

El agua al final de siglo: subjetividad y paisaje degradado en la poesía de los noventa

Ariel Aguirre
IECH-CONICET, UNR
Argentina
arielaguirre17@gmail.com

Resumen:

La propuesta del trabajo es realizar una lectura de algunos autores representativos de la poesía argentina de los años noventa —aquellos que se ligaron más a una estética objetivista— que analice la relación dialógica que se establece entre la subjetividad y el paisaje natural degradado, principalmente el agua en sus diferentes extensiones y lo que habita en ella. Si bien la crítica coincide en que el procedimiento característico de esta poética recae sobre la mirada, la escritura de lo exterior y la sustracción del yo, los ámbitos con que suele relacionársela tienden a lo urbano y lo inmediato en tanto poesía de ciudad. Sin embargo, se propone retomar aquellos poemas que tematizan entornos naturales —paisajes fluviales, marinos o suburbanos—, los cuales adquieren órdenes similares de corrupción a los que posee la condición humana y sus productos culturales: un modo novedoso de crítica social que recae sobre el paisaje como sinécdoque, donde las subjetividades, a pesar de constituirse de diferentes modos en este diálogo, pueden concebirse colectivamente bajo un mismo *mood* de época; una lente similar con la que se registran expansivamente las ruinas y los restos de un paisaje arrasado en el final del siglo.

Palabras clave: paisaje – naturaleza – poesía de los noventa – subjetividad – degradación

Water at the End of the Century: Subjectivity and Degraded Landscape in the Poetry of the 90s

Abstract:

This work analyses some representative authors of Argentine poetry in the 90s—those who were more linked to an objectivist aesthetic. The aim is to study the dialogic relationship between subjectivity and the degraded natural landscape, mainly the water in its different extensions and what inhabits it. Although the critics agree that the characteristic procedures of this poetics are the gaze, the writing of the exterior and the subtraction of the self, the sites with which it is usually related tend to the urban and the immediate, as city poetry. However, we propose to consider those poems in which nature—rivers, marine or suburban landscapes—acquires similar orders of corruption to those possessed by the human condition and its cultural products. This is a novel mode of social criticism that falls on the landscape as synecdoche, where subjectivities, despite constituting themselves in different ways in this dialogue, can be collectively conceived under the same period mood; a similar lens with which the ruins and remains of a landscape devastated at the end of the century are expansively recorded.

Key-words: landscape – nature – 90s poetry – subjectivity – degradation

Fecha de recepción: 09/ 06/ 2021

Fecha de aceptación: 01/ 07/ 2021



¿Quién piensa, aquí, en el deseo
de agua que fluye entre la roca?
Gabriela Saccone

1.

En 1996, Fabián Casas publica *El Salmón*, uno de los libros más leídos o con mayor circulación de la denominada poesía de los noventa, compuesto por varios hits y con una batería de imágenes proyectadas en el imaginario poético: las filas de lápices del mismo color, la bolsa de basura en la mano, la luz fría de las cosas de la heladera, los *flippers*, el tipo en bata comiendo naranjas al sol. Imágenes que trascienden la significación inmediata, especulativa, pero que rehúsan cualquier tipo de discurso especulativo o reflexivo sobre su interpretación (Yuszczuk 2011: 110). El libro se abre con una cita de Spinoza: “La desesperación es la tristeza que nace de la idea de una cosa futura o pasada con respecto a la cual no hay más razón de dudar” (Casas 2010: 41). Desesperación, tristeza, tal vez melancolía, son abstracciones con las que podría cristalizarse —catalogarse— el *pathos* del sujeto que *experimenta* en los poemas de *El Salmón*, un sujeto siempre en diálogo con las cosas que lo rodean. Estas cosas —objetos, lugares— pertenecen mayormente al ámbito urbano, el patio, la casa; el interior, la habitación, el living. Sin embargo, se incluye en el libro un poema que propone una imagen de otro orden, que se añade a la lista mencionada de imágenes que trascienden, en el sentido significante en el espacio del poema, y en el sentido de la trascendencia de su poesía; me refiero a “Una oportunidad”:

Caminás con las manos en los bolsillos,
por la rambla, rodeando el mar.
Te acordás de otro tiempo, aquí mismo,
estabas enfermo de la cabeza
y no podías sostenerte de pie,
con elegancia. Sin embargo,
pudiste salir.
Hubo una oportunidad en aquella época.
Ahora mirás el mar, pero no decís nada.
Ya se han dicho muchas cosas
sobre ese montón de agua.
(Casas 2010: 45)

El poema es extraño en la serie por el cambio de escenario —del interior al exterior— y por el cambio de la persona: de primera a segunda; una persona diferente pero que cuesta dejar de relacionar con ese *pathos* del que hablábamos. “Una oportunidad” problematiza un estado subjetivo que se relaciona con un *mood* (Mallol 2017), que puede corresponderse con otras subjetividades creadas por autores de la misma época, y además plantea una relación singular con el paisaje que también es



característica. El yo le puede hablar tanto al yo de los otros poemas que componen el libro, como puede estar dirigiéndose hacia muchos otros yoes amigos. Por otra parte, en relación con los últimos versos, estos señalan un agotamiento del paisaje, expresado en su máximo exponente de condensación simbólica, el mar, que se presenta de una manera paradójica: “ya se han dicho muchas cosas”, pero al final el yo también dice, y mucho, al denominarlo “ese montón de agua”. O más bien calla: sustrae un posible exceso del yo, un retorismo, un sentimentalismo o esencialismo de una lírica que asocia a la poesía con el paisaje marino.

Seis años más tarde, en 2001, Sergio Raimondi publica *Poesía Civil* y en ese volumen incluye un poema que no solo “dice” del mar, sino que se propone trazar una definición; “Qué es el mar”, es el título, y como si se quisiera agotar ese interrogante, propone una enumeración de elementos hiperculturales pertenecientes al mundo del trabajo y del sistema capitalista:

El barrido de una red de arrastre a lo largo del lecho,
mallas de apertura máxima, en el tanque setecientos mil
litros de gas-oil, en la bodega bolsas de papa y cebolla,
jornada de treinta y cinco horas, sueño de cuatro, café.
(Raimondi 2010: 36)

Un corrimiento abrupto de la mirada hacia el objeto: desde una posible subjetividad, lírica, romántica, que encuentra ahí el símbolo —belleza o metapoética— a un *topos* donde la subjetividad parece diluirse en un yo que se limita a enumerar objetos, huellas y marcas de la sociedad en la naturaleza a partir de un discurso extraño, fabril; un sujeto casi escindido que pareciera no diferenciarse demasiado de las cosas que flotan en la superficie. El poema termina:

irrupción de brotes de aftosa en rodeos británicos, hoki,
retorno a lo más hondo de toneladas de pota muerta
ante la aparición de langostino (valor cinco veces mayor),
infraestructura de almacenamiento y frío, caladero, eso.
(2010: 36).

2.

En el otro extremo temporal, en los albores de la poesía de los noventa, y yendo del mar al río, los rosarinos Taborda, Prieto y García Helder empiezan a trazar este agotamiento del paisaje, su progresiva degradación. Con la participación en el dispositivo del *Diario de Poesía*, la tradición moderna norteamericana que aporta la idea poética (Pound), y la expansión de la narrativa de Saer que conduce



a una materialidad, la mirada a una zona, al Litoral, producen un cambio paradigmático en la configuración poética del paisaje natural y la relación que el sujeto establece con él mismo. A continuación, “Alisos en la orilla” de García Helder:

A la rama de un aliso
vienen a posarse las torcazas,
y esa aparición, ese idilio,
las aguas del río que bajan
corriendo hacia el delta,
las nubes de humo industrial,
el barro de la orilla, los juncos,
están en el ojo de un pescado
que se pudre al sol.
(García Helder 1990: 31)

Este poema propone un giro antilírico, por lo prosaico, pero fundamentalmente por la composición de ese “idilio” del paisaje, que no solo se forma por las aguas del río que corren hacia el delta, las torcazas, el árbol y los juncos —elementos muy asociados a la poesía de Juan L. Ortiz—, sino que se mezclan, primero, con las nubes de humo industrial —subrayo “nube” — y después con el pescado que se pudre al sol. El pescado muerto no solo es parte compositiva del paisaje, sino que funciona como una suerte de espejo caleidoscópico que deforma y resignifica la composición pictórica con una trama y una tonalidad diferente, fría y de alguna manera siniestra, aunque no haya una valoración subjetiva ni reflexión en el poema que direcciona hacia ese sentido.

En Taborda, donde usualmente se suele reconocer más el legado saeriano, la memoria y el recuerdo juegan un papel importante al igual que en el narrador serodino, pero lo hacen de una manera diferente. El poema “5” de *40 Watt* (1993) comienza: “Recuerdo: volvíamos del campo / el viento deshacía fardos de pasto / y yo iba ansioso, sentado sobre los talones” (2017: 25). El poema “narra” el viaje hacia una zona cercana al río por donde pasó una inundación y allí señala los restos: “vegetación amarga”, “nubes borraquinas”, “torres de alta tensión”, “vacas dispersas”, “conejeiras rotas”, “un nogal embichado”, “tierra rala y cenicienta”, “latas de sardinas en aceite”, “ruinas de una casa” sin puertas ni ventanas, y bajo un “polvillo inerte”, “rodajas de limón” y “papeles impregnados de orina, humedecidos”. El poema se sustenta en la descripción de un entorno derruido, sin que otro discurso interrumpa o modifique el objeto descripto. Esto lo construye el propio poema: “Qué, no sabría decir en qué pensábamos / pero estuvimos casi una hora removiendo / platos mugrientos y cabezas de pescado” (26).



Como en el poema de Casas, de Raimondi o el de García Helder, la imagen constituye el núcleo de diseminación, no hay un discurso interpretativo, reflexivo o de pensamiento que dialogue y, por otra parte, observamos una vez más la degradación del paisaje en tanto idilio, virginidad y pureza; corrupción del orden natural:

no me conviene interpretar mensajes en nada,
menos aún, en este momento,
descifrar eso que las rachas del aire
traen hasta aquí –zumbido de moscas verdes,
hedor de pescados exangües
pudriéndose al sol sobre los mostradores
de venta, en la costa.
(García Helder 1997: 43).

Ana Porrúa dice sobre Taborda: “Lo que se ha perdido, en todo caso, es la diferencia entre río y lo que lo rodea: la política, mejor dicho, su degradación, ha cubierto sujetos y paisaje bajo la misma forma de miseria” (2011: 121). Asimismo, dice que el río es la contracara del río en Saer: “traslada la pobreza que estaba en sus orillas hacia el río mismo” (124).

La pregunta que cabría hacerse es cuál es el gesto político que puede leerse en estos poemas del primer objetivismo y que vuelve a tematizarse a lo largo de la década y más allá —más acá—. ¿Qué tiene que ver el armado de estos paisajes con la sociedad? ¿Qué tiene que ver esta pobreza de las orillas con el mismo río corrompido? ¿Qué de político tiene hablar mal de la naturaleza? ¿Cuál es la consecuencia de su desidealización? Para introducir una hipótesis, un poema de Martín Prieto titulado “Poesía y política”:

Una mujer desprovista
de la gracia que ofrece el pasado
y un hombre de la que potencia el dolor:
una pareja transparente
tomando sol en una playa municipal
cuando unos remeros pasan en canoa
y perturban el horizonte adornado
por una isla verde. (La política
que pareciera estar fuera del cuadro
es la misma que la sostiene.)
(Prieto 1995: 22)

3.



Las teorías dominantes insisten en ubicar el paisaje como una categoría de carácter cultural; es decir, siempre que se mire, pinte o escriba, lo allí representado tiene más que ver con una concepción propia, humana, que con lo exterior en sí. El paisaje, por tanto, es una perspectiva (Sarlo 2001). Si bien podemos hacer esta distinción entre un paisaje como categoría perteneciente a y desde la cultura, y por otro lado, un orden exterior referido a la Naturaleza como aquello inabarcable, infinito, virgen, la unidad de continuidad de existencia espacial por fuera del campo cognoscitivo humano, suelen asimilarse estos conceptos como idénticos; esto es, se emparenta el paisaje a una realidad extrasubjetiva, extralingüística, con características asociadas a lo no corrompido por la actividad humana (Guillén 1989). En este marco puede interpretarse lo expresado por Porrúa con relación al río de Taborda en contraposición al de Saer, y un poco más al de Juan L. Ortiz, entendido como ese “paisaje manchado de injusticia” al que hace referencia la crítica, en tanto una bipartición de órdenes (Gramuglio 2020), donde el idilio le pertenece a lo natural y lo humano degrada esa dicha; mientras que Saer o Juan L. subrayan las fronteras entre naturaleza y humanidad —idilio versus corrupción—, en Taborda los órdenes se equiparan a partir de una aparente disolución de los límites.

Jens Andermann (2018) establece que en la modernidad coexisten funcional y paradójicamente dos discursos aparentemente antagónicos: por un lado, una idea de adjudicar un orden, belleza, idilio y una armonía a la naturaleza; y por otro, este discurso sirve como un velo que encubre el extractivismo, el uso y abuso del suelo y de los recursos naturales, las prácticas que dañan el medioambiente. La poesía de los noventa —al menos el recorte propuesto—, al enfatizar negativamente o criticar una “superioridad” del orden natural, en realidad lo que hace es revelar una crisis doble: crisis del orden político y del medioambiente. Una nueva paradoja: la denuncia del abuso de esa supuesta otredad (la naturaleza) se hace rebajando su condición de belleza; para salvar la naturaleza hay que señalar su corrupción, pero no solo la producida por el hombre sino su corrupción propia, intrínseca. Poner el foco en lo natural, pero desde una perspectiva desacralizada, desidealizada, es de alguna manera correr ese velo y señalar eso de lo que se valió tanto el capitalismo: el uso indiscriminado de los recursos, y, por otra parte, señalar el abismo final al que condujo el modelo evolutivo de la modernidad. Hay una variante de la crítica política de los sesenta y los setenta en relación a la desigualdad y la pobreza, hacia una crítica propia del final de siglo, pos caída del muro: una narración o muestra de los restos y las huellas a través del exterior, de lo que excede al sujeto. El paisaje, por lo tanto, funcionaría como una sinécdoque del sistema político en general y de los sujetos que la padecen. El paisaje está en igual orden de corrupción que los sujetos o las cosas producidas por ellos, ni más ni menos.

4.



Casas escribe el libro mencionado en casa de Juan Desiderio, autor de otro de los títulos más representativos de la época. El primer poema de *La zanjita* (1992) dice así:

Meté la mano
sacá lo hueso de poyo
de la zanja
meté la mano
te cortaste lo dedo
por sacar la mitá
de lo cien peso
de la tierra
y sus tendones
se vieron hermosos
bajo el sol.
(Desiderio 2001: 7)

La zanjita se constituye al mismo tiempo como *topos* de enunciado —donde todas las “aventuras” giran alrededor— y de enunciación: la escritura a partir de lo bajo, al menos a unos cuantos centímetros del resto —el resto sería la tradición, el correcto uso de la lengua, la elección léxica, la lírica, el universo simbólico social—. El resto también son los personajes excluidos de un modelo que fracasó, todo eso que se moja las patas al borde de la zanja, donde nada parecería poder tomar demasiada altura. Ya no es el mar, el río, el cauce ni el delta; es el agua de una zanja, y la belleza en ese primer poema está puesta en los tendones abiertos de la persona que se estiró para agarrar un billete partido a la mitad; en lo humano roto, herido, al igual que los billetes, la belleza está ahí y no en la naturaleza; en un paisaje suburbano y posindustrial que se habita y se expresa por un lenguaje sucio, fragmentado.

Esta violencia *under* —y digo *under* por la “depresión” de una zanja, por la jerga y por el universo simbólico que comparten los personajes de las narraciones—, además de sacudir la lírica y el lenguaje de la poesía —cuestión que llevó a Gambarotta a considerar a Desiderio como quien encontró “la voz de una tribu”—, revela una vez más una conciencia del momento histórico y una propuesta ética y estética: lidiar políticamente con ese presente. Violencia que también se encuentra en *Salto Grande* (2006) de Durand, un ecosistema de infancia medio salvaje, en un estilo directo y sin ningún “respeto” ni enaltecimiento de esa “otredad”, la naturaleza, en una correspondencia con su visión adánica pero alejada totalmente del idilio:

17

Mi papá se iba a cagar al agua, yo nunca pude cagar
adentro del río, me daba miedo que un pescado
se me metiera en el culo. Me voy a darle de comer a las mojarritas...



decía papá y se iba a cagar a la correntada.

19

El meneco que pesaba más de 120
entró al agua y se clavó un culo de botella
en la planta del pié,
le tuvieron que poner 23 puntos,
el agua quedó roja un rato
antes de que se llevara la sangre la corriente.
(Durand 2006: 67)

Así como antes se producía una desacralización de la naturaleza, en particular en lo referido al agua, a partir de la contaminación o de la propia “impureza” de lo natural, acá la corrupción se efectúa en tanto se experimenta. La experiencia del contacto con el río (re)crea el imaginario y el paisaje: en el primer poema el defecar, el temor de que el pescado se introduzca; en el segundo, un peligro materializado: un trozo de vidrio —alguien que previamente “experimentó” y dejó allí como basura—, y después el corte y la vuelta de la calma con la corriente, como si nada hubiera sucedido. Hay una conciencia en Durand de esa degradación, que se hace explícita en el poema “Vieja del agua”; poema largo de estrofas extensas y de métrica irregular, en el que se destacan dos versos aislados, alejandrinos: “El agua es energía, dice uno que explica / por qué es que todo esto va a desaparecer” (2006: 79).

La vieja del agua es un pez que por su aspecto da la sensación de primitivismo; la caparazón dura y ancha, y el color se asemejan al de un ejemplar antiguo, que produce un contraste con la inmediatez y finitud que caracteriza al espectro subjetivo ficcional que habita esas tierras “naturales”. Es interesante destacar que ese “uno que explica”, quizás un especialista en el tema, no tiene nombre y que, en caso de que el agua fuera considerada energía, la energía está más asociada a la transformación que a la desaparición. Identificamos ahí una actitud, materializada a través de la ironía —falta de nombre, el endecasílabo, la “equivocación” en el concepto— otro matiz más de la manifestación del *mood*.

5.

En Saccone, también puede leerse un gesto deliberado, una intencionalidad, que explicita ese *mood* de época. Tomemos por caso el poema “Que en mí queden unidos”, el cual se compone a partir de una serie de imágenes: tres hombres hurgando entre yuyos, montículos de basura, un puente roto sobre el Saladillo, gente esperando el transbordo en la explanada del frigorífico; un hombre que vende choripanes y escupe “al paso de los que él llama / una manga de hijos de puta”, y hacia el final: “el cielo ambarino vacila sobre el agua / y hasta ese paquebote a medio hundir / parece hundido del todo” (Saccone 2000: 26). Nora Avaro (2017) destaca que, en este poema, sobre todo en el primer verso, se



produce un giro en relación al objetivismo más ligado a la vista fotográfica —exteriorista—; se configura un paisaje en el yo, en el sujeto —en mí unidos—, y no afuera. Esa relación entre sujeto y paisaje no se sustenta solo en el deseo que expresa la unión, la perduración del recuerdo, sino en la forma en que ese paisaje se muestra, se escribe: el hecho de que el paquebote medio hundido parezca hundido del todo va más allá de la construcción visual de la imagen y constituye un rasgo subjetivo —colectivo, no identitario— y de una metapoética, entendida por Avaro, en relación a otros rasgos de la poesía de Saccone, como la actualización de una poesía menor.

Respecto al acto de ver, Porrúa (2011) establece que el procedimiento de las poéticas de los noventa se relaciona con la observación objetiva, como una cámara fotográfica donde la imagen observada —la escritura de esa imagen— abre un vacío que actualiza la subjetividad. Dice sobre esto: “La mirada es el soporte de la imagen o la escena: el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos”. Y enseguida: “El componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva, sino que ajusta, sitúa el objeto, lo exterior” (Porrúa 2011: 45). La escritura de las imágenes exteriores está en el centro de la estética de la poesía de los noventa; la forma en que el sujeto dialoga con los objetos varía, aunque nunca pueda pensarse la imagen por fuera de una subjetividad.

El poema de Saccone puede leerse en sintonía con “Río” de José Villa, publicado dos años antes, donde también hay un paisaje fluvial y la presencia de un puente roto: nuevamente el resto, la ruina. Pero mientras que en el de Saccone lo pictórico se constituye en el ojo y el deseo del yo, en este caso la cámara parecería estar un poco más alejada, tomar otra distancia y construir una perspectiva diferente. En “Río” hay un “nosotros” que narra la imagen de un grupo yéndose de una playa; una retirada lenta y progresiva que va componiéndose en el poema a partir de encabalgamientos: “allí está la figura, alzo la mirada, / oscura, sobre la soledad / del agua, la estructura derruida del puente”. Y al final, ya cuando la playa está vacía:

... los peces
se nos escurren en lo turbio
de la arena; empezamos a salir
a darle la espalda al río, las sombras quedan
como un gran abatimiento, los peces en el agua
petrificados en él.
(Villa 2007: 35)

El paisaje fluvial se corresponde con una imagen espectral, fantasmagórica, un puente derruido y los peces petrificados ¿en el río? ¿En el abatimiento? El poema juega con la ambivalencia del pronombre,



ambivalencia que se resignifica en la síntesis entre paisaje natural —peces y agua dulce— y humano, que se produce en la retirada, donde queda plastificada la sombra en el río, mixtura de los órdenes bajo mismo un halo. El sentimiento, la manifestación del *mood* —que podemos relacionar con esa tristeza de Spinoza en el epígrafe de Casas—, opera en la imagen, en la síntesis y no en la subjetividad. Otra vertiente del objetivismo, pictórica, que construye un paisaje a partir de una trama de sensaciones en un tráfico entre el realismo y el imaginismo.

Continuando con el escenario de la playa, pero en dirección a un objetivismo más radical, el libro de Darío Rojo titulado, justamente, *La Playa* (1993) nos permite analizar cómo, incluso sin la explicitación de un yo o de un nosotros, el *mood* de época y la visión degradada del paisaje parecen conformar una homogeneidad colectiva:

En Stella Maris la seguridad de la costa
retiene algas muertas y bolsas de nylon,
si continúa el calor,
entre ellos habrá
hombres y mujeres
observados por un mar
que no golpea ni acaricia la tierra
(2001: 7)

Es interesante el giro que se produce: quien escribe mira el mar —contaminado, por cierto— que observa; no son los sujetos quienes lo contemplan sino al revés. Este enrarecimiento en la configuración del agua y cómo se relaciona con los personajes que habitan sus costas puede leerse como una constante:

En la arena mojada una silla de madera
recibe por intervalos una fina capa de agua,
cerca de ahí
un hombre mira la escena con la cabeza vacía,
cerca también
su mujer le habla con calor y la piel bronceada,
inmediatamente el contraste de su voz y una línea de viento
le recuerdan que en otro lugar
otra mujer se mueve con lentitud.

La ola regresa
y es otro el objeto que se interpone.
(Rojo 2001: 8)

El poema sincroniza la voz de la mujer con el ruido del viento y eso trae el recuerdo, que más bien podría traducirse como un sentimiento, deseoso, hacia otra mujer; sentimiento impedido por una



prohibición que, lejos de manifestarse su razón, se traduce en el elemento natural: la ola. Como en el poema de Villa, donde el abatimiento recae en la plasticidad de los peces quietos a través de la sombra de los hombres, en este caso, el sentir o el pesar de este sujeto que no puede escuchar la voz de su mujer y piensa en otra se cristaliza —o se diluye— en la ola como un objeto más.

6.

Además del tratamiento de la ola, el mar, lo natural, como un objeto cualquiera, el tema de las parejas amorosas inmiscuidas en el paisaje también constituye una problemática en estas poéticas. En el poema de Rojo, el tratamiento del afecto en la relación amorosa, puede leerse en consonancia con el poema anteriormente citado de Prieto:

Una mujer desprovista
de la gracia que ofrece el pasado
y un hombre de la que potencia el dolor:
una pareja transparente.

Una mujer que perdió la dicha, y el recuerdo de esta dicha que aumenta el dolor. Sujetos masculinos desencantados con sus parejas. Desconfianza y desengaño de la idea de amor. ¿Es eso lo que los hace transparentes? ¿Poner en evidencia el patetismo de una pareja aburrida que va a la playa para hacer algo diferente? ¿O la transparencia es simplemente que se dejan “interpretar” muy fácilmente, que no simulan? También puede pensarse la transparencia desde otro ángulo: un tópico que se escapó en la construcción poética del amor: la degradación de la pareja, del matrimonio, como si dijera: ¿por qué nadie vio esto? ¿Por qué nadie lo escribió? Al igual que en el poema de Rojo, lo antirromántico dialoga de forma íntima con un paisaje que también se corrompe: “cuando unos remeros pasan en canoa / y perturban el horizonte adornado / por una isla verde.” Por último, los versos finales puestos en paréntesis “(La política/ que pareciera estar fuera del cuadro/ es la misma que la sostiene.)” parecieran subrayar la trascendencia en las imágenes, la resignificación crítica del cuadro, la perturbación amplificada.

Hay un poema de Laura Wittner que, si bien es publicado mucho después de “la década” (en 2016), nos sirve para pensar estas líneas finales. El poema comienza con un elemento conocido en esta serie:

Alguien pescó, cortó y dejó
en la orilla esta cabeza de pescado
unida simplemente a su intestino.
La veo y siento mi propia cabeza



cómo se continúa en la garganta
(2016: 17)

Al igual que en Saccone, de manera manifiesta, lo exterior es llevado al interior; se configura la imagen en un paisaje subjetivo propio. A continuación, el yo vuelve a mirar hacia afuera y lo observado le devuelve la pregunta hacia su subjetividad:

Con el mar hasta el culo
se besa la pareja enamorada.
La joven pareja enamorada.
También estuve ahí, sí, claro,
¿quién no?

Es llamativo cómo estos tres poemas, que desidealizan el amor romántico a través de una pareja al borde de un mar, de un río, pero sobre todo al borde del patetismo, la mirada se posa sobre los otros; no hay lugar para el desarrollo de la experiencia propia sentimental, salvo, en este caso, como un reflejo de lo visto, una consecuencia casi involuntaria.

Hacia el final del poema, una pregunta:

Si tres
granos de arena secos son capaces
sobre la roca, al viento, de variar
en dibujos infinitos, ¿cuán atroz
puede ser la variación de esta escultura
que en arena dura y húmeda sugiere
un castillo, un torso femenino,
unas montañas, un circo, una frontera?
(2016: 17)

Me interesa esta observación para pensar colectivamente las “infinitas variaciones” que pueden darse en torno a las poéticas objetivistas de los noventa sobre una misma materialidad —siguiendo la línea del poema, la arena—: una lengua que no pretende distanciarse en cuanto a la altura de esa superficie —el nivel del mar—. Variaciones en cuanto a las formas de producción de un *mood* de época similar, desencantado y desengañado de ciertos pilares modernos: símbolo, sentimiento, lirismo, percepción romántica del amor y la naturaleza. Desencanto y desengaño incluso de la posibilidad de un futuro mejor. Mallol dice: “no hay en ellos ni ningún tipo de idealismo, ni piedad ni pudor: lo que primaría es una mirada vagamente antiprogresista” (2017: 27). Y en una sintonía similar dice Yuszczuk:



Si hay una vinculación posible con los otros está dada exclusivamente por el lenguaje y sus posibilidades de verbalizar una experiencia común, lo cual no es lo mismo que construir una voz “colectiva o generacional” que tome la palabra en nombre de los otros. Lejos de eso, la enunciación de los poetas objetivistas es individual; no hay, aquí, la confianza en la posibilidad de hablar en nombre de un “nosotros” que aparece en algunas poéticas del sesenta. (2011: 94)

No hay una voz colectiva en tanto denuncia o crítica social referida a la desigualdad, a la pobreza, a la división de clases; las subjetividades —con mayor o menor presencia, mayor o menor fragmentación— se constituyen como núcleos enunciativos que lejos de reflexionar o accionar por un cambio, se amalgaman —como las diferentes piedras que conforman la arena— a través de la mirada —sobre los objetos, las personas, el paisaje natural que, en definitiva, resultan lo mismo— y, de esta manera, colectivamente y por fuera de cualquier intento de consagrar una subjetividad plena, individual e identitaria, van carcomiendo abstracciones e ideales con imágenes que trascienden la significación inmediata pero que a la vez reniegan de un discurso especulativo definitivo, y lo que queda, en definitiva, es la exposición de una realidad sacudida y arrasada, el esqueleto “natural”, descascarado, ruinas y restos sin símbolo de los paisajes que dejó el final del milenio.

Bibliografía

- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Avaro, Nora (2017). “Poetas y vecinas”. Porrúa, Ana (comp.). *Coreografías críticas: leer poesía, escribir las lecturas*. La Plata, EDULP, 179-212.
- Casas, Fabián (2010). *Boedo. Todos los poemas*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- Desiderio, Juan (2001). *La zanjita*, Buenos Aires, Ediciones del Diego.
- Durand, Daniel (2006). *El estado y él se amaron*, Buenos Aires, Mansalva.
- García Helder, Daniel (1990). *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Tierra firme.
- (1997). “Tomas para un documental”, *Punto de vista*, 75: 1-5.
- Gramuglio, María Teresa (2020). “El lugar de Saer”. Prieto, Martín (comp.), *Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo xx*, EPUB, Rosario, EMR.
- Guillén, Claudio (1989). “Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594660>. Último ingreso 12/05/2021.
- Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. De realismo a un nuevo lirismo*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, libro digital.



- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal*, Buenos Aires, Entropía.
- Prieto, Martín (1995). *La música antes*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Raimondi, Sergio (2010) [2001]. *Poesía Civil*, Bahía Blanca, 17grises.
- Rojo, Darío (2001). *La playa*, Buenos Aires, Ediciones del Diego.
- Saccone, Gabriela (2000). *Medio cumpleaños*, Rosario, e(m)r.
- Sarlo, Beatriz (2011). "Prólogo a la edición en español". Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós.
- Taborda, Oscar (2017) [1993]. *40 Watt*, Rosario, Neutrinos.
- Villa, José (2007). *Camino de vacas*, Buenos Aires, Gog y Magog.
- Wittner, Laura (2016). *La altura*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado, La Plata, Universidad Nacional de la Plata.

