

## Espacios íntimos en la ciudad: de recorridos, mudanzas y desilusiones

Anahí Diana Mallol

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, CONICET

### Resumen

Podría pensarse que la frase de la poeta Laura Wittner “las cosas no son signos” es una afirmación pasible de ser suscrita por varios de los poetas argentinos recientes, en quienes los contornos y los colores cambiantes de una nube que pasa, una prenda olvidada en una percha o las plantas de los balcones vecinos puntúan las estaciones, el paso del tiempo y el transcurso de los estados de la materia y de los estados de ánimo, estos últimos apenas esbozados por medio de una descripción o una pequeña narración, en los que el humor y la autoironía son los recursos con que se huye de lo sentimental.

Es solo en la mirada que se aferra, insistente y dubitativa a la vez, a la percepción, a los objetos y a las palabras, que puede darse, como un don profano, una epifanía. Entonces el poema surge como otro territorio, un territorio a marcar y demarcar, como ese pedazo de terreno que se limpia cuando se va a acampar que, trabajado, desbrozado, va a ir adquiriendo sentido por el artificio de ser habitado y poblado de cosas y enseres que, como huellas de un paso de lo humano por esos parajes, se vuelven testimonio o testigos de existencia.

El objetivo del trabajo es seguir estos recorridos en los que el materialismo y la epifanía parecen interceptarse en Fabián Casas, Laura Wittner y Martín Gambarotta.

En un artículo corto de 1932, “Sobre el difícil arte de caminar”, Franz Hessel (2004) defendía la *flânerie*, equiparando la acción de caminar con la de escribir la ciudad o, para ser más exactos, el estado del que camina, sin preocupación ni objeto, por su propia ciudad como un extranjero o visitante, sin prisas, y también sin pausas, a su capricho, en un estado a la vez de vértigo infantil y de suspensión febril, con la poesía.

Aunque Benjamin (1993) se había referido a la decadencia de esta actividad en la medida en que, por el crecimiento mercantil, el paseante se veía reducido a su mera función de “consumidor”, en un movimiento que muchísimos años después García Canclini (1995) repetiría para leer las transformaciones acerca de las concepciones de lo político en un marco en el que los ciudadanos ya no son sino meros consumidores; para Hessel la caminata es el tesoro del pobre, porque puede extraer placer sin inversión ni gasto si sabe hacer de ella un arte, lo que equivale a decir, si sabe contemplar aun los escaparates como mero paisaje, y las luces de los anuncios, como símbolo evidente de lo transitorio y no como reclamos a su calidad de potencial comprador. Puede así el caminante convertirse en otro-de sí, liberarse de su vida privada y de sus aflicciones, en el anonimato de la multitud, y en el arte del devenir: olvidarse de sí para permitir que por él transiten a su vez en su flujo propio los elementos del paisaje urbano que alterna vértigo con cadencia, agitación con descanso, manchas de color iluminadas, voces, figuras de personajes que se arriman y se alejan, señales.

Observador privilegiado, parte de su privilegio consiste precisamente en que no necesita entrar a las tiendas y tabernas, no necesita relacionarse. En la medida en que se aísla, refina su arte; en la medida en que no emite opinión sobre lo que ve, sino que simplemente lo registra, por placer y como un pasatiempo, será el verdadero artista del caminar. Pero, eso sí, debe dar cuenta del cambio de los paisajes concomitante con el cambio de las iluminaciones, entre las distintas luces del día y de la noche, es decir, entre las luces naturales y las artificiales, al influjo de los infinitos matices de la percepción, de su supremacía incluso por sobre cualquier ilusión

de realidad de los objetos: luces que, por la potencia del reflejo o por la potencia simbólica de su modernidad y fugacidad, borran la fealdad ocasional de la ciudad tras la arquitectura de instante de los anuncios. Ojo a ojo, como lo define Hessel, con las cosas, cuyo imperativo consiste en no acercarse demasiado, pero tampoco en ver desde demasiado lejos: así la justa medida de la *flânerie* consiste en la no interpretación de lo que se ve.

Sin embargo, en la lectura que hace Benjamin, los pasajes ya estaban en ruinas, y eran una forma arquitectónica muerta, alborotada por desechos mercantiles, y precisamente por ello Benjamin se sentía atraído hacia ellos. Al haber perdido su poder de ensueño sobre lo colectivo, adquirieron un poder histórico para “despertarlo”, lo que implicaba que Benjamin reconociera “precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. En este instante el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños” (Buck-Morss, 2004: 227).

Pero, ¿qué pasa con los poetas? ¿Cuál sería su posición, su función siquiera soñada e imaginada en relación con esta gran ciudad? ¿Caminarla, describirla, crearla sin interpretación, interpretarla históricamente? y ¿cuáles son sus posibilidades históricas frente a esto?

Baudelaire pudo tener una posición que definió nuevos modos de pensar al poeta, al poema y a la belleza o falta de ella a fines del siglo XIX. Pero, ¿qué sucede a fines del XX?

Susan Buck Morss (2004) destaca las similitudes entre ambos fines de siglo en la medida en que puede aplicarse al final del XX lo que Benjamin definió en las postrimerías del XIX cuando afirmó que, en el umbral del nuevo siglo, las ruinas obsoletas del pasado reciente aparecen como residuos de un mundo de ensueño, porque en la modernidad la desintegración de las formas culturales es endémica, y su temporalidad es la de la moda; sin embargo, el contexto de fines del XX y principios del XXI tiene unas particularidades que lo distancian profundamente del fin de siglo anterior.

Por un lado, “cierto tipo de ensueño industrial se ha disipado, un mundo que dominó la imaginación política del Este y del Oeste” (Morss, 2004: 223): tanto la utopía de la producción como la del consumo han caído, junto con ellas también el fondo común de ambas: la visión optimista de una sociedad de masas situada más allá de la escasez material, tanto como ha caído la meta colectiva, social, de transformar el mundo natural por medio de la construcción industrial masiva. Afirma Buck Morss: “en un sentido material, los oxidados cinturones industriales del noreste norteamericano no pueden distinguirse de aquellos que manchan el paisaje de Rusia o Polonia y, más aún, a pesar de toda la retórica política que ha sido invertida para sostener que es posible distinguir de manera decisiva entre variantes de la cultura moderna, estas formas culturales han demostrado ser notablemente elásticas, adaptables a los propósitos sociales y políticos más diversos. El hecho de que estas formas sean utilizadas indistintamente por artistas y creadores de imágenes contemporáneas implica que una de las bajas de la Guerra Fría es la estructura misma del discurso cultural” (Morss, 2004: 224).

Además de la contaminación industrial del agua y del aire que Buck Morss señala como patrimonio común, está, como herencia social, política y cultural del siglo XX, lo que Susana Rotker (2000) llamó las “ciudadanía del miedo”. En el nuevo paisaje de la ciudad, el miedo tiene un papel fundante, en la medida en que determina no solo el modo de circulación por la ciudad, los horarios, ritos y territorializaciones, con su complejo sistema de inclusiones y exclusiones sino, y sobre todo, la configuración de una nueva subjetividad. En esta nueva subjetividad la política como antes se entendía, como participación y compromiso ciudadano por el bien común, ha caído completamente en el olvido, y es reemplazada por una sabiduría del propio cuerpo y su instinto de auto preservación que pueden más que la mecanicidad de las prácticas discursivas. Así, el ciudadano “tiene tallada en el cuerpo una memoria de prevenciones” (Rotker, 2000: 19). A su vez Ludmer (2004) define lo que se ha dado a partir de la década de 1990 como un desplazamiento de la política por “lo político”: las “políticas” de la producción y/o destrucción de la

vida (los cuerpos, el sexo, las enfermedades), las “políticas” de los afectos (el miedo y el terror), las “políticas” de las creencias.

Este nuevo sujeto, traspasado por el mercado, apenas diferenciado por el establecimiento de un sentido territorial provisorio, cada vez fundado y cada vez destituido, y al que se le hace cada vez más difícil encontrar y otorgar sentido a su vida y a lo que la rodea, es el sujeto que aparece en muchos de los poemas de poetas contemporáneos.

Tal vez sea por estas razones que, a pesar de que se ha relacionado a menudo a estos poetas con lo urbano, incluso en el sentido benjaminiano<sup>1</sup>, una lectura atenta de algunos autores y poemas muy conocidos de la época y que han recibido atención de la crítica descubre una manera peculiar de relacionarse con la ciudad, de mirarla, de habitarla y de circular o no por ella.

El modo en que la ciudad y la cultura urbana aparece en estos textos se da como una cultura invasiva, que persigue al sujeto hasta en su intimidad, a la vez que es una cultura del aislamiento, pero no el del poeta en la multitud que celebrara Baudelaire (1869), sino el aislamiento material o del que está solo en un espacio cerrado. Así, si Rubio afirma en el segundo poema de *Música Mala*, llamado “La información”, que “yo mismo edificué un búnker en el living” (1997: 11), como un modo de salvación del tedio vecinal, el poema “Punctum” de Gambarotta<sup>2</sup> se inicia con la presentación de un sujeto deprimido, depresivo y deprimente, que está encerrado:

Una pieza  
donde el espacio del techo es igual  
al del piso que a su vez es igual  
al de cada una de las cuatro paredes  
que delimitan un lugar sobre la calle.  
La bruma se traslada a su mente  
vacía, no sabe quién es...

Esta situación del sujeto en un espacio cerrado se repite. En *Metal pesado*, el yo ve, piensa y escribe, aterido “en mi cuarto de pensión” (1999: 17). Cuando viaja en tren, por el Oeste suburbano de Buenos Aires, lo que se describe es lo que transcurre más allá de las ventanillas<sup>3</sup>. Incluso, cuando hay una descripción de tipo sociológica o referencial, como en “El conferenciante”, donde se dice

Los que matan por una bicicleta.  
Los que matan por una campera.  
Los que matan por diez pesos. (1999: 67)

Está enmarcada, con los versos del inicio y los del final, separados por una línea continua (1999: 67 y 74), dedicados a la presentación de un personaje, ridiculizado, el conferenciante, que prepara su exposición acerca del “Devenir posmoderno y campo intelectual: algunos apuntes”, de manera que lo que está en el medio, no se sabe si es una intromisión de algún tipo en el marco o el pensamiento o contenido de la conferencia.

---

1 Siganevich (2005) analiza la escritura de dos poetas a partir de un concepto de pobreza, en el que “la pobreza” del sujeto en el tiempo de la precariedad deviene en una nueva riqueza siempre que esta precariedad sea atravesada, dicha, operada. Freud, a través del inconsciente representa lo no figurable, el tiempo de la repetición que es el tiempo de la actualización y que es un tiempo construido y encuentra una nueva lógica, la lógica del desarraigo proponiendo pensar a partir de ella lo siniestro como tal, como desarraigo. A partir de allí hace una lectura que supera la mera referencialidad de la aparición de la pobreza y las ruinas urbanas.

2 Nota: las citas de *Punctum* se harán sin número de página dado que han sido tomadas de la publicación virtual del poemario, posterior a su publicación impresa.

3 “...por las ventanillas/ transcurre el Oeste del Gran Buenos Aires”, p. 62.

Como subrayó acertadamente Ana Porrúa (2001a y b), si en una primera lectura parece ajustada la descripción de Heder y Prieto (1998) de las poéticas de los años 90 cuando afirma que hay un acercamiento despojado a los objetos y las cosas, en realidad todo el tiempo este acercamiento está mediado, y por lo tanto está puesta en entredicho la eficacia de la percepción como medio de relación entre el sujeto y el mundo. No hay solo fragmentariedad, imposibilidad de reconstruir una cierta totalidad que dé sentido a la experiencia, tampoco solamente una minucia en el estudio de la incidencia de la luz sobre las cosas, como aparece repetidamente en *Seudo* de Gambarotta, o la idea productivamente retomada del imaginismo a lo Pound según la cual primero viene el objeto, después el pensamiento, sino que la insistencia en la aparición de este procedimiento plantea la necesidad de una lectura específica de las pantallas o telones como elementos fundamentales (incluso podría decirse fundantes, en el sentido de Tinianov de “principio constructivo” del poema) de estas poéticas.

Según la lectura del arte *pop* que propone Foster (1999), el hiperrealismo y cierta parte del apropiacionismo –por cierto procedimiento técnico mucho más que por sus contenidos– que se pueden englobar en estas corrientes bajo el rótulo de un realismo traumático, en la medida en que en ellos la repetición o el ejercicio de la mimesis sirve para tamizar lo real en su relación con el trauma<sup>4</sup>, al mismo tiempo que apuntan a lo real, por medio de la repetición o la mimesis, en su exposición en tanto procedimiento, rompen la pantalla-tamiz de la repetición misma. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto tocado por la imagen. Si Lacan (1987) llama a ese punto traumático *tyché*, Barthes lo llamará *punctum* (igual que el título del libro de Gambarotta). *Punctum* es el elemento que sale de la escena, “y se dispara como una flecha y me atraviesa”, es “lo que yo añado a la fotografía y, sin embargo, está ya en ella. Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante” (Barthes, 2005: 13). En esta confusión sobre la ubicación del punto de ruptura entre el *percipiens* y lo percibido, el *tyché* y el *punctum* son una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el afuera.

En “La información”, poema de Alejandro Rubio, el rasgo de la urbanidad de fin de siglo aparece dado por la omnipresencia de los medios de comunicación masiva: radio o pantalla de TV que, por lo general, distorsionan el sonido y la imagen, que funcionan mal pero no dejan de estar allí, con su bombardeo de información, de publicidad o simplemente con su forma artificial de iluminar. Al principio, este marco podría pensarse como un indicio que apuntaría a un efecto de realidad, incluso se lo podría leer en términos de componente ineludible del paisaje urbano, si no fuera porque la existencia de ese algo que media siempre entre el sujeto y los objetos, entre el sujeto y los sucesos, se da con insistencia y de maneras diversas en distintos autores.

Ya se trate de la luz incierta y lluviosa de la pantalla de TV por medio de la cual se hilvanan las imágenes, entre alucinaciones, recuerdos y fantasías de los personajes, en Martín Gambarotta (*Punctum*), del vidrio de la ventana que deja filtrar luces, voces, las noticias de la radio en Rubio (“Vendedores”, *Música Mala*: 16), o el frío que filtra la ventana, la luz que se cuele a través de la rendija de una persiana entrecerrada, siempre hay una pantalla o tamiz que se interpone entre el sujeto y lo otro, dificultando o dando unas características especiales a su percepción y a su relación con los objetos.

## II

En Laura Wittner los contornos y los colores cambiantes de una nube que pasa o de las plantas de los balcones vecinos puntúan las estaciones, el paso del tiempo y el transcurso de los

4 Foster toma la definición de Freud según la cual se entiende al trauma como aquello que ha quedado reprimido por su potencia traumática pero reaparece una y otra vez en las fisuras por medio de las cuales se manifiesta el inconsciente, lo que a su vez Lacan entenderá como el regreso de lo reprimido en lo real. En la lectura que Foster hace de ello, la repetición como técnica es un velo que a la vez muestra y oculta la realidad del trauma y su mecanismo de aparición-escamoteo.

estados de la materia y de los estados de ánimo, estos últimos apenas esbozados por medio de una descripción o una pequeña narración, en los que el humor y la autoironía son los recursos con que se huye de lo sentimental.

Porque es solo en la mirada que se aferra, insistente y dubitativa a la vez, a la percepción, a los objetos y a las palabras, que puede darse, como un don profano, una epifanía. Entonces el poema surge como otro territorio, un territorio a marcar y demarcar, como ese pedazo de terreno que se limpia cuando se va a acampar que, trabajado, desbrozado, va a ir adquiriendo sentido por el artificio de ser habitado y poblado de cosas y enseres que, como huellas de un paso de lo humano por esos parajes, se vuelven testimonio o testigos de existencia.

Entre ellos la cafetera y la taza de café son objetos privilegiados por los sentidos que concitan: el pequeño y casi anodino consuelo de cada día, el ritmo del líquido caliente tomado sorbo a sorbo que escande los tiempos de lectura, de escritura, de traducción, de ocio, de conversación, de soledad. En este sentido, el paisaje, si bien urbano, se reduce al mínimo. Otra vez nos encontramos con un sujeto encerrado entre las paredes de su departamento, que observa a través de la ventana o se limita a la observación de los objetos cotidianos que lo rodean.

En ese contexto la taza de café y el poema funcionan como umbrales que permiten realizar pasajes de lo vulgar a lo epifánico, conjugándolos, de lo cotidiano o de lo perteneciente al registro de “la vida” a un espacio más amplio o “de escritura”, donde se juegan, como paradoja, el valor y el sentido de lo doméstico. Porque si cualquiera puede ser doméstico y no cualquiera puede ser doméstico, pocos pueden serlo del modo en que Wittner lo propone. Aperturas del encierro obligado de una mujer en estado de crianza, que al mismo tiempo hacen y dicen al encierro y al hacerlo lo abren y deshacen, permiten a la tomadora de café que es una cuidadora de bebé, una excursión a la plaza, un vagabundeo por la ventana hacia otras ventanas, un recorrido por las vacaciones pasadas, las plantas, las rimas y los nombres de frutas. Vaivén en que se juega el estatuto de “lo poético” en tanto tal, en su relación con la experiencia, y también en que el empobrecimiento de la experiencia debida al encierro, en lugar de dar pie al lamento o la queja, se trasmuta en poesía por la reducción al mínimo de las pretensiones del poema y del poeta, en la mejor línea de William Carlos Williams.

Es el objeto mismo, muchas veces degradado, presentado en primer plano, el que permite a la voz poética realizar un hallazgo que, de todos modos, suele ser pequeño.

Lo enuncia con claridad, una vez más, Laura Wittner, quien en el fragmento 41 del poema “Dentro de casa”, del libro *La tomadora de café*, dice

Si llueve, el bebé duerme  
Y yo me hago unos mates  
Hay mucha posibilidad  
De epifanía.

Pero, ¿qué es una epifanía en este contexto, en el que la tomadora de café, que es una cuidadora de bebé, en el encierro de su departamento, reducido el espacio al mínimo y la percepción del mundo exterior a lo que se deja ver por una ventana, describe con palabras de todos los días mínimos hechos cotidianos?

La epifanía, tal como la definió Joyce, interrumpe la secuencialidad de lo que se está narrando, detiene el flujo temporal y sobreimprime una descripción del núcleo narrativo a la narratividad misma del relato. Propone así una relación distinta entre la totalidad y cada uno de los fragmentos o escenas que insisten en su aparición. Así el fragmento queda desgarrado y no es portador de una significación sobre la totalidad de la vida, sino que como una totalidad condensada se ofrece a sí mismo: un poema (Cortés Roca, 2009: 5).

De este modo la descripción si se quiere material del mundo circundante es la condición misma de la epifanía en su descripción asignificante. Sigue el fragmento 42:

Tanta sobriedad acumulada  
Algunos días resulta en percepción enrarecida  
Pasión, ofuscamientos, deleites súbitos  
—en suma, delirio. Un pajarito abajo  
Pía y salta. La ventana de enfrente mientras tanto  
Reproduce. Yo era esta también en otros tiempos.

La percepción enrarecida solo es enunciada, en tanto la escena se reduce a su mínimo: un pajarito que pía y salta, reflejado en la ventana de enfrente. ¿Quién era yo, o sea esta? ¿La ventana, la que reproduce fielmente? En todo caso de ese lado se fija la visión: una reproducción que se quiere maquina de un mínimo que sin embargo cada tanto, se desborda, bajo la forma de un resto aperceptible de lo percibido, enrarecido por lo percibido, o del eco interior de aquello que se cree solo perceptual.

Como bien lo ha señalado Silvio Mattoni (2008: 97), en el caso de Fabián Casas, “la lucha entre el registro objetivo y la catástrofe íntima (...) anima todos los poemas de *Tuca*” porque, en última instancia “la palabra es signo de lo que no puede apresarse”. En las antípodas del materialismo, al menos del lingüístico, el realismo en poesía no es sino el fracaso mismo del decir, una constatación del hueco imposible de llenar entre las palabras y las cosas. Porque solo en los momentos en que se deja vencer por una cierta emoción, parece ser, viene la subjetividad, siempre a mitad de camino entre lo singular y lo universalizable en el espacio del poema, a llenar de ilusión ese hueco, la ilusión de lo experimentado.

Y no obstante, en este contexto, ¿qué función cumple el poema? Lugar de reflexión o pequeña fe de existencia, el poema, menor, reducido a un género menor y a una métrica menor, como lugar de la pregunta, oblicua siempre, donde el materialismo perceptivo choca, en tanto fragmento, con su propio modo epifánico: porque si ya no hay más allá alguno del cual dar cuenta, es este mundo fragmentado, por una percepción multifacetada y por momentos insegura, lo único de lo que se puede dar cuenta, lo único que existe, a la vez, lejos y cerca; es de un sujeto que, al borrar sus huellas, duda más que nunca de sí mismo y, no obstante, escribe.

### III

Se podría pensar, en una lectura rápida, que *Mudanza*, el libro de poemas cortos de Lucas Soares, habla de la itinerancia urbana que lo lleva a uno a cambiar de departamento con cierta frecuencia, y en los inconvenientes que ello acarrea. Así es, en parte, pero ello no dice nada del texto en cuestión. “Mudanza”, así en singular, habla más que nada del cambio, y por lo tanto también del tiempo, habla de la pérdida, incluso del despojo. Mudanza es una palabra con una clara tradición en la poesía amorosa en lengua hispana, y se la encuentra con frecuencia en el barroco, en especial en Quevedo. Allí se usa muchas veces peyorativamente para referirse a los cambios de sentimiento de la mujer, o para exhortarla a entregarse a los placeres de la carne en la exaltación del tópico del *carpe diem*, en la medida en que lo que debe ser gozado debe serlo antes de que se transforme en despojo.

Para Lucas Soares puede ser todo eso, pero es más. La mudanza parece ser por momentos algo así como un trayecto, en todo caso ajeno, del deseo, o del azar, o de ambos allí donde se cruzan. Podría reconstruirse que se trata de aquellos (deseo y azares) de la madre quien, una vez que el padre ha abandonado la casa familiar, la llevan a buscar nueva residencia una y otra vez, pero mudanza también es, como lo hace constar la RAE, “cierto número de movimientos que se hacen a compás en los bailes y danzas, tanto como el “cambio convencional del nombre de las notas en el solfeo antiguo, para poder representar el *si* cuando aún no tenía nombre”.

Los poemas, breves y de versos también breves, también tienen versos que mudan, porque se repiten de un poema a otro, a veces idénticos, a veces con variaciones (aunque, como ocurre en poesía, se sabe, nunca terminan de ser idénticos a sí mismos, sino que van poniendo a variar sus sentidos como en las composiciones musicales), como el verso “desde que somos un diálogo”.

De este modo, Soares, hace entonces del lugar del diálogo otro inhabitable espacio de mudanza: porque lo que hay, desde que somos un diálogo, es la imposibilidad misma del diálogo, y la mudanza deja a un yo inerme arrebuñado en el piso de una habitación fría de un departamento recién ocupado, en una frazada, intentando despuntar un pensamiento.

Fina observación en versos finos de situaciones mínimas cotidianas, es la tensión del verso breve y su ejercicio de combinatoria, estudiada, pero que no da como resultado un efecto conceptual, lejos de todo realismo y más todavía del costumbrismo, aún cuando mencione a esas “parejas que comen en silencio en un restorán”, la que logra que las frases se carguen de sentidos mudables por ese ejercicio de variación y suma de los significados que los hace adquirir lentamente una consistencia y una rotundidad sorprendentes. Y entonces también crecen hacia lo impreciso en su propio itinerario. De mudanzas, de mudanza, de silencios, de abandono.

Y si se trata primero del niño que se muda de un departamento de alquiler a otro con su madre, si se trata del silencio que crece y de esos utensilios que se abollan y se arreglan después de cada mudanza pero igual quedan marcados, quedan con la huella de un acontecer que se repite subrayando la herida de su unicidad, el gesto se expande hasta el abandono de la pareja. Todo marcado indefectiblemente, con su tic tac, por las aspas del ventilador de techo y su funcionamiento cambiante.

Entonces, casi novela de aprendizaje que no es sino una pequeña hilación de micro relatos de fracasos cotidianos, como el del niño que nunca llega a hilar los tres deseos antes de soplar su velita, la escena mínima anuda por un momento la percepción (y una agudizada), la afección, y el pensamiento. Porque “desde que somos un diálogo”, inconcluso podría decirse, imperfecto hasta lo monológico, en realidad cada uno vive en su propia mente, y el silencio se abre entre las personas, en ese punto impreciso en que el pensamiento despunta de la palabra como la paloma surge del sombrero del mago. Ejercicio de prestidigitación que, aunque simule lo contrario, no hace sino acrecer las distancias entre los cuerpos, porque en definitiva “somos un diálogo/ interior y silencioso”; lo que se hace patente es aquello que en la foto se desconoce, es la distancia que separa una cama cucheta de la otra, es lo que se entrevé como reflujo con los ojos abiertos/ cerrados, es “esa foto que fuimos quemándose poco a poco”. Lo fijo, como el clavo que se intenta poner cada vez que se inaugura un espacio, y que acaba por ceder, falla, fracasa, y lo que pervive, persiste, insiste, con el movimiento de los versos, como olas, con su ir y venir, con sus hallazgos, sus pequeñas caracolas (y hay que hacer notar aquí que el corte del verso no es cualquiera, como puede percibirse por ejemplo en “hacer y deshacer/ lo que vivimos en la mente”, que no es lo mismo que decir, pongamos por caso, “hacer y deshacer lo que vivimos/ en la mente”) es el flujo y reflujo de las olas, es el mar, el mar, el mar, ah, con su baba pero también con su frescura.

En el camino de la separación, de la mudanza (porque mudar también es ser inconstante en amores), pero también desde antes, desde el nacimiento, porque “separase/ es como despertar/ recién mudado”, la mudanza se convierte en el concepto que concentra una idea, una percepción y una sensación de la vida: ese azoro, esa soledad inalienable, ese desamparo, del que despierta, recién nacido, recién mudado, a no se sabe bien qué, con el ruido ominoso del reloj, o de las aspas del ventilador, que marcan el tiempo mismo de la mudanza, hasta la próxima partida. Lugar desde donde mirar el mundo, sin tragedia, como un dato de hecho, que también constata que, cuando empezábamos a ser felices, nos mudábamos. Mudanza de mudanzas si las hay, la impresión final de la lectura no tiene que ver sin embargo con el desasosiego, porque el aliento en cada verso se retiene y no desborda hacia lo sentimental, sino que se presenta como la simple

constatación de un estado de cosas, que invita, también, a anudar, a poner a variar, palabras, sintagmas, frases hechas, para ver como refluyen, para saber, para intentar hacer de cada pequeño nuevo y deshabitado lugar recién mudado, un pequeño mundo donde vivir, donde habitar, siquiera efímeramente.

## Conclusiones

Si el *punctum* es aquello que atraviesa las pantallas y permite que lo real se abra paso, de todos modos lo real no es sino un hueco, agujero o hiancia, en el que se juega la cualidad de un sujeto que a la vez que mira, es mirado por los otros, incluso por las cosas. En el nivel de lo imaginario, se reescribe como ser dicho por los otros, pero a nivel de la pulsión escópica hay un agujero: lo que el otro ve, desde su punto de vista, no es lo que uno ve. Nadie sabe bien qué es lo que el otro ve de uno, la mirada es lo otro de uno. Al mismo tiempo, lo que se da a ver es un fantasma o un semblante, y tras ellos lo que hay no es una verdad del sujeto sino el puro juego del espejo y de la mascarada. Por eso en el espacio intermedio de la pantalla tamiz de esos dos conos que se atraviesan enfrentados, el sujeto se dibuja como una sombra, tan real, tan irreal como el objeto mismo, y lo que se mira y se da a ver, tras la apariencia de referencialidad de una sociedad y una realidad urbana ruinoso y poscapitalista, es (lo que da la medida de la distancia que se abre entre el objetivismo y la poesía de fines de los 90) un juego de prestidigitación en el que el poeta se sabe, más allá de toda ilusión, no perdido en la multitud, ni parte de ella, sino jugando su posibilidad de ser, de ser sujeto, solo haciéndose cuerpo con una violencia: un golpe o una distancia cruel. Espacio entonces de una nueva poesía, nueva subjetividad y nuevo realismo, en que lo real emerge como *puncta*, y se muestra como siempre fue: intolerable. Convocado y rehuido al mismo tiempo, en los coqueteos entre el objetivismo y el consuelo lúdico del neobarroco, ambos funcionando como usinas detrás de estos poetas, no se trata de dar una nueva definición de lo real, ni de hacer una versión *aggiornada* de la tradición de la poesía realista sino, en todo caso, de explorar una nueva relación entre lo real y su fantasma por medio de una violencia que se ejerce sobre lo simbólico, donde en el juego entre la mirada y lo que se da a ver, entre la lectura literal que exigen algunos pasajes y la tensión que se establece con los marcos desde donde ese literal es nombrado, se pone en juego mucho más que la vieja oposición entre apariencia y realidad, entre simulacro y verdad. Parecería que en el territorio de la nueva alienación lo único que subjetiva, lo único que realiza, es el *acting*. Hacia ese gesto del *acting*, podría decirse, tienden los poemas, en un intento desesperado por escapar a lo virtual, meramente virtual, tanto como a lo real de una ciudad que se ha vuelto completamente extraña para el poeta, ese dios suburbano y destituido.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. 2005. *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós.
- Baudelaire, Charles. 1869. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*.
- Benjamin, Walter. 1993. *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus.
- Buck-Morss, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Cortés Rocca, Paula. 2009. "Prólogo", en Liffschitz, Gabriela, *Un final feliz*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Efron, Mónica. 1999. "La estrategia de lo pequeño (una aproximación a la poesía argentina de los 90)", *El desierto*, nº 5. Buenos Aires.
- Foster, Hal. 1999. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid, Akal.



- García Canclini, Néstor. 1995. "Identidades híbridas. Narrar la multiculturalidad", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 42. Lima, Berkeley.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín. 1998. "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de Vista*, n° 60. Buenos Aires.
- Hessel, Franz. 2004. "Sobre el difícil arte de caminar", *Revista Guaraguao*, n° 18. Barcelona.
- Lacan, Jacques. 1987. *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- Mattoni, Silvio. 2005. "Dos muchachos y una chica, tres poetas en los 90", en Romano Sued, Susana y Arán, Pampa Olga (eds.). *Los '90, Otras indagaciones*. Córdoba, epoké ediciones.
- Monteleone, Jorge. 2002. "Poesía argentina 1980-2000, del horror mudo al relato social", *La estafeta del viento*, n° 2. Madrid, otoño-invierno, pp, 20-36.
- Porrúa, Ana María. 2001a. "Punctum, sombras negras sobre una pantalla", *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario.
- Porrúa, Ana María. 2001b. "Mirar y escuchar, el ejercicio de la ambigüedad", *Punto de vista*, n° 69. Buenos Aires.
- Rotker, Susana. 2000. *Ciudadanías del miedo*. Caracas, Nueva Sociedad.

## Textos poéticos

- Gambarotta, Martín. 1995. *Punctum*. Buenos Aires, Tierra Firme.
- , 2000. *Seudo*. Bahía Blanca, Vox.
- Rubio, Alejandro. 1997. *Música mala*. Bahía Blanca, Vox.
- , 1999. *Metal pesado*. Buenos Aires, Siesta.
- Wittner, Laura. 2001. *Las últimas mudanzas*. Bahía Blanca, Vox.
- , 2005. *La tomadora de café*. Bahía Blanca, Vox.
- Soares, Lucas. 2009. *Mudanza*. Buenos Aires, Paradiso.

**CV**

ANAHÍ MALLOL ES DOCTORA EN LETRAS POR LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. INVESTIGADORA ADJUNTA DE CONICET, INVESTIGADORA MIEMBRO DE PROYECTOS EN EL PROGRAMA DE INCENTIVOS. MIEMBRO DEL IDIHCS Y DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE LITERATURA COMPARADA. DIPLOMADA EN CLÍNICA PSICOANALÍTICA DEL ICDeBA. ES PROFESORA ADJUNTA DE TEORÍA LITERARIA I EN LA UNLP. PUBLICÓ UN LIBRO DE ENSAYOS SOBRE POETAS ARGENTINOS, *EL POEMA Y SU DOBLE*.