fin. Porque alumbrar lo que no hay es lo que permite empezar a usar lo que ya había. «En este desierto –que sin embargo es lo único real– la verdad sólo podrá ser constituida. Empecemos reuniendo las cosas más sencillas» dice Toni Negri⁴² sugiriendo que cuando no hay («desierto») lo que está a la mano («cosas sencillas») es lo que *verdaderamente* hay. Las mamushkas se parten en el parto y los pedacitos-hija dan a luz un objeto («cubrecama finísimo») posible de ser usado. Hay que poder desconocer –profanar– los límites supuestamente naturales dentro de los que el pensamiento dualista situó lo humano, para que el origen quede borrado («Nadie le dijo a la mamushka/ que no nació de un repollo»). Este desconocimiento –«atolondramiento», en términos cucurtianos– que puede parecer *naïf* e infantil, es sin embargo lo que permite preservar la vida. «El principio», un poema de Martín Rodríguez,⁴³ da cuenta de la ensoñación de los padres enfrascados en el origen, mientras las cigüeñas, que son quienes verdaderamente «traen a los chicos», se ocupan de preservar a su cría. Las mamushkas-cigüeñas, entonces, esas poshumanas que

tanto pueden dar a luz un cubrecama como poner «huevos rosados» porque «puestas a empollar/ no hay gran diferencia», impiden cualquier sacralización de la maternidad («no hay mamushka que no tenga/ una mamushka adentro/ Madre hay una sola»). Queda claro, entonces, que la mamushka no es una Madre. Sin embargo, en la naturaleza de las madres con minúscula, vive una mamushka («todas las madres/ guardan la memoria de la primera»). Vale decir que vista desde adentro, desde ese particular pliegue que da cuerpo a su cuerpo,⁴⁴ la madre es esa máquina que impide que la serie se detenga en un origen. La especie mamushka, entonces, puede ser entendida como lo que en la madre se resiste a quedar congelado en el estereotipo Madre. Esa condición subversiva es la que las mamushkas esconden cuando circulan en público («las mamushkas en las plazas/ se pierden en el vaivén de las hamacas/ encienden cigarrillos para disimularse tras el humo»). Entonces mamushka es también un nombre de guerra que sirve para identificar a las madres camufladas. Ese fonema extranjero, lejos de traducir el concepto Madre, pone a rodar la transmisión. Pero lo que se transmite no es algo que pueda ser dicho («las mamushkas se callan cuando deberían hablar»). Antes de las palabras, una adentro de la otra, ellas «no pueden parar el murmullo que las habita/ nadan en el rumor de las hijas creciendo». El secreto del crecimiento, ese particular modo de reciclar lo que hay –hacer nuevo con lo viejo– es lo que las mamushkas se transmiten mutuamente como herencia. Se trata de una sabiduría práctica que no se pregunta si está antes el huevo o la gallina sino que tiene como única prioridad el uso:

*Los camisones de mi abuela
mi única herencia
junto con el juego de té
y las soperas
son unos camisones
que están fuera
de la realidad
[...]
Todavía no los usé
pero voy a empezar.*

Traer a la realidad lo que está fuera de ella: misión que una madre transmite a la que adentro suyo ya es madre con el fin de reponer la cadena utilitaria. Realismo atolondrado en Cucurto, búsqueda de lo real en Gambarotta, uso en Iannamico, son todos modos de poner al poema (como a los camisones de la abuela) en circulación. Sólo así puede quedar garantizada la supervivencia de la literatura en el mundo del *reality show*. Para eso, hay que poder transgredir la suposición de límite entre lo artificial y lo natural. Cuando «cada cosa es exhibida en su separación de sí misma»⁴⁵ hay que poder extraer la capacidad de uso hasta de las piedras. Y las mamushkas son las que saben cocinar esa «comida que se cocina sola»:

*Cocinamos piedras en una mano
–es una comida
que se cocina sola–
y ensaladas
con esos pastos
largos y anchos
como orejas de conejo*

Esta es la herencia que una mamushka adentro de la otra recibe como rumor: la comida para la supervivencia ya se estaba cocinando desde antes, se trata simplemente de no dejarla enfriar. Porque lejos de una vuelta romántica a la naturaleza pero lejos también de una reivindicación de lo artificial al estilo del *pop-art*, aquí lo que importa es alimentar la anemia formalista del poema con lo que hay. La receta para hacerlo, esta transmisión que ata a la nieta a la realidad del camisón de la abuela, queda definida en la poesía de Iannamico con los títulos de dos de sus libros: *El collar de fideos* y *Tendal*. Un collar que no está hecho para ser comido pero que en caso de necesidad se puede comer, o un tendal de ropa donde se exhibe lo que se está usando («el tendal de ropa/ cómo me gusta/ mejor que las guirnaldas/ que las banderas/ tan variado/ cada prenda vuela a su modo»). Este par de hilos tensos

que pasan, ambos, por adentro de las cosas, cortan el *show* de la realidad enhebrando juntos exhibición y uso. «Cómo me gusta» dice un yo que, a la manera de aquel de Cucurto que se quedaba «circunflejo admirando mis zapatillitas de tela», aparece listo para hincar el diente en la piedra del uso. Es un yo con acento que en vez de dar cuenta del objeto, se lo come. Si es cierto que el yo del textualismo remitía al sujeto de la escritura, este parece remitir a quien actúa. Es un yo que ante el camisón de la abuela declara «voy a empezar a usarlo» o que, ante la presencia de un pájaro, encuentra, en el lugar de la inspiración lírica, un dilema práctico: «Un pájaro llama a mi puerta/ con un canto/ cuando se hace silencio/ estoy sola/ y no sé qué hacer/ si abrirle o no». Este yo, cuya voluntad aparece casi siempre al final de los poemas de Iannamico, resulta especialmente molesto para una lectura acostumbrada a buscar en el cierre del poema la feliz consumación de una metáfora. Es que, acentuando la acción, todo queda abierto en su desnudez y, en esa especie de molesto vacío lírico que se produce, las cosas toman protagonismo. Ahora, en vez de que se vean obligadas a parecerse al yo –como sucede en la poesía egocéntrica de la modernidad– es el pos-yo el que se encuentra a sí mismo parecido a las cosas. Así, puede dar lugar a la aparición de una especie de posmetáfora aportando una nueva vuelta inesperada a la proliferación de la maquinaria poética:

*Frente al espejo
de marco dorado
yo
el pelo atado
en una cola
deja ver los aritos
la cara
lavada
los ojos
profundos
como cuando se acaba
de llorar
la boca
roja
una polera negra
y un saco de lana
violeta
encima de todo
como una capa
como un gran pétalo
como si yo fuera
una flor nocturna
que resplandece
a la luz de la luna
y disimula
a la luz del sol.*

En el marco de este espejo dorado, no parece querer reflejarse ningún intimismo yoico. Detrás de las capas de ropa sólo un llanto, que no proviene de ningún sentimiento oculto, brota naturalmente a ras de la desnudez: «Una mamushka considera a la cebolla de su misma especie/ no la corta ni la pica/ la pela apenas/ y esa desnudez/ la hace llorar». Como cuando después de dar a luz, una madre con minúscula usa por fin el camisón de la abuela. En el espejo del baño del hospital lo que se ve es piel floja sobre carne hinchada:

Después del parto

*Estreno un camisón lavanda
la misma seda del lirio
de un lado la piel
floja sobre la carne hinchada*

*del otro lado el espejo
del baño del hospital.*

Este realismo desnudo es el que la mujer-mamushka trae con su yo a la escena de las cosas. Pero no hay engaño posible: de un lado y del otro del espejo anti-reflex siempre se ve lo mismo («así tuviera ojos en la espalda vería las cosas siempre igual»). El camisón de la abuela ajado por el uso es toda la piel que hay. Cubriéndose con esa capa («cubrecama finísimo») la «flor nocturna», esa que da a luz en la oscuridad, puede disimular, cuando el día pretende ser el único que alumbra, su condición de mamushka. Porque ser madre sin ser Madre, así como ser Cadáver sin ser cadáver o ser Zelarayán sin ser Zelarayán, todavía, en la escena literaria de hoy, puede resultar peligroso.

* Este ensayo forma parte del libro *La boca del testimonio*, que saldrá publicado en marzo de 2007 por la Editorial Norma.

- 1 En relación con la función que podría tener hoy una acción profanatoria, dice Giorgio Agamben: «Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única posibilidad de usar. Lo que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Pero eso significa que profanar se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable», en Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 107.
- 2 Utilizamos aquí el término real con el fin de establecer una diferencia con el término «realidad» cuya impronta sustancialmente positiva suele estar, en literatura, en la base de los realismos. Nos inspira en parte la concepción lacaniana de lo Real: aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado (imaginado). Lacan no pone el acento en la realidad «tal cual es» sino en la falta, en el vacío de lo irrepresentable. Pero nos inspiran también aquellos pensadores que encuenNegri se refiere a lo real en el arte como un encuentro, un acontecimiento que irrumpe en el desierto de la abstracción posmoderna. «Cuando se arrebatara la realidad a la verdad no se le puede seguir llamando verdad. Es lo real lo que se ha vuelto verdadero», en Toni Negri: *Arte y multitud*, Madrid, Editorial Trotta, 2000, p. 23. Por su parte, Deleuze llama a la unidad real mínima «agenciamiento», y un escritor sería para él quien inventa agenciamientos a partir de otros ya inventados. En ese sentido, el escritor, a diferencia del «autor», es el que escribe con el mundo, no en nombre de él. Por eso, para el autor «lo real siempre se deja para mañana», en Gilles Deleuze: *Diálogos*, Valencia, Editorial Pre-textos, 1980, p. 60.
- 3 Gilles Deleuze: *Op.cit.* (en n. 2), p. 65.
- 4 Las citas de poemas de Washington Cucurto pertenecen a: *Zelarayán*, Buenos Aires, Ediciones Deldiego, 1998; *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires, Siesta, 1999; *Veinte pugas contra un pasajero*, Bahía Blanca, Vox, 2003 y *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*, Bahía Blanca, Vox, 2005.
- 5 Recordemos que César Vallejo diferencia poesía nueva de poesía de la novedad destacando que en lo que él llama nueva poesía habita una vida «en la que las nuevas relaciones y sismos de las cosas se han hecho sangre, célula», en César Vallejo: *Crónicas*, México, UNAM, 1984, t. I, p. 332.
- 6 Giorgio Agamben: *Op. cit.* (en n. 1), p. 109.
- 7 Giorgio Agamben: *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p. 103.
- 8 La editorial Centro Editor de América Latina fue fundada por Boris Spivacoff en 1966 y cerró definitivamente sus puertas en 1994.
- 9 «Primero publicar, después escribir», la ya antológica frase que Osvaldo Lamborghini repite con variantes en distintas entradas de su obra admite, como todo gran condensado de ideas, múltiples capas de lectura (a su vez hay que decir que la frase «misma ya proviene» de, entre otras fuentes, la particular lectura que Lamborghini hace del artículo «El poder y la gloria» de Maurice Blanchot donde este se refiere al «extraordinario batiburrillo que hace que el escritor publique antes de escribir, que el público forme y transmita lo que no oye, que el crítico juzgue y defina lo que no lee» [en *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 280]). Nos interesa particularmente detectar, dentro de esta deriva, lo que para las nuevas generaciones de poetas, a sabiendas o no, quedó digerido de esta especie de precepto programático. «Lamborghini es un escritor que quisiera aproximar el momento de la formación del archivo y el momento de la construcción del escrito publicable», dice acertadamente Reinaldo Ladagga (en *Las Ranas*, Buenos Aires, 2006; II[2]:119). Esta especie de utopía que busca desustancializar la práctica de la escritura al mismo tiempo que fuerza al polo de la publicación a hacerse cargo de lo impublicable, puede ser considerada un gesto profanatorio. Lo que se resiste a ser leído porque ni siquiera está escrito es aquí lo que interesa (publicar). Los libros de la editorial Eloísa Cartonera –un emprendimiento artesanal

- impulsado, entre otros, por Washington Cucurto– imponen, con sus incómodas tapas de cartón reciclado, una resistencia a la lectura que algunos critican. Como si en algún lugar estuviera «escrito» que publicar supone facilitar esa lectura.
- 10 Agamben llama «negligencia» a esta «actitud libre y distraída» frente a las cosas y a su uso (...) «profanar significa abrir la posibilidad de una forma especial de negligencia, que ignora la separación o, sobre todo, hace de ella un uso particular», en Giorgio Agamben: *Op.cit* (en n. 1), p. 99.
 - 11 El verdadero Santiago Vega es argentino y nació en 1972.
 - 12 El peronismo, con sus múltiples facetas contradictorias donde, en palabras de Osvaldo Lamborghini refiriéndose a Eva Perón «el bálsamo está embalsamado» parece inspirar a Cucurto cuando dice que plagiar a un muerto ya supone mejorar. También puede leerse desde esta perspectiva el «primero publicar, después escribir» lamborghiniiano donde el robo que supone publicar antes de escribir sería el modo peronista de activar la máquina productiva a la que Cucurto apela.
 - 13 Entrevista a Washington Cucurto realizada por Martín Prieto, en diario *Clarín*, Buenos Aires, 30 de marzo de 2002.
 - 14 El crítico puertorriqueño Julio Ramos reclama algo parecido cuando dice: «en la cultura de Buenos Aires siento todavía muy fuerte un criterio vanguardista que recorta la circulación de objetos [...] el orden simbólico argentino suele borrar las marcas raciales. Ahora bien, ¿no cambiaría todo con la inmigración dominicana? Como si la accidentada muerte del dominicano Henríquez Ureña camino a La Plata cobrara inesperadamente un nuevo sentido», entrevista de Flavio Costa, en diario *Clarín*, Buenos Aires, 25 de mayo de 2002.
 - 15 Gilles Deleuze: *Op. cit.* (en n. 2), p. 118.
 - 16 Osvaldo Lamborghini: *Poemas, (1961-1985)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004, p. 137. Fabián Casas, en el texto de la contratapa de *La máquina de hacer paraguayitos* (2da. edición, Buenos Aires, Mansalva, 2005) relaciona al hablante cucurtiano con un gaucho antigauchesco con reminiscencias lamborghiniianas: «A diferencia de los procedimientos de la gauchesca –donde los verseros eran los señoritos– acá es el gaucho auténtico el que se pone a cantar, esos versos rantifusos, milimétricos en su desparpajo: un vozarrón atolondrado que ahora reina sobre La Gran Llanura de Los Chistes».
 - 17 «La diferencia entre los demonios y los dioses estriba en que estos tienen atributos, propiedades y funciones fijas, territorios y códigos: tienen que ver con los surcos, las lindes y los catastros. Lo propio de los demonios, por el contrario, es saltar los intervalos», en Gilles Deleuze: *Op. cit.* (en n. 2), p. 49.
 - 18 Fecha histórica del peronismo.
 - 19 César Fernández Moreno: *Obra poética*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
 - 20 Rubén Stella, secretario de Cultura del gobierno de Eduardo Duhalde (2002-2003).
 - 21 Versión lunfarda de bolivianos, japoneses y paraguayos.
 - 22 Entrevista realizada por Martín Prieto: *Op. cit.* (en n. 13).
 - 23 César Fernández Moreno: *Op. cit.* (en n. 19).
 - 24 Marcelo Díaz: *Diario de Poesía*, Buenos Aires; (56):28.
 - 25 Entrevista a la autora publicada en www.poesia.com/n16
 - 26 Las citas de poemas de Martín Gambarotta pertenecen a *Punctum*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996; *Seudo*, Bahía Blanca, Vox, 2000 y *Relapso+Angola*, Bahía Blanca, Vox, 2005.
 - 27 Hal Foster: *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 144.
 - 28 Bei Dao es el nombre de un poeta chino contemporáneo. Una vez más, como en el caso del *Zelarayán* de Cucurto, el referente prestigioso entra aquí a circular en el texto con fines espurios.
 - 29 Se podría decir que exhibir la lastimadura que generan esos cortes es lo que de la poesía de Gambarotta lastima al lector. Roland Barthes parece referirse a algo parecido cuando llama *punctum* a esa herida que inflige la fotografía («ese azar que en ella me despunta, pero que también me lastima, me punza», en Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 59). No parece ser tan casual entonces que Gambarotta titule *Punctum* a su primer libro de poemas. Al igual que en el caso de *Zelarayán* de Cucurto, aquí el título del libro hace uso (profana) un referente cultural que, por lo mismo, no se retoma de las tapas para adentro.
 - 30 Toni Negri: *Op. cit.* (en n. 2), p. 23.
 - 31 *Ibíd.*, p. 25.
 - 32 El largo poema comienza así: *Bajo las matas/ en los pajonales/ sobre los puentes/ en los canales/ hay cadáveres/ en la trilla de un tren que nunca se detiene/ en la estela de un barco que naufraga/ en una olilla que se desvanece/ en los muelles los apeaderos los trampolines los malecones/ hay cadáveres. En las redes de los pescadores/ en el tropiezo de los cangrejales/ en la del pelo que se toma/ con un prendedorcito descolgado/ hay cadáveres [...].* Cf. Néstor Perlongher: *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pp. 109-126.
 - 33 «Yo hablaría de neobarroso para la cosa rioplatense, porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río. Porque al barroco, me parece a mí, se lo puede

- pensar como una operación de superficie» dice Néstor Perlongher en una entrevista con Pablo Dreizik (en Néstor Perlongher: *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcor, 2004, pp. 291-292).
- 34 Hal Foster: *Op. cit.* (en n. 27), p. 170.
- 35 «En un mundo en el que el Otro se ha derrumbado, la tarea del artista ya no consiste en sublimar lo abyecto, elevarlo, sino en sondar lo abyecto, desentrañar la primacía sin fondo constituida por la represión original» dice Julia Kristeva citada por Hal Foster: *Ibíd.*, p. 160.
- 36 Citado por Hal Foster: *Ibíd.*, p. 170.
- 37 «Hoy en día esta posmodernidad bipolar se encuentra orientada hacia un cambio cualitativo; no pocos artistas parecen impulsados por la ambición de habitar un lugar de afecto total y de ser purgados absolutamente de afecto, de poseer la obscena vitalidad de la herida y de ocupar la nihilidad radical del cadáver». *Ibíd.*
- 38 Por medio del *studium* me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*, como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados [...]) Por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política», Roland Barthes: *Op. cit.* (en n. 29), pp. 57-58.
- 39 Al «Yo no sé» vallejiano también se le cortó su cabeza: el pronombre «yo». Llama la atención que en los libros de Gambarotta cuando se escribe en primera persona siempre este pronombre está elidido. Tal vez ya se podría hablar aquí de una primera «cadavérica».
- 40 Todas las citas de poemas de Iannamico pertenecen a *Mamushkas*, Bahía Blanca, Vox, 2000; *Tendal*, Buenos Aires, Deldiego, 2001 y *El collar de fideos*, Bahía Blanca, Vox, 2001.
- 41 Entrevista a la autora: *Op. cit.* (en n. 25).
- 42 Toni Negri: *Op. cit.* (en n. 2), p. 25.
- 43 *Yo creí al principio, desde el principio/ en el origen, que a los chicos/ los hacen los padres/ Y supe más tarde/ que mi verdad son las cigüeñas/ ellas traen a los chicos/ ellas solas/ ¿y los padres qué hacen?/ Los padres sueñan, sueñan, / las cigüeñas/ arrasan los cielos/ cruzan las nubes/ pelean a picotazos a la cría/ mientras los padres sueñan*, en Martín Rodríguez: *Maternidad Sardá*, Bahía Blanca, Vox, 2005, p. 9.
- 44 «Una mujer-madre sería más bien un pliegue extraño que transforma la cultura en naturaleza, lo que habla en biología [...] un ser de pliegue, una catástrofe del ser que no podría subsumir la dialéctica de la trinidad y sus suplementos», en Julia Kristeva: *Historias de amor*, México D.F., 1991, p. 228.
- 45 Giorgio Agamben: *Op. cit.* (en n. 1), p. 107.