

POESÍA ACTUAL DE BUENOS AIRES. OPUESTOS SEMEJANTES: MAIRAL Y GÚTIZ

M.^a Amelia ARANCET RUDA
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Buenos Aires. 1173. Argentina
marancet@fibertel.com.ar

Brevísimo marco: la poesía de los 90

DESDE HACE UNOS DIEZ O QUINCE AÑOS se viene hablando del fenómeno llamado “poesía de los 90”, uno de los asuntos polémicos en el campo literario argentino. En Buenos Aires se ha dado a conocer, fundamentalmente, a través de las revistas *Diario de Poesía* y *La Guacha* –de Buenos Aires misma– y *Vox* –de Bahía Blanca–, ahora en formato virtual por razones de costo. A ellas se han agregado, por ejemplo: en 2005, *Plebella*, y en 2006, *El niño Stanton*, ambas de la ciudad Capital.

En verdad, esta *movida* poética, reconocida como tal por diversos grupos, ha tenido sede en varias ciudades argentinas, como Buenos Aires, Bahía Blanca, Córdoba y Rosario, entre otras. Se trata de una fuerte manifestación cultural que se nutre de múltiples actividades; a continuación apenas las enumeraremos, por razones de espacio:

1) Edición de poesía por sellos independientes, entre ellos: *Vox*, Ediciones del Dock, *Tsé-tsé*, *Último Reino*, *Bajo la luna nueva*, *Siesta*, Ediciones del Diego, *Todos bailan*, Ediciones en Danza, *Eloísa Cartonera*, *InterZona*, etc.; algunos con una extensa trayectoria y otros, de reciente floración.

2) Realización de clínicas de obra, especialmente en el Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA) y en la Casa de la Poesía.

3) Abundancia de talleres.

4) Lecturas de poesía en bares y en centros culturales; entre otros, “Zapatos rojos”, dirigida por Romina Frescchi y por Karina Macció; y “Living de la poesía”, convocado en la librería *Prometeo*.

5) Realización de distintos tipos de encuentros como, por ejemplo, lecturas internacionales, reunión de revistas de poesía, homenajes a poetas consagrados, vivos o muertos, y debates y muestras en torno del tema.

6) Surgimiento y mantenimiento de muchos *sites* en la *web* dedicados a este género, trátase, de *blogs*, de revistas, o de sitios más amplios.

7) Publicación de antologías que hacen circular esta producción. Algunas de las más importantes son: *Poesía en la fisura* (1995), *La niña bonita* (2000), *Monstruos* (2001) y *Hotel Quequén. Poesía* (2006).

Al referirnos a esta poesía de los 90, algunos de los autores centrales, los nombres estelares en cuanto más frecuentados, son, por mencionar algunos, los de: Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968), Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967), Marina Mariasch (Buenos Aires, 1973), Silvio Mattoni (Córdoba, 1969), Santiago Vega, alias Washington Cucurto (Buenos Aires, 1973), Santiago Llach (Buenos Aires, 1972), Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968), Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972), Roberta Iannamico (Bahía Blanca, 1972), Anahí Mallol (La Plata, 1968), entre otros.

Se agrupan según cierta poética. Por ejemplo, Alejandro Rubio, Santiago Vega/ Washington Cucurto y Martín Gambarotta comparten la del llamado “realismo sucio” o “poesía chabona”, que toma mucho del imaginario y de la estética de la cumbia villera. Generalmente encontramos en sus textos a un sujeto del enunciado que suele ser un individuo alienado por la sociedad de consumo y por la violencia imperante, casi hasta el límite de la insensibilidad; y la apuesta de estos escritores es “escribir como el tipo aturdido, desde el lugar del tipo aturdido, la historia del tipo aturdido con remera de Marley” (Mallol 158). Como fuere, citamos unos versos de Rubio, de su poema “Bedoya, agosto, 1998”:

Hierven los huevos en la jarra.
 El sol cayó
 ante la mirada vacuna de Bedoya
 detrás del único edificio de más de cinco pisos.
 La mirada de Bedoya
 ni absorbe ni penetra: espejea.
 Bedoya pela un huevo duro.
 La cáscara
 cae en láminas irregulares
 sobre la mesada verde. (47)

También podemos leer de Cucurto un fragmento de “Papá puños de dinamita”, de su libro *Zelarrayán*:

Todos los paraguayos odian a Papá.
 Porque ese hombre es un demonio.
 Porque cuando suena la cumbia nadie
 la baila como él.

Porque Papá se cogió a la más linda
 de Samber Club,
 Cuando todos los paraguayos bailaban
 cachaca mexicana.
 Ahora la luna apenas entra por los
 reservados, una mesita con un vaso
 de Gancia a medio terminar...
 Papá ha muerto a manos de la colectividad
 paraguaya.
 Y de nada le sirvieron sus puños
 de dinamita, su fama de secuestrador
 de colectiveros...
 Y la paraguaya que Papá se cogió
 en el Samber Club, la que se hacía trincar
 con todo aquel que no fuera paraguayo,
 baila en el escenario.
 La luna, afuera, ilumina la Estación
 Constitución.

(Carrera 187)

Otros integrantes del centro de esta *movida* son las autodenominadas “chicas pop”, en cuyos poemas desbordan las imágenes banales de, por ejemplo, revistas de modas, como en este caso de “Wonder Woman or Suicide Blonde” de Anahí Mallol:

Me dicen
 la chica
 Para Ti.
 Pero yo sé
 que puedo sobrevivir
 a las peores catástrofes.
 Y no hablo
 de una corrida en la media
 ni de las purpurinas de mi esmalte
 que saltan de las uñas al menor descuido
 y se desparraman
 sobre lo que sea
 pequeña galaxia
 plateada o violeta
 No sé
 pero brillante

(*La niña bonita* 119)

O, en un estilo que combina la ingenuidad extrema y el humor siniestro, dice Roberta Iannamico:

Una mamushka contiene en su vientre
 la totalidad de las mamushkas
 porque no hay mamushka que no tenga
 una mamuska adentro

Madre hay una sola (7)

Más allá o más acá de estas coincidencias estéticas e ideológicas, hay un nexo claro que tiene que ver con un aspecto convivial. La mayoría de los que han ocupado el primer plano de esta llamada poesía de los 90 integran grupos semejantes a los de las tribus urbanas y, desde su cuestionamiento del sistema, abdican de lo tradicionalmente bello.

Pudiendo mirar ya con una mínima perspectiva, queda en claro que quienes forman parte de los 90 integran un núcleo no del todo definido en sus lineamientos de producción, aunque sí, a veces, algo cerrado. En general se trata de los que Anahí Mallol —ella misma integrante y, simultáneamente, estudiosa de este fenómeno— llamó “muchachos futboleros”, “chabones”, “hit-trols” y “chicas pop” (2003).

Sin embargo, desde ya, no todo está allí. En el afán de indagar con fidelidad y con mayor amplitud en cuál ha sido la poesía de la última década del xx y de los primeros años del xxi en Buenos Aires, el presente trabajo usa el mismo rótulo, poesía de los 90, tanto para cuestionarlo, como para ampliar su espectro. En particular, nos centraremos en dos de los muchos autores que integran la vasta periferia: son José María Gútiz (Buenos Aires, 24 de noviembre de 1967) y Pedro Mairal (Buenos Aires, septiembre de 1970). Mediante su consideración continuamos trazando una “sigilografía de los noventa”, según certera expresión e intención declarada por Anahí Mallol crítica en su artículo del mismo nombre (Fonderbrider 199). La propuesta, sumamente interesante, viene a cumplir un acto de literal justicia poética en cuanto al estudio de la composición del campo literario de una época y de un lugar. No todo cuanto existe de valioso ocupa el centro rutilante de la escena; por cierto, hay bastante más para conocer. El objetivo último de esta aproximación es ayudar a la obtención de un mejor diseño del mapa poético de la época trazado hasta el momento para luego dar pie al disfrute y al estudio —si es que estas acciones se diferencian— de otros poetas.

José María, inquisitivo náufrago

José María Gútiz ha vivido lejos de Buenos Aires durante dieciséis años, la mayor parte del tiempo en la isla Robinson Crusoe del archipiélago Juan Fernández (Chile). Salvo por la publicación de algunos de sus poemas en la revista hispanoamericana de poesía *Aérea* (Osés 388-389), ha permanecido fuera del circuito central.

Su elección de residencia parece haber respondido, en un principio, al deseo de estar plenamente en contacto con una naturaleza agreste, condición que lo acercaría más a la poesía según sus expectativas. Nos parece interesante y adecuado traerlo a consideración en esta pequeña muestra de poesía de Buenos Aires, porque su gesto de distanciamiento geográfico no es nuevo, por cierto, en nuestra literatura. Podríamos pensar que, así como el viaje a Europa ha sido una constante, incluso casi una seña de identidad en el canon de las letras argentinas, esta búsqueda de la poesía como modo de vida y de iniciación más allá de las fronteras del país es, igualmente, un rasgo constitutivo. Baste pensar, por tomar un caso ya ilustre, en Enrique Molina; y, asimismo, en los muchos exilios habidos en nuestra historia, voluntarios o no; de hecho, desde hace unos cinco años, desde aquel tristemente famoso diciembre de 2001, la población argentina está viviendo una suerte de diáspora.

Gútiz se reconoce muy influido por el surrealismo, sobre todo por sus banderas de amor y de libertad, y con el fin de expandir las posibilidades de la imaginación ha practicado ritualmente varios de los juegos y de los ejercicios de escritura que esta corriente propone, alguno de ellos, como la confección de un inventario, representado precisamente por el poema "Inventario fetiche". Por otro lado, halla una especie de guía anímica para su derrotero vivencial en la poesía de Jacobo Fijman, en especial en el "hombre salvaje" que aparece en el último poema de *Molino Rojo* (1926), "El hombre del mar". De hecho, uno de los epígrafes que abre su primer poemario, *Isla abierta* (1999), trae a colación unos versos fijmanianos de allí extraídos: "Él, el hombre salvaje me ha traído la música/ de las islas bienaventuradas".

Este 'salvajismo' en tanto oposición e, incluso, renuncia al orden urbano, y, sobre todo, en tanto persecución de un estado de clarividencia, marca la concepción y la búsqueda poéticas de José María Gútiz. En la sección II de *Isla abierta*, "Ciudad o amantes", hay una cuasi despedida de la ciudad capitalina cuando el yo enuncia: "nos mordemos la soledad/ tumbados sobre el asfalto"; así, desahuciado, agrega: "y unas pobres estrellas/ nos muerden los dedos/ de los pies desnudos" (1999, 23). Alejarse de la metrópoli y bregar por coincidir con la naturaleza más virgen posible son, entonces, las pautas generales y altamente idealistas que irrigan el primer poemario.

Aquel arquetipo del “hombre salvaje” extraído de Fijman parece lograr realización finalmente, según testimonia de manera expresa el poema “Lejano”. En él, desde el comienzo, todo se ubica en la distancia (“los barcos se alejan/ todo se aleja”), hasta que el yo llega a la confirmación, sobre el cielo, de saberse isla (“sólo queda un hombre/ [...] / un hombre que por fin/ se sabe lejano” [1999, 51]).

Como natural consecuencia, hay en este primer libro, el del inicial contacto con la ínsula, una suerte de euforia isleña, la del expectante y azorado acercamiento a un mundo que se ofrece nuevo; coherentemente, el poemario comienza con una “Teogonía robinsoniana”: “Azul aullido mar/ [...] / Isla silencio// y el dios náufrago” (1999, 13).

Más adelante se presenta incluso una “Ontología de las islas”, articulada sobre estructuras de definición que, esencialmente, al desplegarla realizan la afirmación inicial, “«La mar es cielo»”; el mecanismo, *grosso modo*, es el de ubicar en el ámbito marino los elementos celestes, y viceversa: “[...] / un bote es una bandada de palomas/ un bacalao es un albatros/ un par de remos es un molino de viento” (1999, 49). Al cabo de esta unión de los planos superior e inferior, el sujeto sentencia: “Una Isla es una leyenda”, para luego cifrar la aseveración en elementos que representan lo sagrado, el origen histórico, el origen mítico y el origen carnal: “Olimpo/ o Calvario/ un ombligo de hembra eterna/ donde el viejo Odiseo/ sueña con Alexander Selkirk” (1999, 49). Extrañamente, ese “ombligo de hembra eterna” es la isla para Gútiz: una síntesis de opuestos y/o la posibilidad de reintegrarse en el paisaje originario, casi prelingüístico.

En este primer poemario todo es feliz turbación a partir de inaugurarse la experiencia isleña, que suele aparecer animada al modo panteísta. Abundan los ejemplos; elegimos el del poema “Maruca”:

la mar
desnuda
arrogante de milagros
caminando
sobre las aguas de mis ojos

la mar
donde se cumplen los ahogos
y nos salvamos del tiempo (1999, 38)

Los sujetos del enunciado y de la enunciación, deslumbrados, se asemejan en Gútiz a un niño vuelto al origen:

una lluvia mansa
 desentraña una calle de barro
 donde un niño se hunde
 hasta el ombligo
 de su primera lluvia
 (1999, 54)

Barro primordial o útero al que lo une por el ombligo el cordón, el mismo ombligo de la “hembra eterna” que acabamos de leer en el poema “Ontología de las islas”.

El yo poético se ofrece como salvaje mediante la pretensión de refundar el mundo y el tiempo (“un niño ayudará al sol/ a parir un reloj” [“Cadena de invierno”; 1999, 57]), pero no adquiere identidad del todo incivilizada, en cuanto que su discurso no pierde la matriz simbólica. Entre otros, el muy latinoamericano arquetipo del descubridor alienta en algún fondo inconsciente. Así, como mencionamos antes, escribe una teogonía, una ontología y un inventario de la isla, y queda casi perplejo por la experiencia que el paisaje le brinda. De todas maneras, las marcas de esta semiosis simbólicamente estructurada aparecen solo cada tanto y veladas. El quiebre lírico no está tanto en el orden del lenguaje, entonces; es anterior. Lo que hacen el sujeto que habla y el de la percepción es asediar imágenes para que, como fruto de una horadante actividad contemplativa y no exclusivamente del pensamiento analítico, le aporten respuestas, le abran caminos. Este procedimiento es esclarecido posteriormente, en el texto que abre el último poemario a modo de introducción. En él Gútiz hace explícito lo que venimos leyendo entre líneas en los dos primeros libros: la figura que ha querido encarnar, la del naufrago, le habilita –dice– “cierta vía de conocimiento negativo” y no tanto el sondeo efectivo de la vida cotidiana de la Isla. Inmediatamente, explica: “En esa senda, el «Hombre de las islas», se me presentó en una dialéctica de preguntas y respuestas con la naturaleza y los sentimientos, como visión de vacío y ejercicio de acercamiento al silencio y al misterio que está presente en todas las cosas” (2004, 10).

Las puertas del bosque (2000), segundo poemario, ahonda en la búsqueda a través de un callado ejercicio inquisitivo, que continúa traducéndose en el abundante blanco de la página donde emergen o flotan unos pocos versos, generalmente breves, y donde son harto recurrentes las lluvias, los árboles, los pájaros, los horizontes, las lunas, y poco más; esos son los únicos materiales de que puede asirse el naufrago.

En este segundo libro se hace particularmente nítida la presencia del niño, de diversos modos. Los diminutivos, abundantes, refieren un discurso infan-

til, dirigido a o generado por un niño. Sin embargo, juzgamos que más que la voz, lo que está pasado por el tamiz de la infancia es el foco. De allí que, a menudo, las imágenes construidas, aunque tienen en su base percepciones incluso de lo portentoso, son traspuestas en visiones que aparentan estar a la medida de un infante. Así se ve, por ejemplo, en “1° Sinfonía de Mahler para Amadeo”, donde lo referido es la íntima, solidaria y quizá peligrosa transformación de los seres: “hay rayos/ que le hacen salir/ ramas al sol”; más aún, el hombre mismo se ve confundido con la natura: es un sol “por donde un hombre/ puede trepar/ hasta la cima/ de la noche...” (2000, 61).

También se descubre el foco de niño, por ejemplo, en “Puri”, donde, en medio del dolor de la necesidad, la empatía trae consuelo: “la luna llena tiene hambre/ y la mujer más gorda de la Isla/ llora migas de pan” (2000, 62). Asimismo identificamos esta visión que quiere ser infantil en “Estrellas 609”, donde aparece el atávico miedo a la muerte: “sueño/ que las estrellas/ también tienen miedo/ de que se apaguen nuestros ojos” (2000, 65). De igual modo, en “Escoba”, donde se afirma la existencia de un orden superior inaccesible, pero al que, con confianza infantil, se puede contribuir: “todas las mañanas/ los ángeles barren el cielo/ con escoba/ de cabellos de poeta” (2000, 84).

En los dos primeros libros el asedio de las imágenes, configura un procedimiento interrogativo –según hemos visto–, acentuado mediante el título de muchos poemas que incluyen el sintagma ‘pregunta’. En *Los rostros de Robinson* (2004) estas preguntas se muestran harto más abiertamente; basta ver la abundancia de los signos diacríticos que las enmarcan. Libro más adensado y más decantado, gira sobre un compuesto semántico hecho de “rostros”, de “ojos” y de “mar”, compuesto que, con leves mutaciones morfológicas y sintácticas, da cauce a la indagación acerca de la identidad, de la fortuna o de la predestinación, de las elecciones y del amor:

quien ha mirado el horizonte
con sinceridad
sabe que sus ojos no le pertenecen
y que el cielo y el mar
son la única sustancia
del amor desconocido

(2004, 25)

Las respuestas son múltiples y ninguna. Y en cuanto a la identidad subjetiva, que en un punto es la de todos, hay en el poema “Zahir” una visión que otorga la mayor certeza acerca de la imposibilidad de saber:

soy una Isla
 rodeada por una sola palabra
 ignoro esa palabra
 la mar
 apacienta mis sueños
 (1999, 74)

Esta asunción de la isla a modo de propio yo tendrá otros desarrollos, muchas veces indirectos, como, por ejemplo, el de “Aire”:

el aire de la Isla
 está hecho con plumas
 de picaflor incendiario

 con bocas humanas
 devoradoras del amor y la noche

 y con velas de barcos
 que partieron para siempre
 (2000, 50)

En este poema el “aire”, esto es ‘lo que permite vivir’, es un compuesto de: por un lado, elementos naturales percibidos en su extremo de belleza inquietante (“plumas/ de picaflor incendiario”); por otro, la unión de los amantes que se nutren desesperada, ávidamente, “del amor y la noche”; y, finalmente, la distancia suficiente que aporta como efectos, la tristeza y, a la vez, el alivio de la soledad (los barcos que “partieron para siempre”). Tales son las coordenadas de un yo lírico aislado, valga el juego de palabras.

Emparejada con la experiencia de la naturaleza, la relación amorosa es, reiteradamente, circunstancia y lugar privilegiado de la búsqueda y de la íntima visión, como en “Máxima amante”:

que los amantes
 se devoren
 descorazonados
 por la infinita distancia
 que separa
 los cuerpos de la tierra
 de los cuerpos del cielo
 (1999, 85)

El anhelo de fusión para superar la discontinuidad del ser, a la que alude Georges Bataille, es traído a la conciencia e intentado como único puente

posible, una y otra vez, a pesar de saber de la “infinita distancia”. Un poema inédito confirma tal visión ritual, al incluir la unión física, en su aspecto más material (“el olor de la hembra”), en el orden y la forma del culto religioso (“liturgias”): “liturgias de la noche/ en el olor de la hembra”; mixtura sintetizada en el sintagma “cielos en celo”, del mismo poema.

En el texto metapoético que encabeza el tercer poemario, y al que aludimos antes, “Rostro previo”, Gútiz destaca, conforme señalamos, el arquetipo del naufrago con sus ilustres realizaciones. Sin duda, él querría agregar su propio nombre en esta lista. E, indirectamente, lo hace cuando afirma que “todos somos Odiseo, Robinson y Selkirk, aunque nuestras circunstancias difieran y vivamos rodeados de naturaleza o en una ciudad. Todos somos esencialmente naufragos y en nuestros sueños siempre habrá una isla en medio del Océano infinito, siempre un refugio y un centro, donde estaremos llamados a tomar conciencia de nuestra auténtica condición” (2004, 10). Derrotero ineludible enunciado poéticamente en “Destino”: “el mar permanece en nosotros/ como sustancia desesperada/ porque sólo creemos en lo imposible” (2004, 27).

El tono en *Los rostros de Robinson* es bastante menos celebratorio que en los libros anteriores, pero otro arquetipo, el del niño asombrado, perdura; así en “Niño-ventana”:

un niño
te mira en silencio
a través de la única ventana
de tu vida
y no sabes cómo decirle
que esa ventana ya no existe
y que esa luz no es real
(2004, 17)

En una rara combinación de panteísmo y de nihilismo, la de Gútiz es una poesía de íntimo empeño, arrojada conscientemente a cielo descubierto, a un afuera que puede tornarse difícil de sostener; en efecto el sujeto se pregunta: “¿cuánta nada somos capaces de soportar/ como caricia o castigo...?” (2004, 91).

Este “lejano” que es Gútiz está igualmente distante y cercano de poéticas modernas y posmodernas. En relación con las primeras, es el descubridor, el naufrago el niño, con lo que la Modernidad queda al menos mínimamente satisfecha. En relación con las segundas, el sujeto acaba por situarse en un descreimiento no absoluto, ya que deja entrever el intersticio por el que quiere escapar de la cosmovisión binaria que ordena todo según los rótulos

‘bien/ mal’, ‘oriente/ occidente’, ‘consciente/ inconsciente’, etc. Es, sobre todo, una mirada que se permite el interrogante metafísico practicando la famosa *epojé* de los fenomenólogos y, más aun, el despojamiento de quien apuesta todo a la poesía como quehacer integrador, amatorio y algo perverso; afirma en “Credo lunar”:

creo en la Luna
que amordaza al poeta

una Luna
de silencios violentos
(1999, 60)

Su tabla de salvación flota exclusivamente en la confianza en el azar poético; no existen certezas previas. Todo es cuestionado cuando se pone sobre el blanco de la página o sobre el mar, sacado de su marco. Este cuestionamiento no es crítico en un sentido judicativo; es, simplemente, ansioso de visión. De esta manera, el motor de estos versos breves es la indagación en el fluir de la existencia, que siempre deja al yo perplejo y, al mismo tiempo, expectante. Indagación interminable que se convierte, asimismo, en estrategia discursiva: las preguntas, sin respuestas, se repiten con retorcimientos y con variaciones, sobre una estructura más o menos explícita de “ouroboros” o, en disposición semejante, en la estructura también circular del niño unido por el cordón a la madre (ver más arriba), hasta volver al punto inicial de avidez, ya no alimenticia, sino interrogativa. A pesar de su apertura a la naturaleza, Gútiz crea universos textuales cerrados en sí mismos, donde en círculos se ensaña con la obsesión inquisitiva.

Medido Pedro en la tensión de la risa

Mairal es una figura más conocida en el ámbito de las letras. Por un lado, como narrador es autor de *Una noche con Sabrina Love*, que ganó el Premio Clarín de novela en 1998 y fue llevada al cine en 2000; autor, asimismo, del libro de cuentos *Hoy temprano* (2001); y de *El año del desierto* (2005), su última novela.¹ Por otra parte, actualmente no es ajeno al grupo central de los 90, al menos en tanto grupo.

En cuanto a la producción en sí, en sus dos poemarios publicados hay un fuerte predominio de la medida, un cuidado de la musicalidad del lenguaje poético que, de ningún modo, puede interpretarse como mero formalismo, si es que el mero formalismo todavía existe. No es casual que haya asistido al

taller de Félix Della Paolera, quien enseña la importancia de los aspectos métrico y acentual de los versos. Ya en *Tigre como los pájaros* (1996) abundan, por ejemplo, los endecasílabos (“La fruta sobre el llano de la mesa./ En la fuente, unas peras, unas uvas.”), los heptasílabos y algunos alejandrinos prolijamente escandidos (“Las peras amarillas de siestas bajo el cielo,/ las uvas casi negras, casi rojas, violeta./ Racimos desbordantes,” [1996, 24]).

Los poemas más o menos largos se combinan con otros cortos, de dos a cinco versos, que capturan fugaces visiones y certezas súbitas: “Algo ha asombrado/ al niño y al perro que jugaban/ en la pileta vacía.” (1996, 22); “¿Dónde está la ciudad/ cuando ella se desnuda?” (1996, 30); “El día que se deshaga la magia que las detiene/ todo lo inundarán, las cabelleras.” (1996, 14). Estas dos modalidades, brevedad y extensión, se van alternando a lo largo del libro en un movimiento que interpretamos como tanteo para dar con el propio pulso —recordemos que es su primer libro—.

El acento en los aspectos rítmico y melódico del verso, aparentemente tan depreciados hoy por algunos, no es otra cosa que el conocimiento acendrado y el reconocimiento de una sólida tradición poética en la cual insertarse. Respecto de ella Mairal nos ha dicho en entrevista personal que, en verdad, ya no mide sus versos, le salen como un modo de respirar. Y explica que el soneto, por ejemplo, con sus leyes tan rigurosas, funciona para él como un elemento que le permite la expansión. Con el verso libre se siente atado a lo que quiere decir, obligado a ejercer un control pleno. En cambio, respecto del soneto se da, según ha dicho, un juego semejante al del peloteo en el frontón: él propone —pelota va— y la forma, con sus exigencias de metro y de rima, devuelve algo frecuentemente inesperado —pelota viene—, algo que nunca habría salido de haber estado atento exclusivamente al *qué* de la cuestión. Para Mairal, el soneto es entonces una forma liberadora. No es casual que haya escrito una cantidad considerable de ellos, con seudónimo, entre los cuales leemos éste, que alude precisamente al efecto que logra en él lo que allá por los años veinte Marechal llamara despectivamente “budín-soneto”:

soy libre en este molde riguroso
 esta ventana abierta tan cuadrada
 esta rima berreta y esta nada
 este día sin bordes tan hermoso
 soy libre en este mundo peligroso
 respirando mi vida alucinada
 esta rama en la tarde ya nublada
 esta luz que se imprime en el reposo
 soy libre en esta celda voluntaria
 esta página blanca esta plegaria

estas catorce líneas este viento
 esta calma que el aire desparrama
 de pronto vino un pájaro a la rama
 y ahora se voló y así me siento

(Paz 2005b, 32)

La atención puesta en el ritmo, la rima, la cadencia, a su vez, resulta una adecuada herramienta para inscribir el cuerpo en el texto. Las dimensiones materiales del poema, su visibilidad y, aun más profunda y ampliamente, su sonoridad, dan cauce a la tensividad fórica, esto es, a la dimensión pulsional y sensible que, así, pasa al nivel del discurso y, sin duda, habla de manera mucho más convincente que cualquier desarrollo conceptual.

En Mairal hay siempre un mismo observador muy atento primero al entorno, por ejemplo, un café (1996, 16; 2003: 18), el zoológico (2003, 26), una ruta (2003, 13), de modo que genera, en consecuencia, desarrollos bastante descriptivos; así, por ejemplo en “Ruta nacional”.

El yo lírico más extendido está inserto en el mundo, más aun, en el mundo ciudadano del microcentro porteño, tal como testimonian los poemas que encabezan cada uno de sus dos libros, “Tan lejos de los dioses” abre el primero (1996, 7) y “Todos los días”, el segundo (2003, 9). En ellos hay un yo del enunciado que es un ser urbano, alienado y engullido por la ciudad.

Muchos de los poemas, cada vez más largos, suelen partir de un objeto cualquiera, cotidiano e insignificante, para conectarse con la propia interioridad o con algún motivo más o menos trascendente. Tal es el caso, por ejemplo, de “Fuego azul” (2003, 70), donde todo parte de una hornalla encendida para terminar en “lo que quedó del fuego/ cansado sagrado”. Otras veces el proceso es inverso: parte de un motivo tradicionalmente relevante, como Odiseo, para derivar en un viejo que navega por Internet, como en “Fuimos a verlo a Ulises”:

nos dijeron ulises está vivo
 el navegante ulises el viajero
 el hombre de los muchos caminos está vivo
 adónde? en buenos aires? en el puerto?
 en buenos aires sí vive en floresta
 nos fuimos a verlo tres jóvenes poetas
 un miércoles tocamos 14 G y entramos
 nos abrió una enfermera con ojotas
 ustedes quieren ver a don Ulises?
 por acá por favor y en la penumbra
 en un cuarto con la persiana baja

vimos al propio ulises de ítaca sentado
 no nos miró
 está viejo y amargo
 no saben cómo vino a parar a buenos aires
 parece que no pudo morir y en los siglos
 se fue quedando quieto
 ahora mueve apenas un dedo
 hace clic en el mouse y humanamente
 navega en Internet
 le hicimos dos preguntas y nos fuimos
 porque no dice nada no contesta
 busca fotos de bárbaras desnudas
 quién sabe qué recuerda
 cuando pasan aullando las sirenas

(2003, 61)

Este pasaje de lo nimio a lo trascendente, o al revés, es realizado magistralmente, sin solemnidad ni dramatismo; incluso con cierto humor en *Tigre como los pájaros*, y con un humorismo instalado y perfeccionado en *Consumidor final*, especialmente en su segunda y última parte, homónima. Como muestra la ácida sonrisa que genera el poema “Aguas vivas”, donde todo comienza “En la fila del banco/ para atenuar la espera y el silencio,” y lo que ocurre es que “los clientes miramos el fondo azul del mar/ por un televisor colgado al techo:/ es un documental sobre aguas vivas,”. Allí da el salto a la evasión, a un mundo semejante al de la isla de Gútiz:

medusas de gelatina
 bailando en el cobalto de las profundidades,
 los violáceos tentáculos ardientes
 flameando como crines en el sueño,
 traslúcidas se mueven en conjunto,
 se expanden y contraen
 en su elegante nado,
 se dejan arrastrar por las corrientes.

(2003, 64)

Para luego, suave y brutalmente, volver a operar el pasaje de una dimensión a otra:

Es su turno, señora,
 le digo y me arrepiento
 porque ella justo estaba sonriendo,
 mirando la pantalla.

(2003, 64)

El humor a que acabamos de aludir, propio de Mairal, es lingüístico en “Preposiciones del sueño” (2003, 76), y es paródico respecto del ser nacional en “Argentino” (2003, 72) o en “Jineteada en replay” (2003, 78).

Este tránsito de lo serio a lo risueño y de lo trascendente a lo fútil, o viceversa, semejante a la apertura de un túnel o al tendido de un puente, se instala como una de las caras más sorprendidas de la visión poética de Mairal, aquella que sacude al lector; sobre todo por estar en un molde de corte clásico.

Asumido como “poeta de edificio” y “poeta de ascensor”, según adelantáramos, ya no es puramente el *flâneur* de tantos otros que se identificaron como “poeta en la ciudad” —en expresión de Edgar Bayley—, ni tampoco el ciudadano de un Gelman, animal político, tierno y colectivo. Sino, más acorde con los tiempos líquidos, en términos del sociólogo Zygmunt Bauman (2003), el sobreviviente que vuelve a encontrarse de día en día, bregando no se sabe exactamente por qué, para qué ni contra qué. Éste es el protagonista del último poema, “Consumidor final” (2003, 80); protagonista heroico y antihéroe, porque sigue empujando el carrito en el supermercado, contra toda adversidad; cotidiano, cuando compra “sopas quick, fideos san vicente,/ espuma de afeitar gillette para piel suave”; cruel por ser “el que se come a todos los demás,/ el que se comió lo que quedaba”; trágico al preguntarse: “¿acaso yo el gran consumidor/ me estoy muriendo?”; y patético, puesto que sigue y sigue y sigue empujando, sin saber hacia dónde, y se despide con aspavientos: “adiós mundo cruel y fluorescente,/ adiós góndolas mías,/ adiós sector de lácteos y embutidos,/ comparación de precios,/ muestras gratis, nos vamos”.

Hay en Pedro Mairal una cruce de cotidianidad, tradición poética, sensación de derrumbe, sensibilidad ante lo bello, acidez sarcástica e ingenio humorístico que le pone el sello de agua. En sus poemas la forma, que sabe manejar con pericia, contiene, en varios sentidos: en cuanto que lleva algo en sí, en cuanto que da cauce y en cuanto que retiene, refrena. Y lo contenido es la doble experiencia de que todo se termina y, acto seguido, de que es menester celebrar lo vital inmediato. Esta doble experiencia se traduce en la exaltación de lo vano con un fondo de aparente solemnidad y sentimiento trágico; y en medio de esta tensión surge la risa o la sonrisa, según el caso. Un buen ejemplo es “Andante cantabile” (2003, 37), donde la sola contemplación, algo fetichista, de la anatomía femenina redime de ser “gente llena de sueño, de silencio,/ con miedo a despertar la historia mal dormida” (2003, 9). Esa contemplación fetichista en “Todos los días” refiere lo siguiente:

Verlas pasar, así, tan majestuosas,
 al ritmo sublevado de abundancia,
 redondamente andando,
 llenas de lunas blandas en los besos,
 a contraluz y al aire,
 desbordando,
 los trópicos redondos, los veranos
 al fondo del perfume,
 un íntimo candombe, un contrarritmo
 (2003, 9)

Algunas conclusiones que servirán de inicio. Opuestos aparentes

¿Poesía de los 90? Lo objetivo e incuestionable para reunir a estos autores en un grupo es el hecho de que comparten coordenadas de edad, de lugar de nacimiento y de similitud de circunstancias históricas y de formación, fundamentalmente por haber vivido su infancia durante la última dictadura, una infancia de puertas adentro en la que lo habitual era el silencio imperante sobre cuanto tuviese un nexo con la vida social, especialmente con la política. A partir de este marco, tan poco gregario, son connaturales la apatía y el descreimiento en el terreno público. Lo único que prevalece es lo individual, jamás lo comunitario. En consecuencia, podríamos explicar parte de este espíritu mediante el concepto de “modernidad líquida” acuñado por el ya mentado Bauman (2003). Esta separación de lo público en Gútiz revistió la forma extrema del viaje a la isla Robinson Crusoe y el armado de un mundo discursivo casi por completo autorreferencial; el ouroboros no ha dejado brecha. En Mairal, el apartamento es algo menos ensimismado y se volvió mirada burlona.

Por cronología, entonces, no hay duda de que son autores de los 90. En cuanto a su estilo y a su estética, en cambio, las obras de Gútiz y de Mairal no coinciden demasiado con lo que hasta el momento ha dado en autodenominarse así. En estos aspectos, ambos se ligan con lo que el poeta, crítico y editor Javier Adúriz denomina “posclásico”, nombre que Adúriz acuñara y diera a conocer recientemente en la revista de poesía *La Guacha* para –dijo– cubrir una “categoría ausente” (Lomenzo; Magistris 2005, 6). Los rasgos de este posclasicismo en la poesía argentina son más o menos difusos. Según entendemos, fundamentalmente, se trata de un interés puesto en la forma en tanto caudal que viene de lejos; es decir, remite a una clara conciencia de que ni el lenguaje ni la poesía comienzan con quien esté escribiendo. Cuando en la entrevista se le pregunta acerca de los “requisitos” para ser posclásico, Adú-

riz responde que lo crucial es “Contar con el pasado, pero para hacer el presente, no para ir al pasado y quedarte pegado ahí” (Lomenzo; Magistris 2005, 8). En este sentido, Mairal claramente tiene mucho de posclásico. Y Gútiz, también. Dicho en otros términos: no ven la necesidad de cometer parricidio ni de rechazar festivamente las formas instituidas; con apartarse basta. Claro que este mismo gesto impide toda agrupación.

Nuestra intención ha sido iluminar áreas poéticas distintas de la que se ha presentado como foco de la poesía de los 90. En este sentido, vemos en Mairal y en Gútiz un rasgo que, con sus variantes, subraya la diferencia: ninguno de los dos deja de lado lo bello, no al menos compulsivamente. En ellos la experiencia estética es valorada, deseada y destacada. Buenos observadores, más o menos hedonistas, frecuentan el placer de percibir la belleza del mundo, aun la belleza de lo horrendo, o de lo perverso o de lo trágico. Donde está mejor establecida esta tendencia es en los poemas amorosos y/ o eróticos. El erotismo está planteado como camino estético, emocional y, asimismo, como modo de superación de la muerte. En Mairal la mujer es a menudo objeto de contemplación gozosa y admirativa. En Gútiz, más que la mujer, lo que ocupa un lugar clave es la relación de los amantes, casi la única vía segura en la intemperie donde se instala. En ambos es característico un variable grado de voyeurismo.

Sobre todo en *Consumidor final*, Mairal ejerce la exquisitez de ese *voyeur* en tanto es el que curiosear en un mundo que no le pertenece. Conmovido, sutilmente erotizado, enternecido y asombrado. Baste mencionar al yo que compone una *toilette* como motivo plástico, al yo que mira en silencio a una durmiente, al yo que se enfrenta con el fenómeno de una mujer que llora (“Ella es así”; 2003, 24) y al yo que contempla a la mujer embarazada. No tanto así en *Tigre como los pájaros*, donde sí hay un poema como “El abrazo”, donde él y ella se confunden (1996, 64); o en “Ligazón” (1996, 35).

Gútiz, sin dejar el mismo placer voyeurístico, es siempre partícipe. La mujer es el otro complementario, como en el poema “Número CCCLXXXV (“tu cuerpo Isla// mi cuerpo Isla// hacemos la mar” [1999, 81]), o en “Esfinge amatista”, donde la ansiada respuesta, el probable ingreso, sólo se intenta de a dos:

un hombre y una mujer
 desnudos como piedras
 arrojándose
 contra los cristales del amor
 (1999, 88)

Una coincidencia entre Gútiz y Mairal reside en que la mujer, más precisamente, la relación erótica opera el salvamento, tan sólo momentáneo, del naufrago en la isla y del sobreviviente urbano, que viene a ser una variante del primero.

A su vez, cada uno de ellos tiene una producción de corte erótico publicada con seudónimo y que se nos ha pedido no reveláramos, al menos no del todo. Uno publica en libro; el otro cuelga sus textos en la *web* en un *site* específico.

Podemos establecer otras comparaciones entre ambos poetas tomando como parámetro la diferenciación que Mairal establece en su poema “La fauna embalsamada” (2003, 56), composición que, según afirmó, marca un íntimo quiebre que lo ha llevado a dar un giro a su poética:

¿esto es un poema?
 ¿estar a oscuras sin dormir
 puede ser un poema?
 [...]
 busco un silencio quieto entre paredes
 una sola palabra de penumbra
 cualquiera menos noche
 porque noche está sólo permitida
 a los poetas cósmicos
 yo me refiero a este apagón del verbo
 la boca ciega en la sombra de este miércoles
 yo fui –yo quise ser– poeta natural, poeta cósmico
 pero soy un poeta de edificio
 poeta de ascensor
 (2003, 56)

En “La fauna...” Pedro se asume como “[...] poeta de edificio/ poeta de ascensor”; y Gútiz en su producción publicada hasta la fecha viene a ocupar el lugar de los “poetas cósmicos”, a los que les está permitida la palabra “noche”; y, en efecto, abunda en sintagmas como ‘mar’, ‘pájaro’, ‘cielo’, ‘árbol’, ‘viento’ y varios otros provenientes de un imaginario a la vez referencial y simbólico, ligado con la naturaleza sin coto ni recortes urbanos.

En cuanto a su asumida ubicación espacial, están polarizados. Mientras el yo lírico de Pedro se presenta sentado en la penumbra, en “Supermarket spring”, así: “entre lucecitas que titilan/ mensajes ceros verdes luces rojas/ a.m. stand-by power/ una constelación/ mis electrodomésticas estrellas” (2003, 52), el sujeto poético de José en “Cumberland” es un puntito en la bahía homónima, que afirma “sólo con ojos de abrazo/ se puede mirar la bahía” (2000, 72) y que observa cómo “un pájaro/ bebe nuestras lágrimas/ y vuela/ hasta el fondo del cielo” (“Pájaro 634”; 2000, 78).

En otros aspectos, en cambio, son idénticos. Aunque de maneras opuestas, uno y otro se conciben, esencialmente, como un *everyman*; Mairal, empujando, hacia no se sabe qué destino, el carrito del supermercado; y Gútiz, como hombre “lejano” (1999, 51) que se sabe tal, en medio del mar o de la ciudad. En este caso encontramos el plus de que Gútiz busca serlo: otea el horizonte de mar y se mantiene a flote como puede, con lo mínimo, náufrago, a la vez, por elección y por destino. Coinciden ambos en ser, hasta este punto de su producción, poetas espaciales, en tanto muy claramente el yo lírico crea su campo de presencia en íntima y afectiva relación con el entorno inmediato.

Finalmente, mencionamos dos coincidencias azarosas. La primera tiene que ver con su pertenencia a una época en que la vida en la *web* es casi condición *sine qua non*. Ambos mantienen su propio *blog*. El de Pedro Mairal lleva su nombre (<http://pedromairal.blogspot.com>); en él publica impresiones y textos y fotos más bien de tipo testimonial y autobiográfico. El de Gútiz (<http://unsologato.blogspot.com>), en cambio, está integrado por textos exclusivamente de creación, en su mayoría prosas líricas, y por fotografías tomadas por él mismo. Sin duda, ambos son poetas inmersos en sus circunstancias, Pedro en medio de la urbe porteña, y José rodeado exclusivamente por el cielo y por el mar.

Leer y estudiar a estos dos autores echa luz sobre otros márgenes dentro del sistema de la lírica argentina. A la par, su consideración desmiente lo absoluto de todo rótulo clasificatorio. El “medido Pedro en la tensión de la risa”, según lo caracterizáramos en el subtítulo correspondiente, podría ser poeta *posmo* por su sarcasmo indirectamente crítico de la vida actual; pero sus planteos discursivos respetan la tradición más larga y establecida. Por su parte, el “inquisitivo náufrago” que es Gútiz, encarna al “poeta cósmico” –según designación de Mairal–, quien con su poética desnuda y ligada con la experiencia directa de la intemperie es una rareza; sin embargo, conduce una y otra vez al principio y al fin, a lo anterior y a lo posterior a toda retórica: la poesía como vía de conocimiento enunciada por un lacónico yo poético que afirma en medio de toda una página blanca: “escucho las olas de un reloj” (1999, 71).

“Belleza ergo felicidad (si es que ésta es posible)” parece ser la ecuación que mejor representa a Gútiz. “Humor crítico (desprendido de belleza + fealdad) x no estridencia”, podría ser la rápida síntesis de Mairal. Ni uno ni otro dejan de lado la percepción ni la configuración de lo estético en su sentido más lato de *aisthesis*; no desconfían de su aparición fenoménica, sino todo lo contrario: prácticamente, es lo único confiable.

Por otra parte, y para terminar, señalamos que es el uso consciente de códigos heredados (surrealismo, clasicismo formal, etc.) el lugar desde donde

logran alterar el prolijo orden establecido por el silencio que les tocó: un silencio sensible y temeroso ante el peligro que entrañaba la palabra, según aprendieron, explícita o implícitamente, durante sus años de infancia.

NOTAS

1. Con posterioridad a la redacción de este artículo, salió la novela *Salvatierra* (Buenos Aires: Emecé, 2008).

OBRAS CITADAS

- Bataille, George. *El erotismo*. Trad. Antoni Vincens y Marie Paule Sarazin. Buenos Aires: Tusquets, 1997.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosemberg y Jaime Arrambide Squirru. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Carrera, Arturo, ed. *Monstruos: antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- Fonderbrider, Jorge, comp. *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA, 2006.
- Gútiz, José María. *Isla abierta*. Santiago de Chile: RIL editores, 1999.
- . *Las puertas del bosque*. Santiago de Chile: RIL editores, 2000.
- . *Los rostros de Robinson*. Santiago de Chile: RIL editores, 2004.
- . “El olor de la hembra”. Mimeo, 2006.
- Hotel Quequén: poesía*. Buenos Aires: Sigamos enamoradas, 2006.
- Iannamico, Roberta. *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox, 2000.
- La niña bonita: poesía*. Córdoba: Alción, 2000.
- Lomenzo, Claudio y Javier Magistris. “Entrevista a Javier Adúriz: samurai posclásico”. *La Guacha: revista de poesía* 8.22 (sept 2005): 4-9.
- Mairal, Pedro. *Tigre como los pájaros*. Buenos Aires: Botella al mar, 1996.
- . *Consumidor final*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 2003.
- Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.
- Osés, Darío. “Desde la isla abierta: poesía de José María Gútiz”. *Aérea: revista Hispanoamericana de Poesía* 3.3 (2000): 388-389.
- Paz, Ramón. *Pornosonetos*. Vol. 1. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005a.
- . *Pornosonetos*. Vol. 2. Bahía Blanca: Vox, 2005b.
- . *Pornosonetos*. Vol. 3. Bahía Blanca: Vox, 2008.
- Poesía en la fisura*. Pról. Daniel Freidemberg. Buenos Aires: Ediciones Del Dock, 1995.
- Rubio, Alejandro. *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta, 1999.