

para retratarnos de modo coherente. Nos niega la posibilidad de encontrar una lengua propia.

No es ningún secreto que uno de los ensayos más importantes de Sylvia Molloy –“Too Wilde for Comfort”–, trate la obra de Oscar Wilde en relación con la de José Martí. En ese estudio, Molloy repensó la paranoia del otro fin de siglo con respecto a la sexualidad. Consideró la manera en que los escritores espían al extranjero, para llegar a varias hipótesis sobre la diferencia y la desviación. La autora define ese momento como un movimiento entre la homofobia y la xenofobia posibles, agregando que esta práctica se vinculaba con la idea de que el extranjero resulta siempre sospechoso porque no pertenece a la patria. En la novela de Molloy, sin embargo, se señala algo más: lo extraño se refiere a lo que llevamos en nuestro interior. Al llevar adentro el espejo agrietado, nos volvemos extraños a nosotros mismos. “La traducción y el exilio son siempre sinónimos de una pérdida”, nos dice Luisa Futoransky. Y continúa: “Venir de un idioma para escribir en otro, a veces para pensar en un tercero y vivir dondequiera que sea, esta condición ha sido gran parte de la experiencia literaria moderna”. Es también un síntoma de la marginalidad del escritor. De Joyce a Sylvia Molloy, es posible detectar una corriente en la cual estas preocupaciones imponen su presencia. La escritura resulta entonces una especie de confesión en lengua extranjera, como dijo Stanislaus Joyce al referirse al *Ulyses*: deja un plus, un menos, algo irreconocible, encubre a la vez que desnuda el secreto que llevamos en nuestro interior. Esta falta nos recuerda la extranjería que sentimos frente a nuestra propia voz. Nos lleva a buscar, si no el amor verdadero, por lo menos un nombre para reconocerlo. Confesamos, al mismo tiempo, el limitado alcance de este empeño.

9. Para leer lo popular: sonido, voz, contacto

“lo invisible de sus formas perfectas”
-Arturo Carrera, (2004: 148)

Son las 5 de la mañana cuando la combi me pasa a buscar para llevarme al aeropuerto. Desganada, me preparo para otro viaje de California a Buenos Aires; tengo mis papeles en orden, el *per-drive* cargado e incluso llevo algunos tomates, recién recogidos de mi huerta, para los amigos que hace rato están atrapados en la penumbra del invierno porteño. Me agota la perspectiva del viaje desde que salgo de mi casa de Berkeley. Sin embargo, se despierta la socióloga que llevo adentro, un motor con vida propia, mientras la Van serpentea por las calles del barrio en dirección a la autopista. Está a punto de amanecer, y veo uno, dos, ocho hombres sin techo empujando carritos de supermercado. Superando por mucho a los colectores municipales de basura, buscan trozos de cartón o acaso una botella o una lata vacía que muestren cierta cualidad redentora. Apenas he reparado en ellos a lo largo de estos años, pero hoy me llaman la atención. Sucede que voy camino a Buenos Aires para entrevistarme con los cartoneros. Sentada en el ómnibus, no puedo evitar observar la ironía de mi gesto de turista. Claramente, tengo mis propios cartoneros, vecinos sin techo que duermen a metros de mi casa. ¿Qué es lo que me lleva a pensar que la condición argentina aportará alguna novedad, distinta de la escena que se me presenta en esta madrugada californiana? Me recuerdo que comparto este

dilema con mis colegas argentinos de clase media, que tampoco han logrado resolverlo de manera satisfactoria.

En una suerte de eco de Hardt y Negri, quienes predijeron, y con ganas, la caída del neoliberalismo por obra y gracia de la multitud, los intelectuales tomaron a los actores sociales de la crisis de 2001 como tópico favorito de una nueva literatura y un nuevo arte. Cartoneros, piqueteros, mujeres de las fábricas ocupadas, figuras del mundo post-laboral que migraban del campo a la ciudad; todos ellos pasaron a ser terreno fértil para el cine, la literatura y el ensayo. "La miseria estetizada", como se solía decir. Pero esta celebración tomó un curso inesperado. Bajo la supervisión editorial de Eloísa Cartonera (en realidad, un proyecto del 2003, en manos de Fernanda Laguna, Washington Curcurto y Javier Barliano), los cartoneros fueron contratados para engrapar ficción y poesía de vanguardia entre planchas de cartón reciclado. Paralelamente, la revista de arte *Ramona*, bajo la dirección de Roberto Jacoby, anunciaba en su página web que aquellos que compraran un libro de esta serie particular, lo recibirían de manos de los cartoneros en su propia puerta.

Estréchele la mano al cartonero. Aproveche la oportunidad de sentarse cerca de un hombre sin techo. Presente su libro en una librería y beneficéese del capital cultural que el sin techo proporciona. Invítele a compartir el escenario con usted mientras sus amigos leen textos en su honor. ¡Celebrense a sí mismo y al hombre indigente también! Los cartoneros como personajes de coplas heroicas, de romances y melodramas, incluso como tema de la nueva escritura de vanguardia. E-bay puede venderle un trozo de metal recolectado por los pobres de Argentina. Y si, en el clímax de los sucesos de Chiapas, los que solidarizaban con el Zapatismo cantaban "todos somos Marcos", en Buenos Aires se oía el grito "todos somos cartoneros". Llevando esta tendencia al extremo, *Página/12* informaba, en septiembre de 2005, sobre la "moda-cartonero", una maniobra publicitaria lanzada por una agencia comercial que buscaba atención. De acuerdo con una estrategia de marketing,

se observaba que si era posible venderles teléfonos celulares a las prostitutas que trabajaban en la calle, también podrían encontrarse productos adecuados para el nicho cartonero. Además, nos decían los hombres de la publicidad, acaso la clase media también quiera vestirse como los cartoneros. *For-us-by-us*, lo que en Norteamérica se llama FUBU, y en el sur, *marca rioplatense*. ¡Unámonos a los cartoneros y brindemos por los desempleados! "La imagen del cartonero interesa porque conlleva una propuesta de trabajo", explicaba un ejecutivo de relaciones públicas. Esto está tan cerca de la banalización de la pobreza (para volver a la formulación ya clásica de Hannah Arendt) como de lo que otros han llamado el insaciable "hambre de relevancia" (Albèri 2003: 1).

Ronda nocturna, un film de Edgardo Cozarinsky que es a la vez una respuesta a la Argentina neoliberal y a la noche del deseo homosexual, apuesta a la originalidad poniendo en escena los episodios que acabo de describir. En la primera escena del film, unos cartoneros bordean con sus carritos las veredas del Alto Palermo mientras cae la noche; se cruzan en el camino de los compradores que están esperando taxis para volver a sus hogares y que se ponen nerviosos al verlos. La escena final muestra a los cartoneros empujando sus carritos hacia el amanecer. Estas figuras parecen anunciar un nuevo sujeto en construcción, a punto de devenir espectáculo para la ciudad de Buenos Aires. De hecho, la publicidad que anticipaba el film dirigía la atención hacia esa imagen social: aquí está por fin el Buenos Aires "real", radical y explosivo. A través de la puesta en escena, mediante la improvisación y la impostura, se disponía a los cartoneros para que *fuera vistos* en ese momento. Su imagen, *sólo* su imagen, da en el blanco de un problema literario que liga la ética del autor con la *autenticidad* de su representación.²⁴

²⁴ Sergio Chejfec recuerda un suceso de la filmación de *Ronda nocturna*: cuando Cozarinsky empezó a seleccionar cartoneros como actores para su film, estos volvían a sus casas, se vestían con su mejor ropa, y regresaban al set, preparados para su debut cinematográfico. Este *volta face* perturbó notablemente a Cozarinsky: los

Tanto en la grave crisis de diciembre de 2001, —en la que el tráfico de milagros les permitió a los argentinos plantar semillas de esperanza en el suelo de la cultura local—, como en el presente, cuando la fuerza de la razón crítica nos ha llevado a una almidonada falta de sentimiento, a un adormecimiento que nos envuelve y que no podemos superar, la imagen de *lo popular* cumple un papel de gran importancia. Por un lado, nos ayuda a encontrar una solución al estancamiento social al que todos estamos sometidos, a la vez que su imagen promete impulsar nuestros sueños de activismo político con respecto a los problemas del centro urbano; por el otro, lo popular también abre el espacio del arte y la literatura a una materialización de la lectura. Es decir, la presencia de lo popular en el texto literario nos obliga a repensar los hábitos de lectura, que nos pueden llevar a un sentimentalismo e identificación triviales o a un cuestionamiento de la representación de lo "real". Es, en muchos aspectos, un significativo vacío. En estas páginas, voy a moverme entre la sospecha y la indulgencia que estos tópicos provocan, rastreando algunos caminos que nos permitan abordar cuestiones de experiencia y ética en el arte literario.

El pueblo

Desde los tiempos de Herder, cuando el "pueblo" era considerado como un escalón para alcanzar el espíritu de una nación, distintos escritores de todas partes del globo han recurrido a la figura de los sectores populares para sostener la obra literaria.²⁵ Frecuentemente, estas figuras proporcionan la chispa que activa las poéticas de un texto literario; para decirlo de otro modo, lo popular moviliza las claves de la literatura y pone en marcha su maquinaria. Desde

cartoneros habían subvertido la lastimosa representación que él había querido producir en el film.

²⁵ Ver Martin Jay (2006) y Pascale Casanova (2002) sobre Herder y los "usos" del pueblo.

Esteban Echeverría hasta Raúl González Tuñón, desde Roberto Arlt a Sergio Chejfec, gran parte de la literatura argentina gana su fuerza gracias a las figuras populares. Invocados de este modo, los pobres, los subalternos, los inmigrantes y las minorías, presentan diversos problemas en los campos de la estética y la ética; se perciben en los cambios del lenguaje, en la estructura del relato, para no mencionar la función que la "diferencia" cultural desempeña para los lectores de clase media. Sin duda, el conflicto entre la civilización y la barbarie subyace en esta historia. En este sentido, el pueblo atrae nuestra fascinación por la contracara de lo conocido; se extiende a una zona que está más allá de nuestro ámbito habitual. Es, además, altamente visual. Desde la famosa exhibición preparada por Colón de los aborígenes americanos en el puerto de Sevilla, hasta la televisación de los diluvios de Nueva Orleans, pasando por los devastadores terremotos de Haití y de Chile, el espectáculo del pueblo, visto como *otrédad*, reclama la atención. Trabaja a partir de la contracción y elongación del espacio; funciona gracias a las tensiones entre distancia y proximidad y, en todos los casos, confirma el interminable poder del centro. En el tiempo presente, el espacio y la distancia han pasado a ser los elementos necesarios para involucrarse en el teatro de la expresión popular.²⁶

Hermann Herlinghaus observó sagazmente en *La modernidad heterogénea* que la cultura popular (cuando se la representa) cumple la función de establecer líneas de demarcación en el interior de los textos. La cultura popular legítima la modernidad por medio de estrategias de contraste y distinción y, por supuesto, permite que los conceptos relacionales determinen toda la verdad de un texto. Podríamos añadir que, en algunas instancias, *lo popular* anunciaba

²⁶ Una vez más, nota en el aire la famosa sentencia de Marx en el *18 Brumario de Luis Bonaparte*: "No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados". Sin embargo, a causa de la movilidad y los aspectos cambiantes del compromiso popular, y de la dificultad de fijar las posiciones de los sujetos subalternos, las líneas de demarcación que buscamos poner en evidencia, frecuentemente permanecen ocultas. De ese modo, la exhortación a representar, muchas veces, termina en fracaso.

un movimiento hacia un pasado rural o campesino, la nostalgia de una totalidad agraria; en otras ocasiones, lo popular se asocia íntimamente al proletariado urbano ahora desplazado. Dos versiones de una misma ansiedad sobre los bordes de la modernización, dos historias de tradiciones periféricas al servicio de la crítica cultural. Y, sin embargo, en el presente ambas narrativas se subordinan a nuestra atracción actual por lo híbrido y la mezcla. Se rechaza la pureza; se defiende la polifonía. Lo ininteligible en términos de la razón occidental es el nuevo espectáculo. Ésta es, en síntesis, la seducción de lo popular.

Podríamos preguntarnos por las dimensiones políticas de ese desarrollo. En otras palabras, si lo popular tiene consecuencias para la democracia, ¿nosotros, al leer sobre los cartoneros, los inmigrantes y otros sujetos populares, encontraremos en ellos el sueño de la posible insurgencia? Lo popular, en este sentido, sería un llamado a la violencia mítica, una suerte de nostalgia atada a la esperanza de una revolución o de un futuro que ofreciera algo novedoso. En otros contextos, lo popular puede ser una especie de fetiche, aislado de toda posibilidad real de transformarse en otra cosa que no sea el símbolo de un deseo frustrado. Irguiéndose desde el pasado, lo popular ocupa este punto ciego. Curiosamente, estas inclinaciones se mueven juntas: diseñadas para arrancar de raíz las historias y cronologías familiares, se han saturado de nostalgia y de improbables perspectivas de futuro. En este contexto, lo popular flota como un fantasma sobre el momento actual, en el que claramente se pone en escena una performance de cuerpo y voz. Y acaso la clave reside en la performatividad.

Recuerdo en este punto el célebre cuento de Kafka, "El artista del hambre", en el cual la multitud va al carnaval para ver al hombre que practica y actúa el arte de morir de hambre. Se trata, no obstante, de un espectáculo que pronto cumple su ciclo. Después de unos años, el director del circo decide que el artista del hambre no es una propuesta viable y lo reemplaza con una pantera. La multitud, entusiasmada otra vez, se apresura a observar al felino

devorando carne en su jaula. Kafka nos hace ver el oportunismo de la multitud, pero también nos muestra la fuerza del deseo del consumidor y la astucia de los directores que desean controlarla. Hay muchas líneas para explorar en este relato: entre ellas, el modo en que el artista defiende su resolución de morir de hambre, dándole así un giro al concepto de agencia —la agencia aquí definida como la decisión de no actuar, de no comer— pero negándonos a su vez la posibilidad de cualquier tipo de intervención ética. El planteamiento literario que ofrece Kafka da la posibilidad de pensar en nuestra efímera fascinación con las vidas de los otros. ¿Somos todos, entonces, empresarios del artista del hambre? ¿Estaríamos dispuestos a dejarlo morir si así conviniese a nuestra estrategia de mercado? Y ¿cómo tenemos que registrar la experiencia de su cuerpo disminuido? Estas preguntas surgen de la línea divisoria que separa a la multitud de la jaula. En esa distancia, emerge una teatralidad pública en la cual nuestras simpatías son reemplazadas por un interés lascivo. Una contemplación perversa pasa a ser la base del entretenimiento y ocupa el lugar del compromiso directo.

Ricardo Piglia sugiere que lo popular es un efecto de la lectura. Comparamos un antes y después; pensamos en el centro y el margen. Pero también tenemos un deseo de acapararlo todo, de poseer la otredad; lo popular, en este sentido, responde a la sed de experiencias auténticas tan típica de la cultura de clase media. No obstante la realidad de este deseo, dice Piglia, prevalecen en torno de lo popular las fantasías del enigma y del monstruo. Lo popular se muestra elusivo, resiste la interpretación; se constituye sobre un secreto que no podemos alcanzar (2005: 86). Dominar lo popular funciona como un deseo espectral que llevamos con nosotros en el acto de leer; buscamos los secretos de la multitud depositados en el texto literario. Ciertamente esto funciona en la ficción y la crónica. Con *La villa* de César Aira o *Boca de lobo* de Sergio Chejfec hasta los textos recientes de Gabriela Cabezón Cámara (*La virgen cabecada*) o Cristián Alarcón (*Si me querés, quereime transa*), encontramos como lectores en los barrios pobres de Buenos Aires y observamos

en los personajes los excesos de la delincuencia y el hambre. En cada uno de estos casos, la distancia entre el observador y los otros está claramente marcada: el guiño irónico, la risa, la crítica a la ley aparecen en función del espacio que separa al narrador del sujeto popular. Pero se añade un nuevo detalle: si la otredad puede ser cuestión de distancia, depende también de nuestras pasiones.

Sobre las pasiones

Mucho se ha dicho sobre las pasiones en las más recientes discusiones sobre ética y lectura. También despierta sospechas. Recurriendo a la retórica clásica, Terry Eagleton se refiere a la "conveniencia ideológica" de usar las emociones como base del consenso moral.²⁷ Desde otro punto de vista, Stanley Fish denuncia la falacia afectiva por "el mal gusto de volver públicos los sentimientos privados",²⁸ mientras que Emily Apter ha cuestionado el "imperio de los afectos" como parte del nuevo furor anti-esencialista (1999: 18). Habiendo agotado las historias relacionadas con la producción de la identidad, sostiene Apter, nos volcamos ahora a las emociones crudas, un punto sencillito en el que podemos conectarnos rápidamente con el otro sin necesidad de estudiar el pasado. Ustedes actúan, yo siento. Como el Artista del Hambre y su público. Como las escenas de los mineros chilenos que miramos por televisión con atención devota. Camuflada en las discusiones sobre pasiones, la tendencia a "simpatizar con el otro" es alegremente multicultural aunque por lo general no se la analiza. Como base de una política circunstancial, la política y la estética de los afectos constituyen una suerte de solidaridad por medio de la mimesis, un abordaje *light* a los sujetos virtuales sin que invitamos demasiado en el futuro.

²⁷ Citado en Rei Terada, (2001: 4).

²⁸ Citado en Jane Tompkins, (1977: 172).

La discusión sobre los afectos y las pasiones no se agota en estos comentarios. Por el contrario, persisten una serie de preguntas sobre el rol central de los afectos en el momento de encontrarnos con el otro. Cómo se definen, cuál es el momento de su despertar, cómo está representado el espíritu de la persona observada. Pero, cuando de literatura se trata, hay algo más. Aquí, el despertar de los afectos –las sensaciones, lo emotivo, el así llamado "acto interior"– es más complicado, más sutil. Entra por medio de las bases materiales del texto, por medio de la palabra pulsante, por los sonidos que se cruzan, por las pausas y cortes que atraviesan la enunciación. En otras palabras, si en el amplio debate político sobre la alteridad, se considera que los afectos son centrales para el reconocimiento del otro distante, también puede ser tiempo de pensar de qué maneras los afectos se despiertan debido al *estilo*.

Quiero proponer una teoría de la lectura que vincule el cuerpo lector con una semiosis ética. Una lectura somática que acceja la respiración, el sonido y la forma. Una vía para encontrar un punto de contacto entre nuestros cuerpos y el cuerpo del poema, de modo que la voz, el ritmo, el acento y el oído estén totalmente involucrados.²⁹ Una expresión que no sea inerte, sino activa. Por supuesto, esto significa que estaremos re-escribiendo, siempre cambiando lugares dentro de nuestra asignada posición de lectores: los sujetos populares se redefinen (ora cartoneros, ora inmigrantes, ora los muchachos de las villas) así como nuestra ubicación con respecto a ellos.

Digamos, entonces, que la experiencia de la lectura implica una renovación constante, una reescritura a través de la cual llevamos nuestros cuerpos a la página literaria, haciendo de la lectura un efecto sensorial, tocando nuevos registros de esta realidad que es

²⁹ Quiero superar nuestro apego a la mirada, que sugiere poder, dominación y control, para abrirme a los otros sentidos que son capaces de producir reapuestas somáticas. En este punto, puedo sonar pasada de moda, un eco tardío de Dilthey, quien nos advirtió sobre los peligros de la modalidad "ocular" y de todas las relaciones con la experiencia que nos transforman en espectadores. Sobre este tema, ver Jay (1993).

el cuerpo. Una experiencia que abre nuestros sentidos a la asociación y al trabajo de la ética. En este punto, el tropo especial de lo popular pasa a ser nuestra primera entrada discursiva al registro de este cambio, un sustituto del trabajo intersubjetivo que deseamos y necesitamos.

Creo que la poesía, al contrario de otros géneros literarios, ofrece la oportunidad de hacer colapsar estas líneas divisorias. Al trabajar con los efectos somáticos sobre el lector, la poesía construye un cuerpo. Deja en las estrias de la piel la resonancia del sonido y la voz; toca el oído del lector con su acento y entonación. Sentirse convierte en un modo de capturar la presencia ajena, incorporándola en nuestro ser. Evadiendo los circuitos convencionales de significación, abriéndonos paso entre falsas comodidades e ilusiones de compromiso, los ritmos del poema y su impacto sensorial producen lecturas alternativas; despiertan una conciencia de la otredad por rutas menos esperadas. En este contexto, los afectos no están inspirados exclusivamente por sucesos visuales (lo que reforzaría el lugar de la mirada como lugar del poder) sino que pueden ser despertados por el sonido, por lo que vibra en poema, por el tacto, un sabor imaginado, o acaso un leve roce. Dejan un residuo persistente en el espíritu y el cuerpo del observador.³⁰ Esto implica la sumisión total del cuerpo a la experiencia de lectura. Podría decirse que este es nuestro modo de ser embelesados por el texto, tal como Barthes propuso hace mucho tiempo.

Las intenciones afectivas no son meros estados mentales, nos recuerda Charles Altieri (7). En verdad, y si bien los afectos fueron originalmente modelados por las creencias, ahora parecen flotar solos, desconectados del pensamiento. El arte y la literatura desarrollan un trabajo más complejo con esta versión de los afectos.

³⁰ Esto nos retrotrae al formalismo ruso y en particular a Schklovsky, quien sostuvo: "El arte existe para que podamos recuperar la sensación de la vida; existe para que podamos sentir las cosas, para que lo pedregoso sea pedregoso. El propósito del arte es brindar la sensación de las cosas tal como son percibidas y no tal como son conocidas" (1966: 12).

Algunos, como Heller Roazen, antes citado en este libro, se han referido al despertar (aristotélico) del "tacto interior". Otros, como Michel Serres, ven en el despertar físico de las personas una manera de estimular la conciencia con un paso eventual a la acción. Para entender esto, debemos primero expandir nuestro lenguaje conceptual para hospedar estas intensidades. Altieri, otra vez, es de gran ayuda en este punto:

La presentación de emociones a un público invita al público a responder a esta situación tal como es expresada, no como es descrita. Nosotros [el público] queremos darle al orador el conocimiento del que carece... porque reconocemos su pathos... Estamos lo suficientemente convencidos como para construir nuestras propias actitudes, y queremos ser capaces de sostenerlas pensando cómo podrían darnos acceso a su situación de fondo. (2003: 96)

Esto va más allá de la mera colaboración entre literatura y *doxa*. Más bien, se trata de registrar *los efectos* del arte y la literatura en el cuerpo del lector y de allí, de impulsarlo a suplementar lo que haga falta en el texto. Del susurro, completamos la oración; de la cesura, recuperamos la voz; a partir del vacío de significados, construimos un puente de conexión. Y a partir de la propuesta rítmica, excavamos los sentidos secretos que subyacen en el poema. Agregamos sentido a lo no dicho; respondemos a las sugerencias que propone el aspecto formal del texto. No sólo reconocemos el contenido obvio que queda en la superficie del texto; nos dejamos llevar por su estructura formal, por la corriente de significados que se llevan adelante por los silencios y los susurros. Me gustaría pensar en una lectura material de una experiencia fundamentalmente intraducible; llegar a esa otredad por medio de un rodeo, un recorrido de rebotes entre la lengua y la voz. Serán estrategias para disolver las trampas de la razón y detener el orden de la lógica habitual.

En este punto, urge una pequeña digresión sobre cómo registrar la experiencia en el tiempo presente. Rei Terada se pregunta si podemos hablar de experiencia en esta era de afectos menguantes. Sostiene que la tan discutida intensidad de los afectos compensará,

paradójicamente, la muerte del sujeto postmoderno (2001: 4). Como si buscara desafiar la propuesta de Apter, a la que me he referido más arriba, Terada toma el nuevo énfasis en el sensacionalismo como prueba de nuestra propia desaparición; es el momento de reconocer el deshacerse de nuestro yo. Esto, sostiene Terada, puede verse especialmente en las emociones que expresamos al encontrarnos con el otro. La pasión instigada por tanta bulla, tanto ruido y aparente brillo llevaría al sujeto observador a su propia cancelación (5). Así, podría decirse que la intensidad afectiva es un momento de no-subjetividad en el corazón del sujeto. Un punto ciego de la razón. Y esto nos lleva otra vez a la representación de lo popular. En el contexto que traza Terada, la presencia popular será un modo de figurar la experiencia propia justamente en el momento en que nuestro acceso a la experiencia directa parece haberse perdido. Más que un sustituto por la vida empobrecida que llevamos, la representación de lo popular toca a fondo la verdad de la materia; del mapa rítmico que lo rodea se suscita un movimiento, una incomodidad, un despertar, un impulso migratorio que moviliza al lector.

Dicho de otra manera, el redescubrimiento de lo popular en la cultura literaria es parte de una agenda más vasta para renovar el *sentimiento*. De nuevo, excedemos la mera *doxa* habitual. No estoy diciendo que los textos literarios estén allí para corregir la desigualdad social de un plumazo. Tampoco que los lectores y los críticos busquen *de manera deliberada* los efectos políticos directos del arte o que el arte nos guíe en el uso de la razón (como sugiere la propuesta de Martha Nussbaum). Lo que sí afirmamos es que el encuentro estetizado con lo popular vigoriza nuestras pasiones. La representación (literaria) de los sujetos populares ofrece un puente entre la pasión inmediata y, a largo plazo, la reflexión; llegamos a comprender la gravedad de las crisis que la presencia popular nos suscita.

La tercera Crítica de Kant nos lleva en esa dirección, ayudándonos a entender las emociones sin confundirlas con las acciones políticas.

La respuesta frente a los estímulos no produce una verdad absoluta; más bien, se tiende un arco de sentido que lleva a la posibilidad de un "tal vez"; todo queda indeciso o abierto, apuntando a un futuro. Todo está en camino, en movimiento, en transición. De manera parecida, un campo de fuerzas rodea la imagen de lo popular, conectando aquellos elementos que inicialmente no aparecen relacionados.²¹ Sin deliberación, la imagen instiga primero un punto ciego de reflexión —vemos, tocamos, oímos, sin recurso inmediato a la razón— y luego avanza a un estado de transición hacia algún futuro. En este sentido, la otredad que nombramos es el principio rector de la estética. En tanto reverso de la cultura letrada de elite, la otredad proporciona sonido y voz; construye otra versión del espacio y del tiempo. Incita una duda sobre lo conocido; despierta en nosotros una nueva mirada y una nueva manera de escuchar.

La doble escucha

Recientemente, en un curso que dicté sobre poesía, mis estudiantes me ayudaron a comprender esta propuesta cuando leímos primero a Darío y Yeats y luego a Diana Bellessi y Arturo Carrera, poetas que siempre han dedicado su atención literaria al destino de los afectos, un tema que pasó a ser aún más prominente en su escritura después de los sucesos de 2001. En su conjunto, estos poetas nos ayudan a reconsiderar el sonido, el tacto y la voz como vehiculos que pueden acercarnos al otro y, por los efectos de la escucha, de colocar lo popular en la imaginación cultural del público lector.

Empecemos con Darío, cuya revolución poética no necesita introducción. Los cambios que Darío introdujo en la prosodia y en la métrica, y en la modernización del lenguaje, estrategias que sintetizaban con la modernidad tan deseada por el nuevo estado liberal, han sido profusamente rastreados por la crítica a lo largo

²¹ Para una discusión brillante de este punto ver Robert Kaufman (2006b).

de los años. Quiero explorar aquí el modo en que sus textos *reconstruyen la cosmópolis emergente* tal como fue constituida por nuevas figuras y voces a fines del siglo XIX. Más específicamente, quiero concentrarme en cómo Darío nos enseña, a través del acento y la voz del poema, que América Latina no es singular, y que su población no es homogénea y única. Tomemos, por ejemplo, *Prosas Profanas* (1896), publicada en Buenos Aires. La fonética del español porteño, con su exuberante fricativa [ʃh] para pronunciar la *ll* y la *y*, invaden el ambiente, y lo distinguen del habla de Managua. Estos sonidos ganan prominencia en el verso de Darío para recordarnos que se está formando un habla local en poesía. Cito unos versos de “Yo persigo una forma”:

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio bogó,
y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente,
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

Si el poema busca la perfección de la forma, si desea una unidad perfecta, cuando se lo lee en voz alta en Buenos Aires necesariamente se oye la voz porteña y su inflexión regionalista. La universalidad que debería trascender el lugar de pertenencia (después de todo, este es un poema sobre los misterios del arte y la belleza), está de hecho restringida por los ritmos locales, ligada a una modalidad intraducible que se afirma en la voz. Al poner en el centro del poema la *lll* porteña que surgió en Buenos Aires por esos años (*hallo, huye, fluye, bello, sollozo, cuello*), Darío nos recuerda que los universales no pueden separarse de su expresión local. La poesía de Darío se define por estas dobles inflexiones que siempre aspiran a superar el regionalismo mientras recuerdan—con guiño irónico—aquellas expresiones lingüísticas que señalan irremediablemente *el lugar* de la escritura. Darío juega con los neologismos americanos, con las variantes nuevas de la voz, con el mapa de acentos y entonaciones

que describen América Latina, siempre como parte de un programa de impulsar la modernidad desde el recinto local.

Hace muchos años, escribiendo sobre la poesía modernista, Noé Jitrik enfatizaba la importancia del acento para transformar la maquinaria modernista. Ese era el modo que había encontrado Darío para ganar entrada a los circuitos internacionales de la poesía finisecular. La modernidad cargaba un acento, y éste era la base de un nuevo orden poético. Pero también *nuestra* conexión con el poema se produce en el contacto con este aspecto sonoro: más allá de la *imagen* de belleza que Darío nos ofrece en su poema, nos capturan los impulsos somáticos, nos atraen las nuevas voces que entran en contacto con las antiguas, nos arrastra la vibración del castellano hablado en Buenos Aires. Señalando lo moderno a través de esta colisión de sonidos, Darío llevó las voces locales a un mundo de nuevos universales. Esta mezcla era en verdad constitutiva de las identidades emergentes que Darío necesitaba para que su proyecto literario funcionara.

Pocos años después, Yeats escribió su famoso poema “Easter 1916” (“Pascua 1916”) sobre los levantamientos ocurridos en Dublín en contra del dominio inglés. Quiero referirme brevemente al estribillo del poema: “All changed, changed utterly: A terrible beauty is born” (“todo ha cambiado, cambiado por completo/ una terrible belleza está naciendo”). Si, por un lado, se reconoce en estas líneas el lamento de Yeats por la masacre de los dublineses, por el otro, resulta evidente que éste es su modo de examinar la imposibilidad de decirlo: establece el punto en el que el habla *tartamudea* y no avanza más. En otras secciones del poema, se refiere a las “amables palabras sin sentido”, en sí misma una frase infeliz y difícil de escuchar. Y luego escribe sobre “una voz que se volvió chillona” mientras una “canción” y ciertos nombres son “murmurados”. Efectivamente, Yeats repite la importancia de la voz en su poema, y sobre todo oímos la repetición de la palabra *utterly* (curiosamente, el castellano no sabe cómo traducir esta voz; lo más cercano sería *terminantemente* pero se pierde el vínculo con *utter*,

proferir o expresar). Yeats parece estar diciéndonos que el habla tiene el poder de levantar la dura piedra de la intranquilidad (y en el poema abundan las referencias a las piedras), señalando al mismo tiempo el camino que conduce a lo nuevo.

Al escuchar este poema, tenemos que reformular el ritmo conocido. Nos pone en alerta para que percibamos una nueva voz – más bien, las nuevas voces – en la cultura irlandesa. Son voces chillonas y abruptas, preferidas [uttered] y balbuceadas, empujadas hacia afuera en busca de una nueva articulación (recordemos que en inglés, la voz *utter* proviene de *utera*, lo que será *expulsado*). Se trata de lo que se engendra a partir de la piedra, inaccesible todavía para la lógica y la razón. Pero el habla que tartamudea captura al oyente del poema. Quedamos tan perplejos como Yeats, en espera de algo nuevo que todavía queda sin nombrar. Y aquí estamos ante una curiosa paradoja sobre la ética de la lectura: porque si Yeats, el conservador, desconfía de la rebelión popular, su poema lleva a sus lectores en la dirección opuesta, forzándolos a tropezar con los sonidos complicados, invitándolos a pensar que el movimiento de la piedra es todavía de innegable valor. En este punto, nuestra lectura toca algo que está fuera de la intención autorral. A partir de los conflictos de sonidos, el poema ofrece un mensaje fuerte sobre una solución política no enunciada.

La voz de lo invisible

Cambio de clima: el principio del nuevo milenio y la crisis argentina del 2001. En *La rebelión del instante* (2005), un libro de poemas sobre la crisis de la pobreza en la Argentina, Diana Bellessi trabaja con la materialización de lo invisible. En uno de sus textos, “Notas del presente”, el sonido, el ritmo y la vibración de vocales marcan la angustia que se siente respecto de la realidad del país; también nos ayuda a reflexionar sobre el tiempo perdido y la felicidad inalcanzable:

226

¿Y eso ahí? oh no es nada, sólo
desconsolación sobre el oro
del musgo otoñal, bermellón
y oro la luz del sol bañando
todo y después, un gris de plomo
al atardecer, perfecto ahí
como la pena, y tan quieto
que parece eterno posado
en el paisaje igual a ella
en mi propio corazón (69)

Si la sucesión de [o]s con las que se abre el poema (“eso... oh no...”, sólo desconsolación sobre el oro”) dice la angustia suscitada por aquello que no se nombra, el uso de los deícticos – “ahí” y “después” – organiza las temporalidades. Sigue un espacio de lamento en el que prevalece la [a], recordándonos suavemente lo que se ha ido, lo que ha sido truncado por los sucesos en el momento presente. *No es nada*, pero la pena parece eterna. Bellessi continúa:

abril se va, todo se va
al infierno tanto como esta
belleza; alzo unos pinoles
que me abrigan de sólo verlos,
acento de marrón del río,
frescos y abiertos ofrecen
aún sus semillas, si mayo
las acoge quizás me quiera
también a mí; estoy aquí
en esta orilla y puedo llorar
al fin, la furia se deshace
como un peduelo de seda
en la brisa del anochecer
¿Qué es, ahí? Oh no, no es nada,
Sólo desconsolación, tensa
y perfecta como un reloj
acrobata bailando el tiempo
regurgitándolo en pasado:
púrpura etéreo, y misterioso,
tal vez sólo por eso, lloro (69-70)

227

Contra la suavidad de las vocales (“abril se va, todo se va”) que designan pérdida y lamento, aparece de pronto una vulgaridad inesperada –“al infierno”– en el campo semántico, lo cual altera nuestro sistema de lectura; interrumpe de manera radical el momento presente del poema. *El infierno* se instala en medio del poema; señala un antes y después. Sólo al final, Bellessi nos hace retornar a la [o] con la que había abierto el poema, dibujando así un círculo. Dos tiempos marcan el poema, con dos sistemas de lectura. De todos modos, no hay nada que hacer: el texto termina con el llanto. Este poema se articula entre la distancia y la cercanía; sostiene una tensión entre el aquí y el allá; se basa en un pasado que es suave y femenino y un presente continuo sin consuelo ligado a la dureza de las condiciones y la persistencia del llanto. Por su estructura, hace pensar en la célebre rosa del poema de Borges, una flor que ocupa el centro del poema y cuyo poder nos lleva sin trastorno a la experiencia de la escritura. Aquí, sin embargo, Bellessi ubica “el infierno” en el centro de su texto. A través del leve susurro, del golpe de aire que nos toca, aprendemos a entender las “notas del presente” (el título del poema) vinculadas a la cuestión social. Bellessi parece decirnos que es cuestión de escuchar, ver y sentir de manera corporal los ritmos de transición entre un mundo social y otro para entrar en contacto con lo que hemos perdido. Lo sensorial, de esta manera, nos proporciona una ética del compromiso.

Pueblo, materia, memoria

Mediante una reflexión sobre la crisis económica en la Argentina, Arturo Carrera en *Pollatch* (2004) nos recuerda la sensualidad de la moneda. La moneda, explica, carece de valores abstractos. Sólo deviene objeto de cambio con los hábitos de la sociedad; allí, el programa económico altera su sentido estético. Pero también el dinero es el “pega-pega”; al igual que el sonido que sostiene la

unidad del poema, el dinero es la argamasa del orden social. Del prólogo de *Pollatch*, Carrera escribe:

como continuación de los anteriores, donde las series tíos, primos, abuelos, padres, abuelas, tías, primas, pequeñas parcas... parecían carecer todavía de esa amalgama de representaciones que une, liga los órdenes que simulan la gran indiferencia de la infancia. Y ese *pega-pega* es el dinero. Y sobre todo ese aparente apagón de sentido: el dinero en la infancia. Cuando no sabíamos lo que era –cuando era sólo el eco de un valor que pudo llamarse música. (9)

Carrera, para quien lo sensorial siempre acompaña el recuerdo, empieza una divagación a partir de su pueblo natal. Pringles es la base de su composición de lugar, es el lugar que acoge las hablas de los pobres; es su arraigo en la periferia, es el sostén de la voz popular. El pueblo señala los orígenes, reconoce el sustrato inmigratorio, las crisis entre clases sociales, los conflictos entre ética y complicidad que pertenecen al pueblo de provincia. También en Pringles, Carrera descubre el ancla de los afectos. Aquí, en este pueblo, Carrera nos traza los descubrimientos del niño, sobre todo con respecto a la moneda en la época de Eva Perón. El niño aprecia el aspecto físico de la moneda –su peso, su color, su diseño– sin comprender su valor de cambio, su probable uso en la sociedad. La moneda, entonces, es un luminoso metal cargado de detalles y diseños: el billete fascina por su color, por los hilos y filigranas del papel impreso, por los glifos, letras y números que comunican un placer visual. Importa poco lo que la moneda es capaz de comprar, tampoco interesa su valor de cambio; tampoco cuentan las clases sociales que ascienden o caen debido a su pérdida o acumulación. Más bien, vale su sensualidad, su presencia en el tiempo del niño.

La ruta iniciada por Arturo Carrera en este libro es de descubrimiento y revelación. A partir de la infancia, se explora el concepto de la moneda pero Carrera nunca abandona su compromiso con “el oro del sonido” (81), el contacto directo con la belleza acústica, la piedra de toque de toda poesía y lo que es anterior a la representación. Busca el sentido antes que el significado: “sólo niega el

sentido, su sentido" (29) escribe con un cambio de pronombres que confiesa apenas su inquietud por la propiedad privada de la palabra. Avanzado el texto, Carrera piensa en el arte de acuñar monedas. Se trata de la experiencia primordial –inocente y directa– que, debido a su sensualidad formal, se vincula con la producción del poema.

Los primeros acuñadores fueron poetas: imprimían monedas como símbolos verbales, escribían sobre monedas y a veces personificaban a las monedas para que pudieran hablar por sí mismas. (34)

En este contexto, todavía estamos lejos de las "inequidades metafóricas" (9) que separan el poema de la moneda. Más bien, en este primer momento de la niñez, se oye el desliz de los sonidos y los grafemas que ambos sistemas comparten.

El dinero es un vínculo entre el cuerpo, lo sensorial y el deseo. Incluso cuando, más tarde, el papel moneda está involucrado en "la necesidad de contar" (105), Carrera explica que persiste el dominio material:

¿Qué símbolos, qué alegorías aniquilan
en cada papel tu presencia? Y cuáles otros
la vuelven a traer, anudada a la convicción, a la-sensación
de las unvocas caras, fijas de dibujos, billetes numerados
con "números" y con "sensaciones"? (105)

Más que nada, el dinero es sensación, un estímulo auditivo y visual. O como dice Carrera hacia el final del libro: "Buscó imprimir en el dinero/ la sensación" (163).

En la escena de la infancia, presenciáramos la ceremonia del *potlatch*, aquel ritual de las tribus indígenas en el que se regalan los bienes de la casa a los miembros de la comunidad. No previstas las leyes de la propiedad ni la codicia de guardar lo propio, el *potlatch* deviene la fiesta del regalo. Pero Carrera va más allá del significado antiguo del *don*. Quiere encontrar en el camino el don de la poesía. Aquí Carrera entra en diálogo con Georges Bataille, para

quien el *potlatch* confiere el poder de la palabra (1987: 103). En el *potlatch*, dice Carrera, está "el oro de la duración" (10). Vistos así, moneda y poema son los dones con los cuales se intenta restaurar al cuerpo la sensación perdida:

La atención consiste en encontrar
Es esta foto
El cuerpo que en el deseo había perdido
El hilo de las sensaciones. (27)

Potlatch aquí es la poesía misma o, como explica Carrera en *Ensayos murmurados* es "la forma sublime del intercambio de los dones, no sugiere escándalos económicos ni promesas poco duraderas, sino un único acto que se pone de relieve en la pasión que transforma a los propios niños en reyes de reyes de los niños" (2009: 52). Y sigue en otro ensayo del mismo volumen, "el *potlatch* se vuelve experiencia de gasto sublime, gasto de poesía o simplemente poesía" (2009: 131).

Sólo con la madurez del niño, se altera este concepto libre y el dinero se convierte en objeto de falsificación, usura, y robo. Este cambio aludido al final del volumen es ahora derroche, destrucción de los bienes, desgaste de la totalidad; destrozado el vínculo entre la comunidad humana, pasamos a la desesperante pobreza. Carrera también alude a la contaminación del arte, sujeto ahora al mercado ("¿Qué es la usura? ¿No es el lubricante del arte?" (2009: 142). Todo cae, nos advierte, todo se derrumba si no cuidamos bien la tenue belleza.

La poesía de Carrera es un récord de esta pérdida del contacto directo que alguna vez habíamos tenido: para remediar esta ausencia, va en busca de la materia prima, intenta poner en contacto lo sensorial con las cosas. Es el momento de la inocencia, antes de que la moneda (el poema) adquiriese su poder abstracto de significación. La estimulante propuesta de Arturo Carrera opera en dos niveles: por un lado, es una reflexión sobre la crisis económica de la Argentina y los valores degradados; por el otro, es una indagación

de la materialidad del significante que vive en el poema. Digamos que en el libro de Carrera es imposible evitar las referencias a lo popular: desde la cultura del primer peronismo evidenciada en las memorias del pueblo, hasta la crisis del 2001, alusión constante del *Potlatch*, el poeta insiste en su presencia. Lo popular es el dorso de la moneda, es la contracara de la poesía. Inseparable de ambos, lo popular se descubre y se mantiene vivo en el ritual del poema.

En particular, las monedas son el equivalente de las palabras poéticas; producen sonido e imagen, son una fuente de incomparable belleza. Nos invitan a presenciar la transformación de la materia sin que perdamos el contacto con ella.

Ahorro, derroche,
¿qué se va de tu boca como palabra y
entra en tus manos como plata, monedas,
oh, (43)

Esta metamorfosis de la materia misma parte del sonido infirme, se vincula con el excremento, y finalmente termina en palabra y oración. Aquí el sentido religioso no se nos escapa; se advierte, creo, en la sagrada transformación de la materia verbal en materia de la poesía. No sorprenden, entonces, las referencias a la hostia para acompañar esta metamorfosis (¡tan joyceanas además!).

Veamos directamente cómo Carrera construye este camino. *Potlatch* comienza con los sonidos: la /r/ de ahorro, la /ñ/ de sueño. “perro/ pe rro/ rr o rro/ rr o rro/ carreta ahorro arruga” empieza el primer poema y el segundo sigue: “muñeca/ mu ñe ca/ ñe ñe/ Ñ Ñ ñ / chuiño moñito pañal” (13, 14). Repetidas estas letras, entramos en contacto directo con la primera experiencia de lectura que pertenece a los niños. Al mismo tiempo, entramos en contacto con la formación de los sueños que se ofrecieron a los niños argentinos bajo el peronismo. Carrera nos ubica a caballo entre dos posibles lecturas: la moneda no es nada con respecto a un sistema de valores existentes —es sólo un tenue objeto hasta que alguien le confiera sentido— o el sonido no devendrá belleza hasta que lo recupere el poeta junto a la comunidad.

Potlatch traza esta doble fachada: primero, la experiencia de asignar al dinero un valor de cambio en sociedad; y luego, la transformación del sonido en el contexto del poema. Nos ajustamos al valor sonoro que ofrece, prestamos atención a las sílabas agudas o llanas. Se reconstituye como materia básica dentro del texto poético. En su estado primordial, el poema recibe la palabra material tal como el niño acepta de la moneda sólo su materia simple. Al final, la moneda se vincula con una voz perdida (“Oh monedas que anhelamos/ porque contiene restos de una habla perdida” 192). El poema es uno con su objeto.

Susan Stewart me ayuda a cerrar esta reflexión. La poesía, nos dice, despierta los sentidos y permite que todos nosotros salgamos de la oscuridad a la luz del día. Agrega que la poesía es “una fuerza que trabaja en contra del vacío”, una manera de alcanzar al otro (2002: 12). Ofrece una vía para colocar a los individuos en una existencia social más fecunda y duradera. No sólo el lenguaje, sino especialmente la *poiesis*, nos urge hacia esta otra manera de conocernos en el mundo. *Poiesis*, la figuración de los sentidos, es una manera de contactar al otro a través del sonido y la vista, de vincular las propuestas de cada uno, de superar la oscuridad y salir a la luz. Es un compromiso *materialista* con el otro que empieza con el sonido. Esta figuración sensorial me permite imaginar una figura humana. De allí, el ritmo sumergido, el conflicto de los surtos, el acento, la respiración del hablante —además de su voz e imagen— recuperan las intensidades de la persona perdida; en lugar de borrarse, vuelve a confirmar su presencia.

Hay ciertas cosas, entonces, que conocemos con nuestros cuerpos. Ritmos, sonido, melodía, la solidez de una masa esculpida, el rastro del sentido, el recuerdo del tacto. El espacio o la distancia que va más allá de la fuerza de la razón. Una amiga me recuerda que entendemos la materialidad del viento cuando sentimos la resistencia que nuestros cuerpos le oponen. De manera similar, las pulsaciones del sonido y la forma, dentro de y contra el texto, nos llevan a entrar en contacto con lo amorfo, lo innombrable.

La experiencia somática proveniente de nuestro encuentro con el texto –los saltos y las fisuras– serán un primer ejemplo; la torsión de la voz será otro; los crujidos y ronroneos serán un tercer ejemplo. Nos lleva a ver lo que falta en el texto, también lo que ofrece un plus de sentido. Nos urge a tocar al otro a través de la materia del texto.

Marcelo Cohen escribió recientemente: “el sonido es una membrana de contacto; una interfaz entre el lenguaje y las cosas” (2011: 27). En este plano, también intuitivo, la poesía es como un espacio para la creación de intersubjetividad, un espacio en el que los sentidos se despiertan y se vuelven inteligibles para otros. Nos situamos en un particular que está en camino hacia lo universal. Y, lo que es más importante, al aprender a escuchar a los otros, aprendemos también a escucharnos. Leer a partir de los sentidos, como he tratado de demostrar, lleva a la posibilidad de esta conciencia ética. Al estimular las impresiones sensoriales y luego ponerlas a disposición de otros, el texto literario rescata el concepto de *la experiencia* en el mundo. Este proyecto no trata de que todos los caminos nos vuelvan a llevar a Roma –a mi persona, a mi necesidad de ser–, sino que la refracción de significados nos lleve de vuelta a una consideración ética de los demás.

Regreso, a modo de conclusión, a lo popular en Argentina. No tengo dudas de que los cartoneros, los piqueteros, las mujeres de las fábricas ocupadas, fueron hace unos años la prueba central de la resistencia local a las políticas neoliberales de mercado, a las fuerzas de la globalización. Lo que me ha interesado recalcar a través de este recordatorio es que la evocación de lo popular en la literatura no está limitada solamente a los nombres y topos esperados. Más bien, el sentido de lo popular se esconde en las fracturas de la experiencia de lectura; aparece cuando menos se espera, mediado por las formas materiales del poema, entrelazándonos a todos.

Postdata

Mientras escribo estas líneas, en 2011, estoy plenamente convencida de que este problema sigue siendo relevante. La pregunta, para nuestros propósitos, es cómo lo popular entrará en la imaginación, cómo persistirá en el arte y cómo las versiones estetizadas de la historia popular podrían acortar la distancia entre arte y acción e incluso extender nuestra reflexión más allá de las fronteras nacionales. En los Estados Unidos, cuando la economía colapsó en 2007, algunos trabajadores de Chicago tomaron una fábrica e izaron un estandarte que decía “Viva Zanon”, como homenaje a los trabajadores que tomaron el control de una fábrica de cerámica en Neuguén. Este año, la San Francisco Mime Troupe, un grupo activista independiente que monta obras de teatro callejero, presentó una obra sobre los despidos de trabajadores en California y en Buenos Aires. En “*Posibilidad, or Death of the Worker*” (Dir. Wilma Bone), la trabajadora de una fábrica norteamericana a punto de ser cerrada recuerda las experiencias de su familia en la fábrica Brukman, localizada en su Argentina natal. La experiencia de Brukman aparece en la obra para inspirar a los trabajadores norteamericanos, pero el elemento didáctico no entra por medio de un panfleteo estricto; más bien, a través de los movimientos y ritmos, los sonidos y las canciones se construye otra manera de llegar al espectador. Con la música y el baile y otros eventos sonoros, la directora nos muestra cómo los ritmos de la rebelión atraviesan el cuerpo y la voz. Será en este caso el ritmo compartido que inspira a ambos a la acción. De esta manera, los personajes norteamericanos de esta obra de teatro incorporan el ejemplo de Brukman; de ahí, el poder de la resistencia popular que por fin, termina cuando los personajes-obreros norteamericanos toman el control de su propia fábrica.

La resistencia popular, como nos ha contado la Mime Troupe a lo largo de sus 50 años de teatro callejero, siempre está lista para capturar nuestra imaginación y nuestras pasiones. Sobre todo,

sirve para despertar la reflexión política. Pero los espectadores comprenden todo esto por el contraste entre lenguas: por el choque entre el español y el inglés, por las letras de rock que retumban en la fábrica norteamericana en contraste con la música de bailanta de la Argentina popular, por el encuentro forzado de productos melódicos que se venden de distintas maneras a los pueblos de cada nación. El ensamble lleva a un contraste de estilos que involucra al cuerpo sensible. De esta manera, la San Francisco Mime Troupe llega a lo que será la contradicción brechtiana, provocando nuestra incomodidad ante los ritmos y sonidos extraños, centrándose en los encuentros abruptos y la variedad de lenguajes y voces. Sentimos la necesidad del cambio social; lo sentimos en el cuerpo. Una vez más, los efectos somáticos del arte actúan para llevarnos a una suerte de reflexión profunda; nos permiten encontrar puntos de acceso para pensar lo popular.

10. El norte y el sur de la poesía

"Are you going to do something?" Paul Ruiz

Cuando empecé a conceptualizar este ensayo, me atrajo el renovado interés por lo popular que había surgido entre los escritores de Buenos Aires a partir de la crisis del 2001 y los nuevos pobres que habían pasado (otra vez) a ser protagonistas de los textos literarios, tema que había tocado en el capítulo anterior. Se trata de la irrupción del *otro* en la escena cultural metropolitana, un *otro* que propone tanto una posibilidad estética como una manera de acercarse a la realidad actual de la Argentina. Para continuar esta conversación, quisiera ampliar la mirada, pasando más allá de los límites del centro urbano para abordar las líneas divisorias que separan el norte y el sur. El sur como zona imaginada desde la metrópolis, el sur como espacio para visualizar políticas culturales nuevas, el sur entendido como otro paisaje, como otra imagen de la nación que daría lugar a una voz contestataria a la economía de mercado. El sur como espacio babelico que resiste la traducción.

El telón de fondo

El sur, en términos generales, se define como zona de barbarie. Frente al norte, un norte legalizado, con autoridad y reconocido poder,