

“No cualquiera es doméstico”: experiencia y espacio privado en Laura Wittner, Marina Mariasch y Roberta Iannamico

Marina Yuszczuk*
Universidad Nacional del Sur

Resumen

Este trabajo toma como punto de partida la idea de Agamben, expuesta en el primer ensayo de *Infancia e historia*, de que la experiencia ya no es algo realizable, para preguntarse qué sucede con la experiencia en el ámbito de la vida privada tal como es representado en tres libros de poetas contemporáneas: *La tomadora de café* de Laura Wittner, *Tigre y león* de Marina Mariasch y *El collar de fideos* de Roberta Iannamico. La hipótesis central es que en estos libros, que ponen en escena distintas maneras de experimentar la maternidad y la vida doméstica, puede leerse un abanico de posiciones diversas con respecto al problema de la experiencia que la presentan ante todo como *conflicto*: si por un lado hay una maternidad pop que implica una pobreza de la mirada, y una maternidad que hace *tabula rasa* y supone un corte con la experiencia de generaciones anteriores, por otra parte lo que surge del corpus es un conjunto de nuevas experiencias en proceso y de nuevos modos de vincularse con la herencia familiar y la condición femenina.

Palabras clave

experiencia – espacio doméstico – poesía reciente

Abstract

This article works with Agamben's idea, exposed in the first chapter of *Infanzia e storia*, that experience is no longer possible, to evaluate what is the condition of experience in private life as it is represented in three books by contemporary poets: *La tomadora de café* by Laura Wittner, *Tigre y león* by Marina Mariasch and *El collar de fideos* by Roberta Iannamico. The main hypothesis is that in these books, that present different ways of experiencing maternity and domestic life, there is a variety of positions concerning the problem of experience, which appears mostly as *conflict*. If there is a pop maternity that implies an impoverished way of looking, and a maternity that operates a clean cut towards the experience of previous generations, what emerges, on the other hand, is an amount of new experiences in process and of new ways of relating to the family heritage and the feminine condition.

Keywords

experience – domestic space – recent poetry

“En la actualidad, cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable”. Giorgio Agamben empieza con esta frase sus ensayos de *Infancia e historia*, llevando incluso un poco más allá la afirmación de Benjamin: donde éste hablaba de “pobreza de experiencia”, Agamben habla sin más de inexistencia, de imposibilidad. Habría que pensar, si esta afirmación se tomara como cierta, cuáles serían las consecuencias de semejante estado de cosas para la poesía contemporánea, tanto desde el punto de vista de la escritura como del de la crítica. Porque para Agamben no sólo no es posible tener experiencias sino que éstas se dan fuera del hombre, que se limita a contemplarlas. Entonces, mientras algunos estamos acostumbrados a pensar que la poesía es capaz, que a veces es el único medio capaz, de dar cuenta de determinadas experiencias, Agamben nos provoca con la idea de que la condición normal de la poesía es justamente “lo inexperimentable”, y lo dice de Baudelaire pero también de toda la poesía moderna en su conjunto en la medida en que ésta se dedica a captar “lo nuevo”, “lo extraño”, es decir todo aquello con lo que *no* se puede hacer experiencia.

Es cierto, cuando Agamben ejemplifica la falta terrible de experiencias en la vida moderna recurre a una serie de episodios de la vida cotidiana en una gran ciudad, y en ese caso estamos totalmente dispuestos a darle la razón: no hay experiencias reales en los diarios, en el subte, en un trayecto corto por el centro de una gran ciudad, en una visita al supermercado. Y eso constituye un problema porque lo cotidiano, dice Agamben, es justamente el ámbito donde se gesta la experiencia. Pero habría que pensar, ya que la serie de ejemplos que figura en el ensayo remite exclusivamente a la vida pública, qué sucede con lo cotidiano en el ámbito de lo privado, donde existe todavía la posibilidad de hacer con otro ritmo, en un aislamiento relativo. Por otra parte,

si Agamben habla de una poesía que busca lo extraño, lo novedoso, habría que pensar también qué pasa con una poesía que por el contrario se dedica a lo más común, a lo que es patrimonio de todos, a lo (supuestamente) inmemorial: la cocina, la casa, la maternidad.

Hay por lo menos tres libros de poetas argentinas contemporáneas que pueden leerse a partir de estas preguntas y que sirven para explorar el estatuto de la experiencia en la actualidad a partir de dos sentidos que están presentes en el primer ensayo de Agamben sobre la “destrucción de la experiencia”. Por un lado, experiencia se refiere a la capacidad de convertir lo vivido en palabras, en relato comunicable –del que provienen, tal como había planteado Benjamin, la máxima y el proverbio– y que sería posible transmitir de generación en generación. Por otro lado Agamben también parece estar pensando en experiencias de carácter perceptual cuando dice que en la actualidad, enfrentada a un lugar histórico o turístico, la gran mayoría de la gente prefiere *no mirar*, no experimentar, y dejar en cambio que la lente de la cámara fotográfica registre la imagen. Los dos sentidos son útiles para pensar esta parte de la producción poética actual que pone el foco en la casa y la familia –lugar por excelencia de la transmisión de la experiencia a través de las generaciones– y que lo hace, desde luego, desde una perspectiva estética que supone que los poetas son aquellos que “ven más”, y que serían entonces lo opuesto a esas multitudes que anteponen la cámara y el puro registro de la imagen a toda experiencia verdadera. Lo inquietante es que en estos tres libros la maternidad y el trabajo doméstico aparecen ligados a una serie de palabras que hacen sospechar por lo menos una fisura en la experiencia, y que remiten a las nociones de espectáculo, actuación y puesta en escena.

La maternidad “pop”

Tigre y león (2005) es el libro más reciente de Marina Mariasch, una de las nenas terribles que entre sensualidad y golosinas había provocado cierto revuelo en el ambiente poético de fines de los noventa con su primer libro *coming attractions* (Siesta, 1997) y que la crítica había ubicado, con razón, dentro de la línea “pop” o “pueril”, junto a Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Romina Freschi.¹ Este último libro es interesante para volver a pensar esas poéticas porque en este caso, Mariasch mantiene la voz “aniñada” de los libros anteriores pero la figura que se desprende de los poemas es la de una madre que muestra y explica el mundo a un hijo, mayormente para volverlo menos amenazante y más familiar. Por eso, todo lo que sea extraño o pueda representar un peligro es asimilado a objetos ya conocidos. El libro empieza con este poema:

*No le tengas miedo a las tormentas.
Los truenos
son espectaculares
tienen que ver con el cine.
Si tenés miedo, vení a mi cama
nos tapamos con dos frazadas.
Los relámpagos: el flash de una cámara
que le saca una foto a la ciudad.
Los balcones se iluminan por un segundo
y se apagan
como cuando es Navidad.
Las tormentas son buenas:
un preámbulo o una conclusión
que tranquiliza porque llegó (2005: 9).*

Ese es exactamente el tono que predomina en todos los poemas. La voz de madre que se construye parecería competir en infantilidad con el hijo y remite más a una nena que juega a ser la madre de sus muñecas que a una

mujer adulta que habla con un hijo, lo cual no supone un problema en sí. Es cierto que para que haya transmisión de experiencia entre generaciones tiene que haber *diferencia* entre las generaciones, una diferencia que es histórica. En este libro en cambio, la madre y el hijo aparecen instalados en el mismo tiempo, homogéneo y estático. Pero lo que hay acá no es tampoco la infancia (ni un volver a pasar por la infancia a partir de la maternidad) sino sus estereotipos. La mirada pop, como puede verse en este primer poema, traduce todo lo que ve en imágenes estereotipadas que a veces provienen explícitamente de los medios de comunicación masivos y que remiten a la noción de “espectáculo”. La experiencia, por supuesto, está excluida de este tipo de imágenes ya fijadas que pertenecen al lugar común y que “filtran” todo lo que se ve:

*Vamos a la galería
a ver pasar las hormigas.
Ahí pasa una
con un palito seco.
Va camino al hormiguero,
la sigo con la mirada.
Atrás de ella viene otra
caminando en fila india.
Las hormigas son previsoras
juntan hojas para el invierno
hacen senderos finitos
donde desfilan como modelos
africanas (2005: 19).*

Lo que se lee en este poema es la profunda pobreza de una mirada que se niega a mirar, porque en el poema no se mira realmente sino que *se dice* que se mira, y cuando sí aparece una imagen visual es para comparar un camino de hormigas con un desfile de modelos, lo que supone mirar a la naturaleza como una puesta en escena donde lo otro

es absorbido hacia la familiaridad menos compleja de la imagen televisiva. Paradójicamente, el “consejo” que podría provenir de la experiencia (ser previsor como la hormiga) aparece acá como bloqueo de la experiencia, y lo mismo sucede con el espectáculo, sumado al exotismo “canchero” que atribuye la negrura de las hormigas al hecho de que son africanas.

Cuando el poema dirige la mirada hacia afuera de la casa y pone el foco, por ejemplo, en el mundo del trabajo, la misma falta de distancia estética absorbe lo que se ve hacia el universo familiar y el poema dice entonces:

*Hace calor a esta hora.
En el patio de abajo
corre viento
como en los lugares de playa.
La perra lame sus cachorros
para refrescarlos.
Después de comer
nos tiramos en la cama
hacemos la siesta,
la cama es un barco
la alfombra es el mar.
Las sierras de la obra
hacen de chicharras
los obreros tocan el toc-toc (2005: 21).*

En este caso, el sonido de la construcción se convierte en naturaleza (“las sierras hacen de chicharras”) y los golpes rítmicos de los obreros devienen música de unos nenitos del jardín que tocan el toc-toc; el mundo entero se vuelve un mundo-nene sin fisuras y sin complejidad donde lo otro es inmediatamente asimilado a lo familiar y atraído hacia el interior. Como la casa coincide con el mundo y lo reproduce en miniatura, en la habitación familiar se encuentran contenidos un barco y el mar —de nuevo, nada para objetar a este ejercicio de imaginación típico de la infancia—. Nada

para objetar, si no fuera porque *Tigre y león* es un libro para grandes, que no podemos hacer otra cosa que consumirlo como un objeto “lindo”. Porque estos poemas aparecen armados sobre un esquema de oposición muy simple: la casa es un refugio, el exterior es desconocido y amenazante. La operación consiste en atraer todo lo que está “afuera” hacia la casa para quitarle su extrañeza y su potencial amenazante. El último poema del libro, de hecho, habla de una familia que construyó su casa junto a un precipicio y que todos los días arroja objetos a ese precipicio para escuchar cómo suenan al romperse. El poema termina así: “Cuando volvemos/ es más lindo/ estar en la casa./ Sin hablar, sin nadie/ que se caiga por el precipicio.” Lo que tiene para contar esta voz de madre que se pega a la voz de los hijos como en una ronda infantil –así podría imaginársela– es el disfrute de un mundo reconfortante, en el que toda posibilidad de experiencia es rápidamente absorbida hacia el refugio de lo familiar y en el que la casa, como centro de este mundo, es más que nada el lugar del confort: “Cuando llegue el invierno/ cada uno tendrá sus pantuflas/ tendrá los pies tibios.”

Alfombras, frazadas, pan con manteca, tostaditas, poemas: esos son los objetos que usa y consume la familia de *Tigre y león*. Los poemas también ingresan en la serie como un objeto más, que tranquiliza (“nos damos besos,/ nos sentamos en un banco/ y leemos poemas/ de una chica en la sierra/ sentada en una reposera”). Lo mismo puede decirse de este libro, que es ante todo un libro para consumir, en sintonía con toda la industria contemporánea del confort que incluye desde almohadones de peluche hasta tazas pintadas con corazones y que tiende a convertir la casa en un decorado feliz, justo en el momento en que la familia como institución se encuentra más modificada por circunstancias que son históricas. Si la vida es fea, que el arte sea lindo: ésa parece ser la lógica no confesada de la estética neopop, en la

que la experiencia, está claro, queda afuera.

La más reacia

La tomadora de café, de Laura Wittner, fue publicado en el mismo año que el libro de Mariasch y es en varios sentidos su opuesto. La serie que da comienzo al libro se titula “Dentro de casa” y abre con un poema que sugiere una escisión en la mujer que se hace madre. El poema dice así:

*Sube, vertical, hasta la punta del pino.
Donde mueve las alas en silencio, quieto.
Llueve. Devolver el chupete a una boquita ansiosa.
Sin o con público la actuación es igual
—es decir, es casi una actitud.
La función empieza a cualquier hora,
las horas sólo tienen validez
si las anuncia el relojito
amarillo omnipresente (Wittner 2005: 9).*

Aquí, en contraste con la homogeneidad sintáctica y las imágenes planas de los poemas de Mariasch, hay una variación rítmica bastante brusca que habla de un sujeto que está atento a lo múltiple y a lo fragmentario. Donde Mariasch *decía* que veía, haciendo que predominara el gesto de nombrar, Wittner registra, apunta la percepción, y en ese acto de percepción se superponen la figura de la madre con la de la poeta: hay un pájaro subiendo un árbol, llueve, hay un bebé para atender. Pero lo que más sorprende en este poema, si se lo mira bien, es una sola palabra: “actuación”. Estar en casa, cuidar al hijo, hacer el trabajo doméstico son cosas que no llegan a constituir una actitud, sino que tienen que ver más con hacer un papel, con “hacer de”, aparentemente, que con “ser”. Parecería ser que incluso en soledad se experimenta la vida doméstica con cierta distancia, muy lejos de la naturalidad con la que en otros tiempos se

hubiera asumido la maternidad como destino y no como elección, lo que sería más una “actitud”. Esta idea, que no es para nada central en la serie, sin embargo la atraviesa de principio a fin, incluso en el modo de adjetivar la floración de una planta (“Toda una sorpresa/ cuántas plantas florecen/ o brotan en invierno./ Y de maneras no convencionales./ A una le sale un brote/ en mitad de la hoja verde./ A primera vista parece bichada./ Hasta la más reacia, finalmente,/ da una flor.”) y horada toda idealización posible.

Al mismo tiempo es muy evidente, dentro de esta serie, el corte que se opera sobre la transmisión de la experiencia de generación en generación del que habla Agamben en *Infancia e historia* y al que también había aludido Benjamin. Si la experiencia es esencialmente transmisible, pasible de ser convertida en relato que pasa de una generación a otra, lo que aparece en este libro es una madre que empieza desde cero, como si se hubiera hecho *tabula rasa* con respecto al modo de vivir la maternidad de madres y abuelas:

Sola/ mente/ confiando en el instinto –/ agarrada del instinto/ así hago/ mi trabajo. (2005: 14).

En este caso lo que aparece es el instinto ocupando el lugar de la experiencia: donde antes había madres y abuelas que daban consejos y transmitían su sabiduría a las hijas y nietas, ahora hay una mujer “sola”, como señala el primer verso, que hace su aprendizaje en soledad. El corte con la experiencia de generaciones anteriores, casi podría decirse con la “tradicción”, se lee también en la actitud con respecto a la cocina, el ámbito por excelencia de transmisión oral de las recetas de madres y abuelas, de un saber hacer que se hereda y se aprende desde la misma infancia. Wittner presenta en cambio la figura de una mujer que parece entrar en la cocina por primera vez:

*¡Qué peligro! El hecho,
en apariencia llano,
de licuar zanahorias o una tarde
hornear tres filas de galletas
te impulsa
del otro lado de una puerta
donde todo un universo te recibe
que habías, hasta entonces,
tratado de evitar. A partir de este momento
vas a necesitar todavía más.
Pero, ¿más? ¿Es posible?
¿Menos y menos autosatisfacción?
Anotá: hojas de lima, un wok,
chocolate de taza pero blanco,
galangal,
ginger root,
y ¡ay! ¿sería mucho pedir?
moldecitos siliconados (2005: 11).*

La reticencia es más que explícita: el mundo de la cocina es un lugar que se había tratado de evitar hasta el momento en que lo vuelve inevitable la presencia del hijo, pero cruzar la puerta para entrar a la cocina y entregarse a ese mundo es un gesto que parte más de la necesidad que de la naturaleza. Menos explícitamente, el corte con la tradición se lee también en la clase de productos que conforman la lista de compras: no el molde Savarin y la esencia de vainilla sino “hojas de lima”, “un wok”, “galangal”, “ginger root” y “moldecitos siliconados”, que revelan la pertenencia más a la cultura culinaria de *Utilísima* y del *Canal Gourmet*, al mundo del consumo urbano contemporáneo, que a la cocina de la abuela.² Lo importante es que en *La tomadora de café* la maternidad, lo mismo que la cocina y por extensión la condición misma de madre y ama de casa, aparecen como “lo extraño” y “lo nuevo”, eso mismo de lo que Agamben decía que es el objeto por excelencia de la poesía moderna a partir de Baudelaire. Pero donde Agamben afirmaba que “lo

nuevo” es por esencia lo inexperimentable, aquí podríamos decir en cambio que en el libro de Wittner puede leerse un intento de experimentar ese inexperimentable (y en esto tiene un papel preponderante la experiencia estética), para lo cual primero es necesario extrañarlo. A diferencia de Mariasch, que ponía todo conflicto fuera de la casa, aquí el conflicto aparece como la condición misma de la experiencia novedosa de quien es madre, mujer y poeta –es decir, alguien que trabaja– al mismo tiempo.

Por eso, si por un lado la maternidad y la vida doméstica suponen en Wittner un estado de percepción ampliada donde se atiende a los mínimos detalles y que se relaciona con una precisión extrema en el registro de los sentidos (“Hay que haber dormido poco y mal/ para estar en condiciones/ de percibir este momento tal cual es.”), por otra parte la distancia reflexiva hacia el trabajo del hogar permite leer el carácter enrarecido de lo que la cultura quiso hacer pasar por natural y funciona a su vez como una toma de posición con respecto a todo un sector de la “poesía femenina” actual que se dedica a relatar el espacio privado cuando Wittner afirma, en uno de los últimos poemas de esta serie: “Y sin embargo no:/ no cualquiera/ es doméstico.”

Falsas lágrimas

Mientras que la de Marina Mariasch es una poesía de significantes planos, cuya operación consiste mayormente en nombrar y fijar un sentido, y Laura Wittner trabaja con la superposición –conflictiva– de percepciones y significantes (madre, mujer, poeta, ama de casa), la de Roberta Iannamico es una poética de los significantes inestables, de límites poco o nada definidos: de ahí proviene en parte el interés y la dificultad de su lectura.³ Esta predilección por lo que

está en movimiento puede leerse ya en el primer poema de su libro *El collar de fideos*, que alude a ese momento en que “no es/ ni de noche ni de día/ pero es la tarde/ y el viento”, es decir *el paso* del día a la noche, a la transición. Casi no hay significantes planos en los poemas de Roberta, las cosas y los nombres no se fijan, todo “tiende al amarillo” como se dice en otro de los poemas pero no es amarillo, es de un color parecido que no tiene nombre.⁴

Por momentos parece que los poemas se recortaran allí donde hay un pequeño desajuste, una pequeña extrañeza que tiene que ver justamente con una mezcla en las categorías, con un borramiento de los límites, como esas agujas (de pino) que no lastiman sino que protegen contra el frío, o como esas mujeres que no se regalan flores en la primavera sino que se dan ramos de flores secas como ofrenda en el otoño (¿cómo podrían esas flores *secas* ser símbolo de algo?).⁵ Hasta el perro pierde la familiaridad al pasar por un lugar ligeramente tenebroso: “miro a mi perro/ el Bandido/ y no lo reconozco/ es igualmente negro/ pero otro animal/ tengo que preguntarle/ ¿Sos el Bandido?/ es el Bandido/ pero transformado/ completamente”. Sin embargo, y sin que pierda su efecto levemente siniestro, esa inquietud de la transformación no perturba realmente el estado de cosas porque la transformación es parte de este mundo, que incluso abre sus límites al mundo de la fábula (“a la sombra vive el sapo/ rey solitario/ que a la noche viene/ hasta la puerta de mi casa/ ni loca/ lo beso”).

Lo que estalla es entonces la estabilidad de los significantes, y por lo tanto las categorías que implican. Es por eso que muchas veces, al leer *El collar de fideos*, se hace difícil saber a quién atribuir las voces: si a una mujer, si a una niña, si a una mujer algo aniñada. Porque en el libro ya no se trata de “mujer”, “adulta”, “niñas”, como compartimientos separados, sino que los significantes mutan, se contaminan

unos con otros, son esencialmente móviles. La madre juega con las nenas y las nenas juegan a ser madres, el gesto de la bisabuela se repite en la bisnieta que hereda los camisones de la abuela con los que va a jugar como una nena, a los que va a usar como una mujer. En Iannamico vuelve a aparecer la tradición en la cadena de abuelas, madres e hijas, pero aparece, como el “collar de fideos” del título, bajo la forma de un juguete que se puede recorrer en uno u otro sentido. De hecho, el legado material de la abuela se describe así:

*Los camisones de mi abuela
mi única herencia
junto con el juego de té
y las soperas
son unos camisones
que están fuera
de la realidad
todos blancos
hay uno ideal
para andar entre gramíneas
campesino
sencillo
de una belleza natural
después
una enagua con breteles de cinta
parienta del mar
por su erotismo
dos enagüitas más cortas
púberes
y otro camisón
largo
que más bien parece
el vestido de un ángel.
Todavía no los usé
pero voy a empezar (Iannamico 2001: 15).*

La herencia también adopta, a partir del uso que se le piensa dar, el carácter de juguete que sirve para lo que los

adultos llamarían “disfrazarse”, en un juego en el que los papeles son intercambiables: se puede ser alternativamente una campesina, una mujer sensual, una púber, un ángel. La herencia misma, a medio camino entre lo utilitario y el juego, parecería consistir en la posibilidad de ser, sucesivamente, todo eso, al menos en el uso que se le piensa dar.

Pero la contracara de este legado es indudablemente esa otra “herencia” de la bisabuela que no es otra cosa que una escena, la de la mujer arreglándose frente a la hija antes de suicidarse: “dicen que primero/ se preparó/ se pintó/ se puso las alhajas/ se peinó el pelo rubio/ frente al espejo/ sin dejar de mirarse”. Los espejos y los espectadores, que para el caso son lo mismo, aparecen una y otra vez como una parte imprescindible del juego de ser mujer y al mismo tiempo de su costado trágico, pero ojo: la puesta en escena siempre está presente y constituye el artilugio que permite burlar los estereotipos femeninos. Acá la mujer –¿o la niña?– que llora lo hace con plena conciencia de que las lágrimas aumentan su belleza, e incluso se coloca “falsas lágrimas” frente al espejo para ver cómo ruedan por su cara.⁶ De hecho, el libro termina con un poema donde una mujer está sentada frente a un espejo y en su manera de mirarse recorta, en el ámbito de lo privado, un lugar más privado todavía, que se sustrae a todo ojo: “como si yo fuera/ una flor nocturna/ que resplandece/ a la luz de la luna/ y disimula/ a la luz del sol”.

Entonces, lo que se transmite de una mujer a otra es la posibilidad del juego pero también la astucia de la puesta en escena, de la simulación. Hay, como en Wittner, una distancia, una escisión en la voz del poema con respecto a sus roles sociales, como si la que habla no pudiera nunca agotarse en la definición a partir de los significantes “madre”, “niña” o “mujer”.

Cuando Agamben constataba, en el ensayo

mencionado al principio, la pobreza de experiencias en la vida contemporánea, consideraba al mismo tiempo la posibilidad de ver un aspecto positivo e históricamente necesario en ese rechazo a la experiencia. En este caso, lo que surge de este recorte de la poesía reciente es por un lado el bloqueo de la experiencia en la línea caracterizada como “pop” y su recurso a los estereotipos, pero a la vez puede leerse también, en las poéticas de Wittner y Iannamico, una actuación que se encuentra *en proceso* de convertirse en actitud y una puesta en escena, un juego con la simulación que habilitan una relación más libre con la tradición y con los roles heredados. Porque en definitiva esa escisión en el sujeto que supone la palabra “actuación”, si bien no está desprovista de conflicto, abre un espacio en el que parecen estar gestándose las nuevas experiencias, más vinculadas al presente, con una toma de distancia crítica con respecto al pasado y un uso de la astucia por medio del cual, como decía Adorno sobre los personajes de Kafka, puede vencerse al mito.⁷

* Licenciada en Letras por la UNS, donde actualmente se desempeña como Ayudante de docencia “A” en las cátedras Literatura Contemporánea I y Literatura Contemporánea II (Departamento de Humanidades, UNS). Además, está cursando actualmente el Doctorado en la UNLP como becaria del CONICET con el tema “Lecturas de la tradición en la poesía de los noventa”.

Notas

¹ Daniel García Helder y Martín Prieto, “Boceto N° 2 para un...de la poesía argentina actual”, en *Punto de Vista* N° 60, Buenos Aires, abril de 1998.

² Por otra parte, es interesante analizar la presencia de las marcas y los productos del mercado en estos libros, porque en general la operación

es la de pasar los objetos de consumo a la esfera del uso, como bien lo señala Tamara Kamenszain en el último ensayo de *La boca del testimonio* dedicado a tres poetas de la década del noventa (2007: 159). En Wittner, especialmente, los productos del mercado no se consumen sino que son objeto de experimentación estética: “La coca chisporrotea/ en un vaso/ en la oscuridad”. (2005: 13).

³ En el capítulo de *Infancia e historia* titulado “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”, Agamben analiza la presencia en las sociedades contemporáneas de lo que llama, desde un punto de vista antropológico, “significantes inestables”, y que serían en este caso el niño y el fantasma o larva. Es necesario que éstos se conviertan respectivamente (por medio de ritos de iniciación o ritos fúnebres) en los significantes estables “hombre” y “muerto” para asegurar la continuidad del sistema y la instauración del tiempo propiamente humano y de la historia. “La verdadera continuidad histórica”, dice Agamben al final de este ensayo, “no es la que cree que se puede desembarazar de los significantes de la discontinuidad relegándolos en un país de los juguetes o en un museo de las larvas (que a menudo coinciden actualmente en un sólo lugar: la institución universitaria), sino la que los acepta y los asume, “jugando” con ellos, para restituirlos al pasado y transmitirlos al futuro”. (2001: 127).

⁴ “Dos pumas/ al pie de la sierra/ bajo el sol/ todo tiende al amarillo/ la mirada del puma/ su pelaje/ y ese pastizal/ todo igual.” (2001: 11).

⁵ “Junto un ramo de flores secas/ para mi madre/ todos los colores/ que la naturaleza puso en este momento/ en este lugar/ los agarro en una mano/ otoño/ hijas y madres/ se dan ofrendas.” (2001: 13).

⁶ “Tengo que dar un portazo/ y salir corriendo/ a tirarme a llorar en el pasto/ esperar el consuelo de mi perro/ que me busca la cara/ con su hocico caliente/ o tirarme a llorar en la cama/ y mojar/ toda la almohada/ las lágrimas bajan/ por los costados de los ojos/ como ríos desviados/ son saladas/ del mismo agua que el mar/ cuando está calmo y sólo/ a la tarde/ me gusta llorar frente a los hombres/ para que me abracen/ o me vean/ en mi momento/ de máxima belleza/ con esas perlas/ rodando por mi cara/ como si yo fuera de cristal o de agua/ de llovizna/ me ven/ como detrás/ de una llovizna/ en el espejo del baño/ a veces/ me pongo gotas/ falsas lágrimas/ que dejo caer/ de la punta de mis dedos/ a veces me doy besos/ en el espejo/ y quedan marcados los labios/ como pájaros de vapor.” (2001: 30).

⁷ Adorno 1962: 170.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1962). *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ariès, Philippe y Duby, Georges (1989). *Historia de la vida privada. La vida privada en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1998). “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”, en *Punto de Vista* N° 60, Buenos Aires, abril de 1998.
- Iannamico, Roberta (2001). *El collar de fideos*. Bahía Blanca: VOX.
- Kamenzain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Livingstone, Marco (1992). “Una tecnicultura gloriosa.”, en *Arte Pop*. Madrid: Electa.
- Mariasch, Marina (2005). *Tigre y león*. Buenos Aires: Siesta.
- Porrúa, Ana (2003). “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90”, en *Foro Hispánico*, Bélgica. Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años '90. Coordinado por la Dra. Ilse Logie y Dra. Fabry Genevieve, marzo de 2003.
- Wittner, Laura (2005). *La tomadora de café*. Bahía Blanca: VOX.