

## **La música antes, la música de ahora: los noventa como zona de actividad**

Flavia Garione  
CONICET/ INHUS  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina  
flaviagarione1990@gmail.com

### **Resumen:**

La poesía de los noventa podría pensarse, de manera retrospectiva, en la primera década de los dos mil; en la que aparecen una serie de ediciones de editoriales independientes argentinas: Siesta, Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, Vox, entre otras. Ante la crisis económica argentina comenzaron a estandarizar la producción de libros y fanzines. En su conjunto, es posible advertir durante los primeros años del nuevo siglo, junto a la masificación de Internet y las nuevas tecnologías, un cambio en los modos de circulación, edición, lectura y escucha de la palabra poética. Puede pensarse que en ese momento emergen nuevas formas de subjetividad política -Eguía, Gambarotta, Pavón-; y por otro lado, el ámbito estético como *zona de actividad* se constituye como lugar privilegiado para el pensamiento crítico. En ese modo específico de ocupación del mundo sensible que es la poesía, fue necesario elaborar estructuras inteligibles para atravesar la crisis de *Fin del Siglo*, conformada, como dice Montaldo, por esqueletos y residuos de un mundo pasado. La confluencia de medios y disciplinas artísticas provocó un reordenamiento de los sonidos, los signos y las imágenes, que establecieron estrategias punk de supervivencia del arte. Es decir, emergen nuevas entonaciones, ritmos, cortes, y cadencias.

**Palabras-clave:** poesía; editoriales independientes; fanzines; fin de siglo; punk.

### **Music before, music today: the nineties as an area of activity**

#### **Abstract:**

The poetry of the nineties could be thought, retrospectively, in the first decade of the two thousand; in which a series of editions of independent Argentine publishers appears: Siesta, Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, Vox, among others. Given the Argentine economic crisis, they began to standardize the production of books and fanzines. As a whole, it is possible to notice during the first years of the new century, together with the massification of the Internet and new technologies, a change in the modes of circulation, editing, reading and listening to the poetic word. It can be thought that at that moment new forms of political subjectivity emerged -Eguía, Gambarotta, Pavón-; and on the other hand, the aesthetic field as an area of activity is constituted as a privileged place for critical thought. In that specific mode of occupation of the sensible world that is poetry, it was necessary to elaborate intelligible structures to go through the crisis of the End of the Century, made up, as Montaldo says, by skeletons and residues of a past world. The confluence of media and artistic disciplines caused a rearrangement of sounds, signs and images, which established punk strategies for the survival of art. That is, new intonations, rhythms, cuts, and cadences emerge.

**Key-words:** poetry; independent publishers; fanzines; end of the century; punk.

**Fecha de recepción:** 17/ 06/ 2021

**Fecha de aceptación:** 07/ 07/ 2021



“No te olvides de la música/ pero no te olvides tampoco de que la música cambia”

Martín Prieto, *La música antes*

Hay que escuchar música de ahora porque la música está  
hecha para resolver problemas. Así, la música de ahora resuelve  
los problemas de ahora.  
De modo que quien no escuche música de ahora, quedará  
con muchos problemas sin resolver.

Mariano Blatt, *Mi juventud unida*

El día en el que nos invitaron a participar de una mesa redonda a los treinta años del sintagma “poesía de los noventa”, instintivamente fui hasta la biblioteca y comencé a sacar fanzines y libros de poesía de todos los tamaños y colores: algunos cocidos a mano; otros, hechos con hojas A4 abrochadas y fotocopiadas, con la tinta algo gastada<sup>1</sup>; libritos elegantes que combinan terciopelo, broches, papeles de diarios y de revistas anudados con un piolín de fiambrería; también, fabricados con áspero cartón y pintados con tempera. El mes en el que nos invitan a escribir “A treinta años de la poesía de los noventa”<sup>2</sup> cumplo treinta y uno. Y como sucede muchas veces, sacar un libro de la biblioteca revela inmediatamente una historia asociada al objeto; fotogramas mentales, imágenes que se funden con sonidos: festivales de poesía en distintas ciudades, lecturas, presentaciones, recitales, amigxs, ferias del libro independiente en plazas. Aunque ninguno de estos acontecimientos proviene directamente de los

---

1 El origen del *fanzine* se remonta a los años treinta con la publicación de los primeros *Science fiction fandom* en Estados Unidos, publicaciones caseras no comerciales, amateurs, de baja circulación. En los setenta los primeros punks en Inglaterra siguen esta tradición, e ignorados por la prensa, imprimen sus primeros fanzines como modo de compartir e intercambiar información. Su distribución se hacía en recitales y ferias. Las características centrales se encuentran asociadas a la urgencia y la inmediatez: el manuscrito fotocopiado, las tachaduras, el collage, las faltas de ortografía, la ilegibilidad, la autorreferencialidad, la suciedad, el anclaje anarquista (Steimberg, 1993). Uno de los primeros antecedentes fue el fanzine *Suburban Press* de Jamie Reid (que luego haría la icónica tapa del disco de Sex Pistols). Esta publicación intervenía el papel con collage, caricaturas, recortes, fotograffias, escritura a máquina y la técnica de stencil.

2 En el año 2006 la Universidad de Buenos Aires y el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas editaron *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Este libro recopila una serie de artículos críticos sobre la llamada “Poesía de los Noventa”. Si bien los textos intentan analizar un corpus concreto de autores cuya actividad se desarrolló, principalmente, en la década de los noventa, como su nombre lo indica, realizan una serie de definiciones sobre las poéticas que circulan en ese presente. En “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo y más allá”, Edgardo Dobry establece que la nueva poesía: “(...) tiende a formas cercanas al slogan publicitario o a la canción popular” (Dobry 2006: 121). Daniel Freidemberg, por su parte, en “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de notas y algo más)” analiza que para los poetas del presente la poesía es entendida como experiencia poética:(...) sensaciones, vivencias, impresiones, accesos, a cuya concreción la escritura se subordina” (2006: 152). Tamara Kamenszain, por su parte, establece que: “estos jóvenes del nuevo milenio no escriben, si por escritura se entiende una operación meramente formal. Lo que hacen es forzar el punto de cese de la lengua (esa que se escribía toda junta) hasta hacer aparecer lo real. Y eso, sólo eso, es lo que ellos testimonian en sus minilibritos” (2006: 233).



noventa, sino más bien de una experiencia posterior, la primera década de los dos mil; en la que aparecen una serie de ediciones de editoriales independientes argentinas: *Siesta*, *Belleza y Felicidad*, *Eloísa Cartonera*, *Vox*<sup>3</sup>, entre otras. Ante la crisis económica argentina comenzaron a estandarizar la producción de libros y fanzines.<sup>4</sup> En su conjunto, es posible advertir durante los primeros años del nuevo siglo, junto a la masificación de Internet y las nuevas tecnologías, un cambio en los modos de circulación, edición, lectura y escucha de la palabra poética.

Sin embargo, es posible que la posibilidad de pensar un acontecimiento siempre sea posterior al acontecimiento mismo y que el presente solo adquiera las formas del caos, lo vertiginoso y la disolución. Hace algunos meses, con las muertes de Carlos Menem y Diego Armando Maradona, muchas personas expresaron que ahora sí se habían terminado los noventa. En general, esa expresión popular, conlleva un deseo: que por fin los noventa se terminen de una vez y para siempre, que dejemos de una vez por todas de hablar de los noventa. Entiendo que quizás haya una pregunta que no queramos, en el fondo, formular y es justamente qué pasó, efectivamente, en esa década. Qué suceso atemporal deviene en una nostalgia en *loop*, que se transforma en hastío o acontecimiento, fresco, inmersivo. Creo que los que hemos leído y pensado la poesía en algún momento somos convocados por esa pregunta: ¿Qué pasó en los noventa?

Un poema de Carlos Martín Eguía ensaya una posible respuesta. Se encuentra en un libro de la editorial *Siesta* (2004) y se llama *Oso no hay nieve acá*. Creo que este libro y *¿Existe el amor a los animales?* (2001) de Cecilia Pavón son mis libros favoritos. Quizás, porque los dos tienen animales en

---

3 Marina Yuszczuk recorre en su tesis *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* el trabajo de estas editoriales: “*Belleza y Felicidad*, dirigida por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón surge en 1999; *Siesta*, en cuya constitución son centrales las figuras de Marina Mariasch y Santiago Llach, publica entre los años 1998 y 2007; *Vox* se inicia como sello editor en 1997, y continúa editando hasta la fecha, bajo la dirección de Gustavo López. Es interesante aclarar que las plaquetas de *Belleza y Felicidad* continúan saliendo hasta la fecha pero el momento de mayor auge y difusión de una línea poética concreta cierra (...) en el año 2001. *Gog & Magog* es un proyecto editorial surgido en el año 2003, bajo la dirección de Julio Sarachu, Miguel Ángel Petrecca y Laura Lobov y *Mansalva* es aún posterior, fundada en el año 2005 por Francisco Garamona” (Yuszczuk 2011: 17).

4 Marina Yuszczuk advierte que en la galería, regalería y centro de arte *Belleza y Felicidad* comienzan a hacerse relevantes ciertos géneros menores como el diario íntimo, las cartas y los libros de autoayuda, además de los productos de la cultura de masas (en especial la música pop) (2011:332). *Belleza y Felicidad* designa al mismo tiempo un lugar de encuentro, una editorial y un grupo de escritoras, que se caracteriza por englobar distintas prácticas como la poesía, las artes plásticas y la performance (416). Tal como aclara Yuszczuk, este carácter multidisciplinario es relevante porque trama las poéticas que despliega el grupo y establece un precedente en la poesía argentina, y modifica en algún punto la relación con la propia literatura. Declara Fernanda Laguna en una entrevista citada en esta misma tesis: “Realizamos encuentros de poesías (sic), muestras de arte, recitales de música; es un lugar de experimentación artística, vendemos libros de editoriales independientes, discos también independientes y obras de arte, materiales para artistas, pinturas, telas, etc. y también tenemos una editorial propia, llevamos más de veinticinco libros publicados. Se han realizado improvisaciones musicales con computadoras, fue un ciclo que se llamó “Juventud clandestina”\* y fue un encuentro entre artistas alemanes y argentinos. Realizamos desfiles de modas y espectáculos teatrales. Se realizan dos exposiciones por mes con artistas, algunos conocidos y otros que hacen su primera muestra (...)”. Revista *El Abasto*, n° 50, octubre 2003, [http://www.revistaelabasto.com.ar/50\\_Belleza\\_y\\_Felicidad.htm](http://www.revistaelabasto.com.ar/50_Belleza_y_Felicidad.htm).



sus tapas, uno es azul y el otro blanco. Las publicaciones son de tamaño pequeño (como si estuvieran hechos para gente diminuta o se trataran de una colección de literatura infantil). Es posible que las características de ese formato -pequeño, accesible, de bolsillo- incidan en la lectura de esos poemas; más que nada, a través de la idea de “colección” de poetas; ya que agrupa una serie de textos que comparten un mismo horizonte poético, además de pertenecer a personas nacidas entre la década del sesenta y principios de los ochenta. Uno de los poemas del libro de Eguía se llama “Enoch Soames para principiantes” y dice así:

Ya veo no sólo a los principiantes  
también los veo a ellos  
los poetas del 90  
buscando dónde  
pueden conseguir  
este cuento  
de Max  
Beerbohm  
(37).

Y luego hay una advertencia:

¡Atención con esto poetas!  
recuerden que cada vez se habla  
menos  
sí  
cada vez se habla menos  
de sus poemas  
y más del interés histórico  
que revisten como generación  
(2004: 38).

El poema retoma, con intención polémica, el cuento de Max Beerbohm (1916) que se encuentra en la *Antología de Literatura fantástica*, compilada por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Allí se narra la historia de Enoch Soames, un aspirante a poeta que cree que su genialidad no es reconocida por sus contemporáneos. Un día, en un café, se le presenta el diablo para ofrecerle un trato: viajar en el tiempo para ver si sus textos serán valorados en cien años. Es decir, Eguía intenta instalar, casi en un sentido retrospectivo, la misma pregunta de Beerbohm por el valor de una generación: la relación que tienen los poemas con su contexto, y quiénes y por qué, en todo caso, son responsables de la perdurabilidad de una serie de textos.

En relación a este problema, cuando intento pensar en los noventa -en ese futuro, que podríamos decir, ya se encuentra acá- advierto, en un primer momento, una década que está peleando con un *Fin de Siglo* inminente; por un lado, todavía hay una fe ciega en los medios gráficos, libros, diarios y revistas como soportes para la poesía (*Diario de poesía, 18 Whiskys, Nunca nunca quisiera irme a casa*, entre



otros); por el otro, resulta cada vez más evidente un resquebrajamiento de esas posibilidades a partir de una *crisis* ocasionada por ingreso acelerado de la tecnología y de Internet.<sup>5</sup> Es posible que, tal como sucede alrededor de 1880 (El *Fin de Siglo* exactamente anterior), los noventa se trate de un periodo que ha creado una iconografía particular, y que funciona como el núcleo de varias de las tensiones fundantes de la actualidad.

Algo similar quizás suceda con el término *modernidad*, que describe Graciela Montaldo en *La sensibilidad amenazada* (1994). En este texto, Montaldo intenta definir una experiencia donde la pérdida de certezas se mezcla con una sensibilidad que requiere rearticular los sistemas de relación con el mundo:

El *Fin de Siglo* parece eclipsar muchas tendencias dispersas del siglo XIX en su conjunto, pero no se mueve en una mera actitud ambulante y sincrética sino en la constitución de un corpus de ideas, formas, preocupaciones, creencias, figuras, tópicos, que en sí mismos son los esqueletos y residuos del mundo del pasado –de ese mundo que la modernidad arroja rápidamente al arcaísmo– pero que funcionan en una nueva percepción de lo real, atravesados por una mirada hacia un presente que, en cierto sentido, ya es concebido como futuro. (Montaldo 1994: 12-14).

Creo, desde esta perspectiva, que la exigencia a finales del XX era mucha: procesar la literatura, el arte, la cultura y la historia (modernidad literaria y su transición a la contemporaneidad). Es decir, convivir con la desmaterialización del objeto artístico que se imponía desde finales de los años sesenta -ya analizada

---

5 En relación a la idea de *crisis*, Ignacio Iriarte propone una posible etimología: "(...) la importancia que adquiere el concepto de "crisis". Aunque en la actualidad estamos acostumbrados a pensar el siglo XVII por medio de esa palabra, es necesario recordar que ésta es una innovación del 1900. En efecto, la palabra "crisis" no existía como tal en los siglos XVII y XVIII. En cambio, lo que existía era "decadencia". La edición de 1737 del Diccionario de autoridades define "decadencia" como "Declinación, descaecimiento, menoscabo, principio de la ruina de algún Imperio, Monarquía y otra cosa semejante". La palabra significa el fin de un período determinado e indica que este sería reemplazado por otro. Esta visión dominaba a los ilustrados cuando contemplaban el siglo XVIII: pensaban que se trataba de un período decadente no solo porque consideraban que, en ese momento, la poesía había perdido la racionalidad clásica, sino también porque eso les permitía cortar con ella, de modo que el avance de las Luces era una forma de superar los errores del pasado. Si bien los románticos rehabilitaron el teatro del Barroco, mantuvieron la idea de la decadencia transfiriéndola a Góngora y a sus seguidores. Pero impusieron un movimiento que comienza a impactar entre los simbolistas, pues en ese entonces, la decadencia se volvió un adjetivo cada vez más interesante, en la medida en que, conectada con el primitivismo romántico, decía la verdad de una sociedad. El vuelco de la época de entresiglos puede comprenderse como una consecuencia de este desplazamiento que viene desarrollándose desde principios del siglo XIX en tanto es en esa época que se sustituye la idea de la decadencia por la de crisis. La historia de esa palabra muestra bien el desplazamiento que se opera: en 1729, significa "juicio que se hace sobre alguna cosa, en fuerza de lo que se ha observado y reconocido acerca de ella"; en 1780, se añade la idea de "Mutación considerable que acaece en alguna enfermedad, ya sea para mejorarse, o para agravarse más el enfermo"; en 1852, se agrega que crisis es un "momento decisivo de un negocio grave y de consecuencias importantes"; y en 1899, se especifica un significado para la frase "crisis ministerial". La aplicación de la idea al siglo XVII termina de transformar el período en tanto se comienza a ver su producción artística y aun sus dificultades políticas y económicas como signos interesantes de una conmoción en la que se derrumba lo heredado y comienza algo nuevo." (2017: 129-130).



por Masotta, Lippard, Longoni, entre otros-. Por otro lado, a nivel nacional, había que repensar la poesía después de la última dictadura militar (1976), la vuelta democrática del ochenta y tres, los efectos del neoliberalismo y su crisis inmediata; esto produjo cambios drásticos en los modos de lectura y escucha de la literatura -por ejemplo, las experiencias del centro artístico Parakultural<sup>6</sup> a finales de los ochenta que investiga Irina Garbatzky<sup>7</sup>-. En una nota al pie de su artículo “Como si no pasara nada. Del clown al trazo en las historietas obvias, de Batato Barea” recupera una entrevista que resulta pertinente para pensar los cambios que estaba atravesando el libro como soporte. El texto se encuentra en una ficha técnica publicada en *Diario de poesía N.º 8* acerca de las revistas subte de Buenos Aires:

Con tres personajes de historieta (Araca, Cala y Jaca), Batato Barea armó una revista. Dice Batato: ‘Leí *Las viejas putas*, de Copi. Me gustó tanto que a los tres meses estaba dibujando. Yo no escribo –ni quiero escribir–, pero dibujo y escribo al mismo tiempo’. A partir de personajes ingenuos y de textos que se acercan al haiku, sobre páginas en blanco o sobre fondo de collage, Batato recrea en historietas poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Néstor Perlongher. El criterio con el que trabaja en esta revista es ‘sacar la poesía de los libros’ (...) (Govea-Feld, 1988: 3).

Esta idea de ‘sacar la poesía de los libros’ -que se instala como procedimiento creativo- disputa directamente una idea unívoca de poesía, al mismo tiempo que abre una serie de posibilidades performáticas y sonoras novedosas. Por ejemplo, el espectáculo *Los perros comen huesos* (1985) que Barea presenta junto a Divina Gloria en el teatro San Martín, sobre textos de Alejandra Pizarnik, obra que se intentó prohibir, sin éxito, tras su primera función. En ella, Barea desarticula la lectura predecible de esos textos para imprimirles un sentido corrosivo.

A partir de este tipo de prácticas, creo necesario y urgente re-pensar en el presente los materiales que describí al principio de este texto (los libros de Belleza y Felicidad; Vox, Siesta, Eloísa Cartonera, entre otros) que quedaron distribuidos en el piso de mi casa por unos instantes, como un museo estático. Cuando digo ‘volver a pensar’, no advierto solamente sus particularidades plásticas (la potencialidad de los materiales con los cuales esos textos fueron publicados), sino también qué posibilidades críticas inauguraron. Quizás, los noventa hayan sido ese momento crucial en el cual un libro de poesía, el objeto libro, se haya transformado en otra cosa, una *zona de actividad*. Es decir, objetos poéticos que interrogan el modo en el que los libros comunican y la manera en que los leemos, utilizando cada aspecto de su

---

6 Omar Viola, uno de los dueños del centro de arte Parakultural, cuenta en una entrevista que el espacio organizaba unos ciclos llamados “Multionda” al que asistían indistintamente: “skaters, punks, los más psicodélicos, que todos tuviera una fecha” (Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=2UNrtFZNHPQ&ab\\_channel=UNAOoficialUNAOoficial](https://www.youtube.com/watch?v=2UNrtFZNHPQ&ab_channel=UNAOoficialUNAOoficial)).

7 Irina Garbatzky analiza en *Los ochenta recién vivos: Poesía y performance en el Río de la Plata* la “performance poética” como objeto ausente que se construye en tensión con formas de la vocalidad y de la teatralidad. En tanto género específico, la performance, que surge como parte de los procesos de desmaterialización del objeto artístico desde finales de los años sesenta.



estructura, forma y contenido para volver a pensar su forma material de maneras que pueden ser productivas, perplejas y, a veces, hasta problemáticas. En la línea de Drucker, un libro se transforma en una *zona de actividad* cuando: “(...) artistas y escritores crean libros como obras de arte originales que integran los medios formales de [su] realización y producción con [sus] inquietudes temáticas y estéticas” (Borsuk 2020: 127-128). De este modo, dichas elecciones materiales podrían ser interrogadas e integradas en la manera en la cual una obra construye sentido.

Para hablar de esto, necesito trasladarme brevemente a la cultura punk argentina. Como se sabe, el punk en Inglaterra a finales de los setenta había fracasado porque amenazó un *status quo* del rock apelando a una música convencional (rock de los '50) además de manifestar una furia cruda que resultaba demasiado simple y panfletaria. Por ese motivo, y en busca de una renovación sofisticada, las bandas comienzan a realizar un saqueo sistemático del arte y la literatura moderna del siglo XX y ahí, creo yo, sobreviene lo interesante. Un chico de barrio norte, Hari B (Pedro Braun), logra viajar tempranamente a Londres en 1978 con su familia y al volver forma, junto a Sergio Gramátika, la banda *Los testículos* (que más adelante se llamará *Los violadores*); pero también, y al mismo tiempo, llega a Buenos Aires un libro que se llama *Punk la muerte joven* de Juan Carlos Kreimer. En realidad, el libro se publica primero en España y alguien (en algún viaje) lo compra y lo trae, como si se tratara de un objeto importado pero escrito por un argentino en Europa. Patricia Pietrafesa -pionera del punk, editora del fanzine *Resistencia* y líder de Cumbia Queers- cuenta en una entrevista para Radio CASO (Centro de Arte Sonoro)<sup>8</sup> que ese libro se transforma a principios de los ochenta, en un manual básico de estrategias punk para jóvenes argentinxs, que padecían, por supuesto, las esquirolas represivas de la pos-dictadura: detenciones arbitrarias por averiguación de antecedentes, persecuciones en la vía pública y arrestos por encontrarse en un recital.

Si bien es un texto que provee información casi historiográfica sobre el punk (“La mística”, “La historia” y un último capítulo llamado “Los riegos”) se convierte rápidamente en un manual de supervivencia que se subraya, va pasando de mano en mano y del que se extraen algunas ideas generales: el interés histórico por los textos y las figuras anarquistas de principios del siglo XX (en argentina, Simón Radowitzky entre otrxs); el desprecio por la norma conservadora burguesa como modelo propagada por los medios masivos de comunicación; el interés por la literatura y la filosofía; el feminismo; la creación de fanzines; ciertas estrategias de solidaridad y comunidad entre pares; desprecio por las instituciones; una estética ecléctica que recicla lo que se encuentra en desuso y aboga por una tendencia disruptivo.

---

8 Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=AIF3OA6vErY&t=119s&ab\\_channel=CASo-CentrodeArteSonoroCASo-CentrodeArteSonoro](https://www.youtube.com/watch?v=AIF3OA6vErY&t=119s&ab_channel=CASo-CentrodeArteSonoroCASo-CentrodeArteSonoro)



Es evidente que se trata de un libro que genera -sin buscarlo- esa *zona de actividad* que comentábamos anteriormente; se inserta en un contexto que, en primer lugar, tiene sed de novedades sonoras y nuevas formas identitarias (en lo musical y lo expresivo); que habían quedado paralizadas y detenidas durante la dictadura. La experiencia británica ofrece, en este sentido, un marco legible para interpretar y canalizar cierta insurrección de lxs cuerpxs, que habían acumulado una serie de violencias políticas e institucionales a lo largo de los años. Además de poner luz sobre nuevos paisajes urbanos que responden a un viraje en la macroeconomía mundial -contexto post industrial y de progresiva liberalización económica- que en Argentina tendrá su mayor expresión de estallido el 19 y 20 de diciembre del 2001: deterioro del entramado social y en los medios de transporte que comunican Capital Federal con el conurbano; zonas fabriles abandonadas; crecimiento de las villas de emergencia en los tejidos urbanos; empobrecimiento de las zonas rurales; precarización laboral.

Dice Martín Gambarotta en *Seudo* (2000):

Tendrías que ver a los de mi barrio  
qué buena gente  
los jóvenes ávidos de lectura  
los viejos defendiendo a la dictadura  
(2013: 43).

Y también: “lo que todos deben odiar: Dylan”. La música, entonces, abre una serie de posibilidades nuevas: las publicaciones independientes, la creación de revistas y fanzines, la posibilidad de que esos textos se transformen en una herramienta de acción política (por ejemplo, difusión de los edictos policiales); y también, como manera de transmitir información en un contexto pre-internet (reseñas de discos nuevos, poemas, textos, dibujos, recitales, manifestaciones):

Escuchar música  
todo el día, todo el día  
quiero, y trabajar de noche  
un trabajo liviano pido  
cuidando plantas  
(10).

Como propone Matías Moscardi en un artículo que se llama “La edición como transparencia: el caso de Belleza y Felicidad” la poesía de los noventa y la producción *do it yourself* que provenía del *under* comienzan, por lo menos, a vincularse y verse influenciadas. No sólo en estos *modos punk de producción* que “se transmiten y replican (como la experiencia cartonera)<sup>9</sup>; sino que, ingresan directamente en la lengua poética y en la posibilidad de escucha de nuevos materiales que pertenecían a otros ámbitos (a

---

9 Eloísa Cartonera se presenta como: “(...) una cooperativa del barrio de la Boca, en Buenos Aires, Argentina. Fabricamos libros con tapas de cartón. Para esto compramos el cartón que los cartoneros juntan en la calle. Nuestros libros, son de literatura latinoamericana de los autores más bellos que hemos conocido en nuestra vida de trabajadores y lectores “. (Texto completo en <http://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html>).



partir de, podemos pensar, un efecto de expansión): trash rococó<sup>10</sup>, dj, musicxs, artistas plásticos, diseñadores, discotecas, disidencias sexogenéricas, stickers, brillantina, Gilda, música electrónica, Leonardo Fabio, el pop, la canción romántica popular, el punk, la televisión, internet. Y con esto quiero decir que, al igual que los fanzines *Resistencia* (1984-2001) de Patricia Pietrafesa (Cumbia Queers) u *Homoxidal 500* (2001-2003) de Rafael Aladjem, es evidente que la poesía de los noventa también democratizó y habilitó la posibilidad de escribir y publicar poesía a partir de la creación de un territorio nuevo.

En este sentido, un libro como objeto podría pensarse como una base primigenia (moldeable) sobre la cual se articulan otras prácticas artísticas que expanden ese primer soporte, a través de la colaboración, la crítica institucional, las economías alternativas y la desmaterialización de la obra de arte. Estas modalidades no sólo expresan inquietudes temáticas y estéticas particulares, sino que también abarcan otras prácticas cuyas formas son interrogadas e integradas en la manera en la cual un poema construye sentido en todas sus dimensiones: textual, sonora y performática.<sup>11</sup>

Puede pensarse que en los noventa la crisis facilita una renovación de las estructuras y los dispositivos literarios. Me interesa retomar “Vos y Yo”, texto que abre *Poema Robado a Claudio Iglesias* de Cecilia Pavón (Vox 2009), en el que se narra una escena apocalíptica en la que la literatura argentina ha desaparecido del planeta. La imagen inicial se construye a partir de un momento de destrucción en el que se condensa un nuevo y flamante presente a partir de la escritura de ese mismo texto. Se elabora la imagen de un grado cero de la creación, una fingida literatura primigenia:

Hablemos como si no existieran más escritores que yo y vos  
como si no se hubiera publicado nunca ningún libro en la historia de la humanidad  
como si los libros no se hubiesen inventado  
como si nosotros estuviésemos recién formando nuestras primeras letras.  
(2009: 9).

---

10 Dice Jimena Néspolo en *Imperio Kitsch: Ornamento y cultura en el cambio de milenio*: “Se trata de un período caracterizado por el crecimiento poblacional de las grandes ciudades a partir de la migración transnacional y periférica recidiva (Castles y Miller 1998), una progresiva asunción de lo trash y del despojo frente a la simultánea conformación de una cultura del consumo digital, la crisis de una “clase media” autopercebida como tal (Adamovsky 2009) y deliberadamente empujada a acortar la distancia con los sectores más bajos a raíz de las políticas económicas promovidas al final del milenio (Néspolo 2020: 9)

11 Si el libro como soporte fue representante de una cultura -en su mayor parte- androcéntrica atravesada por relaciones de dominación y poder; puede pensarse que, dentro de la tradición de la literatura argentina, se inserta como dispositivo en un campo cultural y literario que posee una producción regulada de versiones hiperbólicas de “hombre” y “mujer”. Es pertinente preguntarse, entonces, desde una perspectiva histórica, de qué modos ciertos cuerpos importaron para la literatura, como dice Judith Butler, y otros, concretamente, no.



La escena, que si bien puede parecer trágica, inaugura un momento post-literario<sup>12</sup> en el que la tradición se ha perdido por completo. Al desaparecer la literatura, las palabras se esfuman y las letras deben volver a inventarse, inaugurando -aunque fingidamente- un nuevo lenguaje; en este sentido, el gesto crucial que propone el yo del poema es la aceptación de un pacto que se forja en la intimidad: “hablemos como si”.

Inmediatamente, ese recurso explícito de la ficción da por sentado al Apocalipsis como parte de una situación imaginativa que invade el texto: “Pero es el Apocalipsis, los libros no existen, es el Apocalipsis, no existe la literatura policial ni la poesía argentina. Todos los libros quedaron sumergidos en un sótano que se inundó” (2009: 9). Esta escena de escritura va a definir el resto de los poemas de la plaqueta, ya que todos los textos se reivindicarán a partir de esta idea: un grado cero de la escritura en el que las cosas del mundo se descubren por primera vez.

La poesía de Pavón me interesa particularmente porque intenta descifrar las relaciones entre los objetos, el dinero y el mercado desde una extrañeza radical, que apela a esa mirada para desmontar e interpelar la doxa de la vida contemporánea. En *¿Existe el amor a los animales?* se dice: “vuelvo a escribir entre drogados, / pero sin drogarme” (2012: 19) ordena una voz anónima en el poema, revelando la correlación entre la experiencia urbana -las fiestas, las drogas, el placer del consumo- y el orden de la escritura. Ese impulso por la indagación constituye una matriz recurrente en los poemas que componen ese libro del 2001. Se instalan en el cuerpo del poema preguntas que parecieran afirmar la prioridad de la esencia sobre la existencia: ¿qué es el deseo? ¿Qué es el amor a las personas y a los animales? ¿Qué es la belleza? ¿Qué es la felicidad? ¿Qué es la poesía argentina? Los poemas funcionan como el derrotero de esas preguntas que nunca hallan respuestas aceptables. Es decir, todas estas referencias forman parte de un proyecto consciente de vincular poesía y vida, o de poetizar experiencias vitales como un modo posible de armar un campo poético que vincula de modo explícito a todas las personas que allí se nombran -Gabriela Bejerman, Fernanda Laguna, entre otras-:

“Yo”, esa gran plenitud  
“yo”: cuatro corazones  
veinte brazos,  
cien manuscritos,  
identica a mí misma

---

12 Josefina Ludmer hipotetiza en *Literaturas postautónomas* (2010) que este fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación. Las prácticas literarias territoriales de lo cotidiano] se fundarían en dos [repetidos, evidentes] postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. El presente produciría escrituras diaspóricas que no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales (Ludmer 2010).



inmóvil  
Nacida para ser amada y defendida  
(2012: 50).

En definitiva, la construcción de la voz de los poemas y del campo o circuito se realiza mediante este conjunto de experiencias (las fiestas compartidas, las mismas apreciaciones estéticas vinculadas al mundo del arte). A su vez, esta construcción consciente no puede leerse sin una adecuada decodificación crítica; dado que partir de ese juego referencial, se debate la legitimidad de la propia escritura. Las mercancías invaden los textos y los poemas se transforman en objetos para establecer un diálogo en clave materialista con ese afuera. Ante la llegada del nuevo milenio, los restos de un “yo” se desplazan entre la velocidad de un mundo transnacional y mercantilizado, junto a algunas certezas proyectadas a través de una subjetividad en diálogo consigo misma.

Se trata de una estética que se afirma desde la pobreza y cierto desconocimiento. Puede verse diseminada tanto en el formato editorial (por ejemplo, B y F) como en el plano textual: versos breves y contundentes, poemas despojados y rápidos escritos en computadora para luego ser impresos y abrochados rápidamente. En definitiva, las tematizaciones de la dimensión económica de la vida cotidiana constituyen un tipo de escritura que se encuentra inmersa en las variables de la macroeconomía global. Pavón responde desde las directrices de su misma poética:

solo mis poemas son necesarios,  
y compactos  
poemas de tres líneas o de cuatro  
poemas ultra-sencillos  
que provienen de un acontecimiento  
real  
(2009a: 43).

En rigor, puede pensarse que a finales de los noventa emergen nuevas formas de subjetividad política - Eguía, Gambarotta, Pavón-; y por otro lado, el ámbito estético como *zona de actividad* se constituye como lugar privilegiado para el pensamiento crítico. En ese modo específico de ocupación del mundo sensible que es la poesía, fue necesario elaborar estructuras inteligibles para atravesar la crisis de Fin del Siglo, conformada, como dice Montaldo, por esqueletos y residuos de un mundo pasado. En definitiva, la confluencia de medios y disciplinas artísticas provocó un reordenamiento de los sonidos, los signos y las imágenes, que establecieron estrategias punk de supervivencia del arte. Es decir, emergen nuevas entonaciones, ritmos, cortes, y cadencias que inauguran, siguiendo a Valéry esa: “relación continuada o mantenida entre un ritmo y una sintaxis, entre el sonido y el sentido” (1990: 125). En algún punto, podría establecerse una continuidad poética entre los epígrafes con los que comencé este texto; la



advertencia inicial de Martín Prieto “No te olvides de que la música cambia” y la propuesta, más reciente de Blatt, si escuchamos la música de ahora resolveremos los problemas del presente.

## **Bibliografía**

- Aladjem, Rafael (2016). *Homoxidal 500 (2001-2003)*. Buenos Aires, Alcohol y fotocopias.
- Blatt, Mariano (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires, Mansalva.
- Borzuk, Amaranth (2020). *El libro expandido: variaciones, materialidad y experimentos*. Buenos Aires, Ampersand.
- Butler, Judith (2002 [1993]). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.
- Eguía, Carlos Martín (2004). *Oso no hay nieve acá*. Buenos Aires, editorial Siesta.
- Fondebrider, Jorge [Compilador] (2006). *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Gambarotta, Martín (2013). *Seudo*. Bahía Blanca, VOX.
- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2021). “III. DEVENIR CLOWN. Como si no pasara nada. Del clown al trazo en las Historietas obvias, de Batato Barea” en *Mínimo teatral* [compilado por María Fernanda Pinta; Irina Garbatzky]. Rosario: [www.edlibretto.com.ar](http://www.edlibretto.com.ar). Disponible en: <http://www.edlibretto.com.ar/minimo-teatral-irina-garbatzky-y-maria-fernanda-pinta>.
- Iriarte, Ignacio (2017). *Del concilio de Trento al sida: una historia del barroco*. Buenos Aires, Prometeo.
- Kreimer, Juan Carlos (2006). *Punk, la muerte joven*. Buenos Aires, Release.
- Govea, Mariela y Feld, Claudia (1988). “Revistas subte”, *Diario de poesía* n° 8, Otoño de 1988, p. 34.
- Ludmer, Josefina (2010). “Literaturas postautónomas” en *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y. Modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora
- Moscardi, Matías (2015). “La edición como transparencia: el caso de Belleza y Felicidad” en *Cuadernos LIRICO*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/2090>.
- Néspolo, JIMENA (2020). *Imperio Kitsch: ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Buenos Aires, Katatay ediciones.
- Pavón, Cecilia (2012). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires, Mansalva.
- (2009). *Poema robado a Claudio Iglesias*. Bahía Blanca, Vox.
- (2009). *Poemas con nombres de persona*. Buenos Aires, Triana..



Pietrafesa, Patricia (2013). *Resistencia. Registro impreso de la cultura punk rock en Buenos Aires, 1984-2001*. Buenos Aires, Alcohol y fotocopias.

Prieto, Martín (1995). *La música antes*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Steimberg, Oscar (1993). *El fanzine anarco juvenil: una utopía del estilo* (Folleto). -- N° 1. -- Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Secretaría Académica.

Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Disponibile en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

Valery, Paul (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid, Visor.

