

Poesía, socialidad y orden económico

Jorge Monteleone

Abstract

En este artículo nos proponemos analizar la relación entre el orden económico, la socialidad y la poesía en la Argentina –desde los años noventa, hasta la crisis institucional y económica de los años 2001-2002. El trabajo describe diversos discursos económicos y sociales sobre la pobreza y sobre los nuevos sujetos sociales llamados “cartoneros”, y su contrapartida en las experiencias artísticas, a partir de dos modos de representación estética de la pobreza: el reciclaje y la donación. El reciclaje es analizado en la editorial “Eloisa Cartonera”, en el proyecto del artista plástico holandés Matthijs de Bruijne (en www.liquidacion.org/) y en la poesía de Daniel Samoilovich (*El carrito de Eneas*, 2003). La donación es analizada en dos libros de poesía: *Potlatch*, de Arturo Carrera y *La rebelión del instante*, de Diana Bellessi (2005).

Palabras clave: poesía – socialidad – orden económico.

Abstract

In this article our goal is to analyze the relationship among economic order, sociality and poetry in a recent historical period of the Argentine Republic –from the nineties to the institutional and economic crisis in the 2001-2002 years–. The paper describes several economic or social discourses about poverty and the new social subjects named as the “cartoneros”, and their counterparts in artistic experiences, establishing two ways of aesthetic representation of poverty: recycling and donation. The recycling is analyzed in the publishing firm “Eloisa Cartonera”, in the dutch artist Matthijs de Bruijne project at www.liquidacion.org and in the Daniel Samoilovich’s poetry: *El carrito de Eneas* (The Eneas Shopping Cart, 2003). The donation is analyzed in two poetry books: Arturo Carrera’s *Potlatch* (2004) and Diana Bellessi’s *La rebelión del instante* (*The Rebellion of an Instant*, 2005).

Key Words: Poetry – Sociality – Economic order.

¿ Por dónde comenzar? Al enunciar esta frase la trampa está tendida. De nuevo, el vocabulario prestigioso o, prefiero decir, adecuado, hacedero, me captura. "¿Por dónde comenzar?" es la frase que traduce aquel entrañable ensayo de Roland Barthes, "*Par où commencer?*", que evaluaba la dificultad para establecer el inicio de una interpretación y, por ello mismo, su continuidad¹. Pero la frase a la vez estaba tomada de la traducción al francés de un texto escrito por Lenin, aparecido en mayo de 1901 en el n° 4 de su revista *Iskra*, donde se planteaba las necesarias tareas de organización de una fuerza política unificada para combatir al zarismo y que precedió al célebre artículo "¿Qué hacer?", de febrero de 1902, donde ofrecía el anunciado plan.

Y sin embargo la frase no deja de acorralarme, porque este comienzo se vincula con un hecho que excede la interpretación crítica y que, sin embargo, es uno de sus problemas centrales: la representación de lo real. Salvo que en este caso lo real está dado por un campo que parece abrir un abismo a la interpretación crítica, o generar en ella un extrañamiento de tal magnitud con el cual no puede lidiar, como lo haría la presunta inmediatez que diese cualquier visión estética del mundo a un ensayo de crítica literaria. Lo "real", en este caso, es lo que podría llamar un *orden económico*. No se trata de una generalidad sino de un orden concreto: el orden económico de la Argentina de la década del noventa hasta el período de la crisis institucional que comenzó con el estallido de diciembre del 2001 y atravesó el año 2002.

Cuando debo referirme a este orden económico se me aparecen dos campos referenciales posibles, de los cuales puedo inferir un matiz objetivo para el primero y un matiz subjetivo para el segundo. El objetivo se basa en una presunción de objetividad, toda vez que un discurso científico lo representa. Leo, por ejemplo, un *paper* sobre pobreza, crecimiento y desigualdad, con informes econométricos, clases de medida de pobreza, simulaciones estadísticas para determinar curvas de isopobreza, que procuran explicar este hecho incontrastable: "La Argentina experimentó en los últimos años un aumento extraordinario en el nivel de pobreza. La proporción de argentinos pobres pasó de 21,9 % en 1992 a 57,9 % en 2002²." Leo otro *paper* del año 2005 sobre desigualdad y pobreza en la Argentina en los años noventa, esta vez de economía política. Analiza las falacias de lo que se llamó "efecto derrame", por el cual el discurso hegemónico del neoliberalismo en los noventa afirmaba que sólo el crecimiento económico, sin afectar la redistribución de

¹ El ensayo fue publicado originalmente en *Poétique*, I, 1970. Hay traducción al español en Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973.

² Busso, Matias; Cerimedo, Federico y Cicowiez, Martín, "Pobreza, crecimiento y desigualdad: descifrando la última década en Argentina", en *Documentos de trabajo del C.E.D.L.A.S.* (Centro de Estudios Distributivos, Laborales y Sociales), N° 21, Departamento de Economía de la Universidad Nacional de la Plata, abril de 2005, pp. 1-21 Disponible en http://www.depeco.econo.unlp.edu.ar/cedlas/pdfs/doc_cedlas21.pdf (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

la riqueza y librando el mercado a sus propias fuerzas, permitiría una cura milagrosa de la pobreza por dos motivos: el aumento del empleo y el aumento de la productividad laboral, con el consiguiente aumento de los ingresos. Sin embargo, el crecimiento económico de algunos periodos, mediante políticas económicas neoliberales en articulación con organismos de crédito internacionales, se dio de tal modo que no sólo impidió el "efecto derrame", sino también consolidó una distribución regresiva del ingreso y aumentó los índices de pobreza e indigencia, una multiplicación del desempleo y de la precarización laboral. En un contexto de estancamiento dinámico de la economía, las desigualdades sociales se agudizaron y la pobreza comenzó a afectar, por la baja de los salarios reales, incluso a aquellos que estaban insertos en el mundo del trabajo. De ese modo a los llamados "pobres estructurales" se agregaron los "nuevos pobres"³. En suma, entre 1992 y 2002 la pobreza se incrementó en un 36 %. Con las crisis de 1995 y 1998 surgieron movimientos de desocupados, llamados "piqueteros", como expresión de protesta y reclamo, puesto que su herramienta de lucha característica es el corte de carreteras y calles, alzando barricadas o "piquetes". Tengo en estos informes una descripción objetiva del orden económico, pero percibo que ella es insuficiente para definir algo que la excede. Lo que la excede es la privación, la *experiencia* de la privación, que produce no sólo esta objetividad, sino también una arraigada subjetivación.

De modo que para considerar el orden económico advierto ahora el campo referencial subjetivo, que puede basarse en la irrupción de una experiencia que es, a la vez, intransferible y colectiva. Cualquiera de nosotros puede ofrecer, por su memoria de los acontecimientos vividos o su experiencia urbana, una interminable serie de relatos adecuados, de relatos posibles. Esos relatos podrían darse en la manifestación de lo que nos acontece, basada en la situación social básica y embionaria: la situación *cara a cara*⁴. Vemos a alguien, por ejemplo, en el camino habitual de la calle recorrida, en el abierto horizonte de las ciudades, que avanza con un carrito buscando en la basura. Busca materiales de desecho, busca latas, vidrios, papel, plástico, hierro, objetos fuera de uso que podrían ser reciclados. Esa persona no está sola, la acompañan otras y, en el curso de las horas y los días, se multiplican,

³. Delfini, Marcelo Fabián y Pichetti, Valentina. "Desigualdad y pobreza en Argentina en los noventa", en *Política y Cultura*, N° 24, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, otoño 2005, pp. 187-206. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/267/26702409.pdf> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

⁴. Tomo la noción de Berger y Luckmann: "La experiencia más importante que tengo de los otros se produce en la situación 'cara a cara', que es el prototipo de la interacción social y del que se derivan todos los demás casos (...) En la situación 'cara a cara' el otro es completamente real. Esta realidad es parte de la realidad total de la vida cotidiana y en cuanto tal, masiva e imperiosa (...). Por lo tanto 'lo que [el otro] es' se halla continuamente a mi alcance. Esta disponibilidad es continua y pre-reflexiva." (Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 1968, pp. 46-47).

son familias enteras que, a la caída de la tarde, recorren las ciudades y cargan los carros tirados por caballo que rondan las avenidas y se dirigen a los sitios donde puede venderse aquello que han recuperado. Se multiplican, hay cientos. Hay miles. pasan una tras otra en la demora nocturna de la búsqueda, y su presencia es tan perfecta, tan característica, tan idiosincrásica que se vuelven invisibles. Invisibles menos para el nombre: los cartoneros. Y cuando no son invisibles, deberían serlo, porque son un obstáculo, una interrupción de la vida burguesa. Leo una carta de lectores:

Estamos ubicados en Sucre y Vidal, en un edificio de 2 pisos. Todos los días los cartoneros estacionan en nuestra esquina y tiran desperdicios en la alcantarilla que da sobre Vidal y cuando abren las bolsas de residuos para ver que hay tiran en la vereda y no las arman de vuelta como estaban. Podrían tener un poco de educación porque encima de eso, cuando uno les dice algo en buen modo, lo enfrentan y contestan como si ellos fueron los dueños de la vereda⁵.

En ese relato los cartoneros *carecen de educación* –lo cual en muchos casos es cierto, porque han sido privados de ella– y se transforman también en “propietarios”, son los virtuales *dueños* de la ciudad. Cuando no son un obstáculo la experiencia inmediata de lo urbano, que los ha borrado, o los ignora en la naturalización de la mirada, es transferida de nuevo a la economía cuantificable, en la cual se abstraen y en cierto sentido se autonomizan. Allí es posible contar todas las transacciones, y el escándalo que la mirada desplazó reaparece como documento de la explotación.

Los cartoneros formaron un medio de subsistencia después de la crisis, se multiplicaron por miles, integraron una especie de nueva fuerza de trabajo a partir de su propia exclusión del mundo productivo. Leo una investigación periodística de 2004, que revela un nuevo mecanismo de dominación: señala que el “cirujeo” sólo de papel o de cartón se eleva a 430.000 toneladas anuales; que todo este material es transportado hacia galpones donde se acopia y se paga “al pie del carrito”. De allí pasa a un gran mayorista y la cadena se cierra en grandes empresas de reciclaje. El negocio que generan los cartoneros para otros ascendía en 2004 a 500 millones de pesos por año, entretanto se calculó que cada uno de ellos recibía unos 250 pesos por mes⁶. Leo en ese artículo la declaración de un ejecutivo de Zucamor, una empresa de reciclaje:

⁵ El testimonio de una vecina porteña fue recopilado en una página de Internet dedicada enteramente a los cartoneros. Véase <http://www.mibelgrano.com.ar/cartoneros.htm> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

⁶ Zlotogwiazda, Marcelo, “La macroeconomía del cartoneo”, en *Página 12*, Buenos Aires, martes 28 de setiembre de 2004. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-41626-2004-09-28.html> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

El aporte que ellos hacen a nuestra industria es muy importante. A mí como ciudadano no me agrada ver que la gente tenga que hacer esa tarea. Pero entiendo que es el único método de subsistencia que tienen. En países más desarrollados no se ve ese tipo de cosas porque no hay tanta marginalidad pero también porque en los hogares existe una cultura de separación de residuos bastante arraigada.

De tal modo que no sólo el orden económico generó esta exclusión, sino que se sirve de ella aumentando la ganancia, no a partir de la producción de bienes, sino mediante la recuperación de los desechos.

¿Quiénes son estos sujetos sociales, que ya no siguen el camino de los obreros que poblaban el alba en los poemas, como aquel de Charles Baudelaire que hablaba de la mañana en que vio al cisne, "cuando bajo los cielos fríos y claros el Trabajo despierta"⁷. Aparecen cuando llega la noche y se retiran al salir el sol, doblemente fantasmagóricos. No uso ese término con pretensiones góticas ni expresivas, sino heurísticas, para avanzar sobre algo que todavía excede lo real implicado en ese orden económico, excede aquello que le es funcional. El término *fantasmagoría* fue usado por Marx para referirse al fetichismo de la mercancía. Por ella, las cosas parecen animadas de vida propia, independientes, ocultando la traza del trabajo concreto, echando un velo sobre la productividad humana, de tal modo que el trabajo mismo ya no es identificable⁸. Cuando estas mercancías fetichizadas se transforman en desechos, el cartonero las acopia y su propia tarea ya no produce bienes de consumo, sino el dinero de una transacción mendicante, cuyo valor está indicado por lo que decide el chatarrero. Esos desechos que devienen objetos de intercambio arrastran así una fantasmagoría doble. Ello significa que el orden económico, en tanto hecho real, pasible de ser representado mediante una elaboración racional de los datos, no se agota en ellas. Como observó Cornelius Castoriadis, "cuando Marx hablaba del fetichismo de la mercancía y mostraba su importancia para el funcionamiento efectivo de la economía capitalista, superaba con toda evidencia la visión simplemente económica y reconocía el papel de lo imaginario", aunque le otorgaba un papel limitado, un resabio no económico de la cadena económica⁹. Y, sin embargo, la constitución misma del orden económico se halla penetrado, como toda institucionalización, de ese elemento que conforma el sentido implícito de lo real y a la vez

7. "Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus / froids et clairs le Travail s'éveille. (...) // un cygne" (Charles Baudelaire, "Le Cygne", en *Les Fleurs du Mal, Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 63.

8. Cfr. al respecto los comentarios de Susan Buck Morss en su ensayo "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, pp. 169-221.

9. Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad, vol. 1: Marxismo y teoría revolucionaria*, Buenos Aires, Tusquets, 1983, p. 228.

la condición propia de toda subjetivación. Aun en la conformación de la pobreza y en la aparición de nuevos sujetos sociales, el orden económico no obra como un escenario donde lo real se cristaliza, único y acabado, sino que se halla penetrado en su propia conformación de imaginario. Ese imaginario no puede ser definido sólo mediante esquemas conceptuales o racionalidades teóricas, sino informa y condiciona otros modos de significación. El ámbito en el cual es posible que se adviertan de un modo manifiesto esos cruces es el campo aun teóricamente incierto de lo que Michel Maffesoli llamó *socialidad*¹⁰.

Según Maffesoli el término socialidad se diferencia de lo social, en lo cual cada persona responde a una función y a formas de interacción contractuales. La socialidad, en cambio, se funda en la empatía, en el poder de los afectos, en el aspecto cohesivo basado en la comunidad sentimental de valores, de lugares o de ideales, que, a la vez, se hallan por completo circunscriptos a un espacio limitado (localismo) y que pueden encontrarse, bajo diversas modulaciones, en numerosas experiencias sociales. Por ello Maffesoli no habla de grupos sociales estables que portan una ideología, que cumplen una función relativamente fija en la sociedad, sino de un "neotribalismo", conformado por agrupaciones reunidas por la empatía y lo suficientemente abiertas y a la vez dinámicas como para que un individuo pase de una a otra, según sus intereses. De hecho, el vocablo "individuo" modifica el sentido de "persona", propio de la socialidad, donde "desempeña papeles tanto en el interior de su actividad profesional como en el seno de las diversas tribus donde participa"¹¹. No se trata del ejercicio del bien, de ninguna moralidad caritativa vinculada al orden económico en el cual se hallan millones de excluidos. Se trata de hallar los modos en los cuales los sujetos de la pobreza se manifiestan como agentes de una socialidad, cómo se cohesionan en estructuraciones que a la vez producen diversos efectos de sentido en lo imaginario. Maffesoli define lo estético como un sentir común, un consenso sobre el placer compartido, un sentido que no se reduce a las obras artísticas –aunque las incluye–, sino que consiste en hacer vivir una obra de arte en una comunidad. Esta estética de la existencia –que a veces se percibe en algunas vanguardias– se construye como una ética en la socialidad, acaso como una ética de la forma. Lo ético de la estética consiste en que su comunicación comunitaria en una cultura propia es un factor de socialidad. Dice Maffesoli: "*La sensibilidad colectiva proveniente de la forma estética desemboca en una relación ética*"¹².

¹⁰ La reflexión más completa, a pesar de que su autor hable menos de una definición teórica que de una "nebulosa afectual", se halla en *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, *passim*.

¹¹ *Ibid.*, p. 152.

¹² *Ibid.*, p. 67.

Quiero referir algunas significaciones del orden económico antes descrito en lo que podría llamarse una red afectiva de lenguaje que establecen los artistas para situarse en la socialidad. La crítica tiende a clasificar las singularidades, a establecer correlaciones y no quiero privarme de ello. Creo que es posible percibir que, mirados como un conjunto, estos actos poéticos tratan de establecer una cohesión emocional con la pobreza en la dimensión imaginaria a través de un grado creciente de intangibilidad, como si se conformaran en una acción contrafáctica respecto del orden económico. En primer lugar, en todos no hay una moralidad del acto poético, aunque sí, como anticipé, una ética de la forma. En segundo lugar, no hay pietismo, ni conmisericordia, ni un afán didáctico, ni testimonial. Prevalecen la ironía, el extrañamiento, incluso la risa o la reverencia. En tercer lugar, esos actos poéticos se conciben como praxis, no como representación del orden dado. Es decir, no descubren lo que está, sino que constituyen nuevas significaciones de lo real, con lo cual reintroducen valores en conflicto respecto de las nociones económicas que conforman el orden económico en cuestión –las de ganancia, las de productividad, las de plusvalía, las de propiedad privada.

Hallé por lo menos cinco manifestaciones artísticas que podría agrupar en dos ejes: el del *reciclaje* y el de la *donación*, en un grado creciente de intangibilidad. En el eje del reciclaje voy a mencionar una primera instancia que es material y tangible, el de la editorial *Eloísa Cartonera*. El poeta Washington Cucurto y el artista plástico Javier Barilaro son dos de los responsables artísticos de la editorial, que realiza con los cartones comprados a los cartoneros, pequeños libros artesanales, armados a mano, con pocas páginas de papel reciclado, donde se publican breves textos de escritores latinoamericanos. Entre otros hay textos de Ricardo Piglia, César Aira, Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera, Ricardo Zelarrayán, Matías Rivas, Gonzalo Millán, Enrique Lihn, Néstor Perlongher, Fogwill, Haroldo de Campos, Mario Bellatin. Leo la presentación-manifiesto, "¿De qué se trata?", en el sitio de la editorial:

Eloísa Cartonera es un proyecto artístico, social y comunitario sin fines de lucro. Una cartonera, llamada *No hay cuchillo sin Rosas*, es su sede, donde cartoneros cruzan ideas con artistas y escritores.

Eloísa Cartonera busca inventar una estética propia, desprejuiciada de los orígenes de cada participante, intentando provocar un mutuo aprendizaje, estimulada por la creatividad.

Una de las formas de concretar estos anhelos, fue la creación de una editorial especial: se editan libros con tapas de cartón comprado a cartoneros en la vía pública, pintados a mano por chicos que dejan de ser cartoneros cuando trabajan en el proyecto. Se publica material inédito, border y de vanguardia, de Argentina, Chile, México, Costa Rica, Uruguay, Brasil, Perú: es premisa editorial difundir a autores latinoamericanos.

El carton se compra a \$ 1.50 el kilo, cuando habitualmente se paga \$ 0.30. Y, por la realización, los chicos cobran \$ 3 la hora de trabajo. El proyecto pretende generar mano de obra genuina, sustentada en la venta de libros. No posee financiación de ningún otro tipo.

En la cartonería, además, se han hecho muestras de arte: expusieron Alberto Franco, Daniel Joglar y Miguel Mitlag¹³.

Aquí se trata de dar valor y al mismo tiempo de resignificar la mercancía, aun cuando el objeto pueda tornarse con el tiempo un objeto de culto, y conectar el trabajo literario con la creación, siquiera mínima o limitada, del trabajo del artesano. El texto literario se sitúa así al amparo de la socialidad y de hecho se ve revalorizado éticamente, como objeto concreto del reciclaje. Transcribo parte de otro manifiesto más reciente, "La editorial más colorinche del mundo", publicado en un libro de presentación de esa experiencia artística para una agrupación editorial alemana:

Eloisa Cartonera es un proyecto social y artístico en el cual aprendemos a trabajar de manera cooperativa.

La idea del proyecto es generar trabajo genuino a través de la publicación de libros de cartón. El libro de cartón es el producto de nuestro trabajo. Pero lo más importante es descubrir una nueva manera de trabajar. Por ejemplo, aprender a hacerlo en grupo con un fin común y no individual; desarrollar nuestra creatividad, motivar iniciativas propias, descubrir, de pronto, una actividad desconocida y que nos puede gustar mucho hacerla, etc. El trabajo como motor de la vida y no como simple herramienta para ganar dinero¹⁴.

El segundo ejemplo corresponde a Matthijs de Bruijne, un artista plástico holandés que salió durante el año 2002 a cirujear con los cartoneros del barrio de Urquiza. Realizó una selección de sesenta y cuatro objetos, los fotografió, los exhibió en un sitio llamado www.liquidacion.org y le agregó textos escritos, donde relataba la experiencia de recolección de cada uno de los objetos. Incluyó audios de los cartoneros describiendo esas cosas y algo más: una selección de once sueños personales, también acompañados de audios. Luego, en el extremo superior de cada uno de estos objetos y de estos sueños relatados por los cirujas, puso un precio, con la finalidad de subastar todo lo exhibido en euros y entregarles el dinero recolectado. Muchos ya han sido

¹³ Disponible en <http://www.eloisacartonera.com.ar/eloisaque.html> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

¹⁴ Akademie Schloss Solitude, Jean-Baptiste Joy/ Eloisa Cartonera (Eds.), *No hay cuchillo sin rosas. Historia de la editorial latinoamericana y antología de jóvenes autores/ Keir Messer ohne Rose. Geschichte eines Lateinamerikanischen Verlages und Anthologie junger Autoren*, Akademie Schloss Solitude Reihe Projektiv, Merz & Solitude, Stuttgart, 2007, p. 4.

vendidos y otros todavía pueden ser comprados. Transcribo el comienzo del sueño de Julia, cuyo valor es de 35 euros: "Siempre que llueve mucho siempre tenemos miedo".

Siempre que llueve mucho siempre tenemos miedo, porque nosotros, como vos ves, vivimos en el barro. Ahí hay un canal que nosotros le llamamos zanjón. Y ahí la gente, o sea nosotros tiramos la basura, tiramos las cosas que no nos sirven, vamos a decir, basura. A veces traen autos robados y los tiran ahí. Y entonces ese es el miedo, cuando llueve se llena eso y puede entrar la, pueden entrar el agua a las casas. Ese es el miedo. Hasta ahora nunca entró. Esa vez que se inundó llegó a la vereda, nada más. Pero al fondo era una cosa impresionante. La gente pasaba con los televisores, los chicos, la ropa, todo en las manos. Porque estaban, ahí si había entrado a las casas el agua. Es jodido cuando llueve que se inunde así, porque hay muchos cables, viste de la corriente. Y por los chicos... ponele si está la heladera en el piso, enseguida te agarra corriente. Por los chicos más que por nosotros, los grandes. Bueno, yo soñé que vivía en el campo, que tenía muchos animales...¹⁵

En esta experiencia el objeto del cirujeo se restituye con la lógica del *ready made*, y se sostiene a la vez con tres dimensiones: la de la imagen fotográfica, la del relato y la de la oralidad. Ya no es la materialidad del cartón la que inviste el texto literario, ahora lo imaginario mismo inviste las cosas y las vuelve objetos únicos arrancados al mundo, para hacerlos circular mediante una lógica de museo y de *marchand*. En ese traspaso, la oralidad conforma asimismo una identidad espesa en la voz que relata un sueño personal, asumiendo radicalmente en la huella material del habla toda la identidad que el orden económico había sustraído.

El tercer ejemplo corresponde al libro *El carrito de Eneas*, que el poeta Daniel Samoilovich publicó en 2003. Samoilovich, poeta que también tradujo a Horacio, halla en la literatura latina el atajo satírico de su libro, donde la voz del poeta señala a su interlocutor mudo, Marforio, las ruinas de una equívoca Troya. De inmediato, el lector reconocerá en ella su propia ciudad, en donde las calles son recorridas por cientos de cartoneros: "Mira bien, Marforio, allí lo tienes,/ Aquiles exhausto, mas vigilante (...)./ Mira, mira bien en la niebla/ se distinguen los rostros de los héroes:/ Agamenón, con una bolsa negra/ erizada de vidrios, Héctor/ con sus envases de plástico aplastados, Casandra,/ que fue princesa entre los teucros, ahora/ especialista en todo género de latas"¹⁶. La mención de Marforio, un dios fluvial, no es azarosa: en

¹⁵. Disponible en <http://www.liquidacion.org/suenos/03.html> (Fecha de consulta: 23 de setiembre de 2007.)

¹⁶. Samoilovich, Daniel, *El carrito de Eneas*, Rosario, Bajo la luna nueva, 2003. Todas las citas corresponden a esta edición.

los pedestales de sus estatuas los romanos fijaban, en los siglos XVII y XVIII, epigramas y sátiras de carácter político. Y aquel sabor urbano de la antigua sátira horaciana, que describía su mundo social con insidia, reaparece con deliberación en el tono de Samoilovich.

El libro está dividido en diez secciones estructuradas, en su mayor parte, de acuerdo con el tópico grecolatino que describe las figuras grabadas en el escudo del héroe, tal como Hesíodo describió el de Hércules y Homero el de Aquiles. El "escudo" forjado por Vulcano es aquí el carrito del cartonero Eneas. El recurso había sido usado por Leopoldo Marechal al describir el quimono chino de Samuel Tesler en *Adán Buenosayres*. La nota humorística, que consiste en describir personajes comunes con parámetros de la alta cultura, sin duda recuerda a Marechal. Pero en éste, la filiación con la epopeya clásica y el humorismo responden a una comicidad que busca, del modo menos solemne, una trascendencia arquetípica. En Samoilovich el gesto es otro: personajes de las "naciones cartoneras" se invisten con las categorías heroicas y las pulverizan en el ridículo. La mitologización no los vuelve ejemplares, sino que les quita patetismo mediante el sarcasmo y así los desnaturaliza para las buenas conciencias.

La descripción de lo que está grabado en el carrito de Eneas articula espacios sociales y materias desechadas: en el barral derecho la escena de la plaza Constitución; en el izquierdo, el de la estación Retiro; en la base, la plaza Miserere. Cada travesaño da ocasión para referirse a las tres materias básicas de la recolección: vidrio, lata y papel, llamado "el príncipe de los desechos hogareños". El papel es la materia primordial que recorre el libro, como objeto del reciclado, soporte de los signos que nacen y mueren en los desechos y retornan de otro modo, tal como el propio libro en el cual se lee ese poema. Los versos, en ese mundo donde "el futuro es lo que más rápido envejece /dejando una plétora de residuos excelentes", sólo pueden reciclar la cultura letrada, degradarla en la irrisión y acumularla para un nuevo destino, un nuevo sentido. La cultura misma es objeto de desecho y se adelgaza, se destruye, se vuelve sombra.

Estos tres ejemplos corresponderían a modos de reciclaje, los que siguen a modos de donación. El cuarto ejemplo corresponde al libro *Potlatch*, de Arturo Carrera, publicado en 2004¹⁷. El estudio del *potlatch* proviene de un trabajo sociológico de Marcel Mauss sobre el intercambio económico en las sociedades arcaicas, llamado "Essai sur le don" ("Ensayo sobre el don"), de 1925¹⁸.

¹⁷ Carrera, Arturo, *Potlatch*, Buenos Aires, Interzona, 2004. Todas las citas corresponden a esta edición.

¹⁸ Fue publicado originalmente en la revista *L'année sociologique*, Recopilado en Mauss, Marcel, "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques", en *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950. Hay versión española en Mauss, Marcel, "Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, pp. 155-258.

Reflexiona sobre un tipo de intercambio que, a diferencia de la economía capitalista –basada en la producción, la acumulación y el consumo– se asienta en la donación, el derroche y el obsequio. Ese sistema de prestación colectivo, nunca individual, consiste en la obligación de darse obsequios entre clanes o familias, que también deben ser recibidos obligatoriamente. El *potlatch* es una de sus manifestaciones extremas: los donantes y donatarios se desafían entre sí con regalos cada vez más suntuosos, donde la rivalidad no se manifiesta en el privar al otro de una riqueza, sino en otorgársela. El ensayo de Mauss inspiró el artículo de Georges Bataille “La notion de dépense” (“La noción de gasto”), de 1933, recopilado como estudio inicial en las ediciones de *La part maudite* (La parte maldita), de 1949, donde se esboza una “Teoría del *potlatch*”. Bataille sostiene que la verdadera razón de ser de las sociedades humanas no es el producir ni el acumular, sino el derroche y el gasto improductivo, la periódica dilapidación de la riqueza. Esa tendencia, revelada oscuramente en el *potlatch*, reside en el corazón de la economía: en ella también se manifestaría la inclinación del hombre hacia lo sagrado mediante acciones soberanas y sacrificiales, como la incesante donación. Escribe Bataille: “El *potlatch* es la constitución de una propiedad positiva de la pérdida –de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango en la jerarquía– que da a esta institución su valor significativo. El don debe ser considerado como una pérdida y también como una destrucción parcial, siendo el deseo de destruir transferido, en parte, al donatario”¹⁹.

En el prólogo a su libro, Carrera repone la poesía en el lugar de ese vínculo con lo económico. Pero hace algo más: reconoce implícitamente el “valor” del intercambio lingüístico, percibe en la poesía el “oro” de la lengua, o, como lo dice efectivamente, el “oro del sentido” a través de un donar constante del poema. El deslizamiento semántico hacia el dinero como materia simbólica para la imaginación y, a la vez, hacia la infancia como esa “edad de oro” de la que hablaba Novalis, reúne en este libro monedas y poemas: la intimidad de la niñez y la exterioridad del dinero cruzados en el *potlatch*, como una especie de lógica poética. ¿Acaso no es también la poesía –se pregunta Carrera– “un puro *potlatch* con formas, con palabras que vuelven a cruzarse en un umbral tan frágil como el sueño, como el balbuceo, como el tintineo oído de unas monedas raras que sostiene un niño?”.

Potlatch no sólo es una continuación de los libros anteriores –*El respetillo de las parcas*, de 1997, y *Tratado de las sensaciones*, de 2002. También es un lejanísimo eco de aquel libro que Carrera publicó cuando acuñaba las doraduras del signo neobarroco: *Oro*, de 1975. *Potlatch* alude al libro de 1975 en el nombre de la primera sección, “Oro”, y en algunos títulos del inicio,

19. “La notion de dépense” fue publicado originalmente en *La critique sociale*, 7, enero de 1933 y recopilado en Georges Bataille, Georges, *La part maudite, précédé de La notion de dépense*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967. Hay traducción al español: “La noción de gasto”, en *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987, pp. 25-43.

como si fuesen la continuación y la revisión de aquellos versos que decían: “*El escriba escribía/ cosa preciosa es mi vida/ yo soy un poeta/ de oro es el tesoro*”²⁰. La vida reside aquí en el escenario autobiográfico de la infancia: la ciudad en la que nació el poeta, Pringles, provincia de Buenos Aires, en la década del cincuenta, durante el peronismo. El motivo de *Potlatch* –en sus transacciones reales y también metafóricas– es el dinero, pero en uno de los avatares que podríamos llamar, sin mayor exageración, más fantásticos: la moneda argentina. En las seis secciones del volumen hay dos registros básicos. Uno es el más habitual de los poemas de Carrera, esas breves constelaciones de versos como intermitencias en la página: registro de sensaciones, de recuerdos, de pensar veloz sobre las cosas, donde el lirismo se une a ráfagas de relato:

Ahorro, derroche,
¿qué se va de tu boca como palabra y
entra en tus manos como plata, monedas,
oh,

eco de un niño?

Yo tenía 6 años,
mi madre había muerto y
la habían enterrado “disfrazada” de Novia; pero
sin la corona de azahares, sin las ligas auspiciosas.
Yo volvía al tiempo donde se casaban otras,
tan hermosas como ella,
con ramilletes de flores y nácar en las manos.

El otro registro se halla al final de cada sección: un texto llamado “Data”, escrito en un tono oral francamente narrativo, donde una o dos veces cuentan episodios infantiles, con una inocencia que suele volverse desopilante:

Te decían que iba a venir el ratoncito... era muy sencillo porque te dejaban algo de plata y vos ibas a comprar algo.
(...). Era una historia, se me iban aflojando de a poquito, alguno forzaba yo, hasta que se caía despacito, y se los daba a mamá que decía que había que guardarlos para el ratón. Entonces yo lo ponía en una servilleta de papel, bien envuelto,

²⁰ En el prólogo a su notable antología de Arturo Carrera, *Animaciones suspendidas* (Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2006), Ana Porrúa apunta el carácter de la noción de *potlatch* que aparece de hecho en toda la poesía de Carrera. Este aspecto se concreta en una sección de la antología llamada *Potlatch* donde se reúnen poemas de diversas épocas y no sólo los que pertenecen al libro homónimo.

porque me habían dicho que el diente no podía ir para cualquier lugar, que iba a lugares mágicos y que después el ratón con todos los dientes que juntaba se iba construyendo un castillo de la puta madre.

Las cadenas asociativas que acumula el cruce de dinero e infancia en los poemas son vastas. Entre muchas alusiones, se hallan referencias documentales a las monedas y billetes de la Nación, como hitos de época; o el apunte de la brutal depreciación social del presente al recordar, por ejemplo, que el escolar argentino depositaba dinero en estampillas para su libretita de la Caja Nacional de Ahorro Postal; o las varias acciones que el dinero connota: dar y recibir, prestar y gastar, vender y comprar. Hay un aire de nostalgia, a veces melancólico, y otros risible en los episodios familiares. Y con ellos, imágenes preciadas: alcancias, moneditas de los padrinos, vueltos de almacén, billetes que dejan los ratones por los dientes caídos, el Plata y la plata y el zahir de Borges, hostias que se amonedan en las bocas, heces de los niños que simbolizan el oro, el "don de acumular que despilfarra lo deseado". El efecto no es monumental o memorialista, sino ligero o irónico y, casi siempre, epifánico. El efecto de la donación, del poema como *potlacht* reside en que el sujeto transgrede con deliberación el orden social del presente e instaura en su lugar un rito: un rito de infancia, un rito poético, un rito de socialidad.

El quinto ejemplo, segundo de la modalidad de donación, corresponde al libro de Diana Bellessi, *La rebelión del instante*, aparecido en 2005, pero cuya redacción comenzó en 2002, después de *Mate cocido*²¹. Muchos poemas de este libro miran y nombran lo real: los follajes nacientes, la entrevisión de las plumas de los pájaros en las frondas, el mantillo de las hojas en la aurora, los celajes de las formas naturales. Todo lo que vibra, ceja, tiembla, ondula, irisa, lo que sostiene el mundo en la belleza de las estaciones sucesivas y que alguien mira interminablemente para que retorne en el poema como un incremento del ser. Pero la gran pregunta de la poeta que acumula esas minúsculas joyas del sentido –para quien siempre existirá un correlación ética y solidaria entre toda poesía y su audiencia en el seno de una cultura común, que aquí reside en la sociedad argentina actual– es también ésta: ¿qué se posee verdaderamente en el poema?, ¿es posible decir, donar lo real en un poema enunciado en el contexto social de su propio tiempo, cuando la propiedad está de hecho vedada a miles de semejantes, donde otros miles mendigan y nada podrán obtener de la realidad como no sea mediante las argucias del sobreviviente? En ese contexto de desposesión, ¿con qué puede contar el poema, qué puede ser dicho sin tornarse una frivolidad, una "minucia enojada"? En un arrebato solidario, la poeta prefiere no tener nada: nada, salvo

²¹. Bellessi, Diana, *La rebelión del instante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005. Todas las citas corresponden a esta edición.

la "orlada sombra que confía del instante". Y dice: "Ante la verde/ naturaleza digo/ no tengo nada// ni una frase/ y tanta mendicidad/ me acompaña". Allí, en su renuncia, comienza a elaborar la paradoja de aquello que Kristeva llamó intimidad de la rebelión y que consiste en mantener las potencialidades de revuelta que lo imaginario resucita en nuestra intimidad.

El orden del mercado, la lógica de la ganancia irrestricta y la exclusión social, es sustituido por el orden de lo obtenido en la gratuidad inmediata del mundo, lo ofrendado, lo regalado, lo dado en el instante de su aparición. Desde el sol, "el ponchito de los pobres", hasta las ramas finas de los ciruelos, la belleza de las cosas comparece. Toda rebelión, toda redención social cuenta con lo sagrado del mundo, y una misma pureza radica en la contemplación de lo real, lo que se honra en el detalle, tal como en las asambleas encendidas de los piqueteros –a quienes Bellessi dedicó varios poemas: "tan bella/ la multitud como la naturaleza/ organizada en paisaje las columnas/ de Anibal, de Teresa". Por cierto se refiere a las asambleas populares y a los movimientos de desocupados Anibal Verón y Teresa Rodríguez. El poema recompone el murmullo de las vastas reuniones sociales y la mudez del hambre con su propia voz menuda. Una voz que atestigua un tiempo terrible, pero nunca corresponde a un "alma bella": se reconoce ajena, medrosamente culpable incluso en su propio trabajo poético al mirar cara a cara al despojado, que surge de nuevo como una aparición fantasmal. El poema aspira a ser un registro, y se llama "Argentina 2003":

Qué mirás le digo
a la aparición está
cruzando la esquina
mientras anochece

el torso ahí parado
rapada cabeza
y la cara intacta
mirándome fija

como niña o como
una enana esperando
no sé qué cosa
y cigarrillo en mano

le hablo yo si fuera
persona pero es
un pedazo nomás
de maniquí en la calle

del desamparo
vestida en harapos
se me hace un nudo
de lo no hablado

caricia o cobijo
en serio nunca dados
al que espera algo
ahí en la calle y

más vale no le hablo
por miedo a que conteste
pero con vos soy
cobarde y pregunto

quién sos total fantasma
vas a responderme
sólo si yo quiero
para armar mi frase

nada por aquí
ni por allá sálvenos
la campana último
round que anochece.

Toda la poesía de Bellessi se tensa en su propia donación, y se autocuestiona, y nombra la rabia y la alegría en la rabia. Y, asimismo, es pacientemente dulce, poblada de diminutivos, de resabios de habla, apócope de la intimidad popular en el seno de versos frágiles que esplenden, rítmicos, cantados, donde otra riqueza –plata y oro– ya no está vedada: "estar atenta/ a los detalles que no cesan de cambiar,/ ninguno igual plateadito mio/ que te despojas temprano de tus hojas,/ como joyas en la brisa, álamo pequeño/ y fresno ya vestido en seda de oro".

Estos ejemplos son algunos modos posibles de aludir al orden económico de la coyuntura histórica reciente, en la cual debe sostenerse un cruce entre el autor, el sujeto del texto artístico y la socialidad, mediante transacciones e intercambios que obran en el orden imaginario. Esos constructos imaginarios retornan a lo real y establecen una lucha simbólica, actos de empatía y donación en un contexto sin duda muy restringido y no exento de ambigüedad. En todo caso no hay nada para celebrar, nada que pueda ser ocultado o diferido, nada que no diga lo ostensible, lo evidente, lo intransitivo de la pobreza y del hambre.

Entonces ¿por dónde comenzar: por dónde comenzar?

