

confines

ARTE Y CULTURA DESDE LA PATAGONIA

Nº 7

EL EXTREMO SUR DE LA PATAGONIA • FEBRERO-MARZO DE 2008 • SEGUNDA EPOCA • AÑO 1 • Nº 7 • EDITORES: CRISTIAN ALIAGA - ANDRES CURSARO



"El matiz que diferencia al poeta de los gobiernos y los revolucionarios es que ellos fuerzan a la sociedad a adoptar las formas de su imaginación".

Seamus Heaney
(Irlanda, 1939 /
Premio Nobel de
Literatura)

Antonin Marie Joseph Artaud conmocionó a Europa con su obra revulsiva, pero también con su irrenunciable ataque a los poderes.

El subcomandante Marcos instaló desde Chiapas una manera simultáneamente "poética" y combativa de desafiar al poder político.

EL POETA

**COMO MODELO
DE INTERVENCION
CULTURAL**

PRESENTE

COMO MODELO DE

■ POR **ARIEL WILLIAMS**
Especial para EES

La historia de la poesía patagónica aún está por escribirse, y es posible que ese trabajo demande aún bastante tiempo. La investigación indispensable, la recopilación de textos, archivos, testimonios, etc., que sería necesaria, aún no puede ser realizada; es decir, no hay aún nadie que cuente con las condiciones institucionales, materiales, de tiempo, con los recursos humanos y, también, el interés que son imprescindibles para esta tarea. El archivo que habría que elaborar es enorme y se halla disperso a lo largo de toda la Patagonia. Una situación similar a esa enfrenta, además, cualquiera que forme parte de la comunidad de lectores – escritores que constituye lo que solemos llamar “literatura patagónica”: nadie puede abarcar todo lo que sucede a nivel cultural en la Patagonia, nadie puede leer ni conocer todo lo que se escribe y publica. Y una de las razones fundamentales de ello es que no hay una red de distribución organizada que permita acceder a lo que se da a conocer en cualquier punto de la región.

De todos modos, quien quisiera comenzar a investigar la historia de nuestra poesía debería analizar seguramente dos coyunturas socio – políticas que fueron claves, desde mi punto de vista, en la configuración del campo cultural de la Patagonia y del país, y que incidieron profundamente en la poesía, en la relación entre los poetas y sus textos, en las distintas concepciones que los poetas tuvieron y tienen de sí mismos, en las relaciones entre ellos, con el campo de la sociedad y con la cultura. Esas dos coyunturas no son ninguna novedad, por supuesto: se trata del retorno de la democracia, en 1983, y de la crisis que estallara en diciembre de 2001. Sí es importante para mí señalarlas ahora, porque considero que es entre ellas que se produjo el arco que llevó a la dominancia de la poesía entre los géneros literarios cultivados en la Patagonia (una dominancia en cierto sentido sorprendente, ya que ocurrió en un país en el que la narrativa tiene claras prerrogativas), y a la configuración del poeta como modelo de intervención cultural.

La primera coyuntura mencionada ha sido más investigada (por ejemplo, en algunos trabajos de Ricardo Costa), de modo que haré sólo algunas indicaciones; me interesa analizar más en detalle la segunda coyuntura, porque marca el fin de una época en el campo cultural patagónico y porque es a partir de ese fin, y de las transformaciones que implica, que se hace perceptible el modelo cultural que ha imperado.

1983

Es evidente que, en el contexto de una transformación profunda en las prácticas políticas y sociales como lo fue la recuperación del sistema democrático en Argentina, no podía quedar ninguna práctica cultural sin ser afectada. Y por supuesto que ello ocurrió con la poesía. En principio, se puede plantear que lo que sucedió a mediados de los '80 es que salió a la luz, en Argentina y también en la Patagonia, una serie de prácticas que se habían vuelto invisibles o herméticas a causa de las condiciones de represión imperantes durante la dictadura militar. Esta invisibilidad o hermetismo tiene que ver con el ocultamiento, la deformación intencional o incluso la puesta entre paréntesis de múltiples procesos y capas de sentido de los textos literarios que, en condiciones políticas menos represivas, hubieran tenido la posibilidad de hacerse más evidentes y constituirse de otras maneras. De no mediar estos procesos de ocultamiento, deformación o puesta entre paréntesis, los campos de difusión y de lectura de los textos poéticos se veían seriamente afectados y reducidos durante la dictadura militar.

En la Patagonia, por supuesto, en dicho período, continuó imperando y se vio fortalecida la estética regionalista, ya que su conservadurismo cultural y político eran completamente funcionales a ese sistema político, a sus intereses y su ideología: profilaxis política (aparente), ahistoricismo, valoración encomiástica de las prácticas sociales establecidas y cristalizadas, valoración negativa del cambio, provincianismo, etc. A mediados de los '80, gracias a las nuevas condiciones socio – políticas, las prácticas poéticas tuvieron otro horizonte para desarrollarse.

En la Patagonia, hay dos aspectos de este nuevo horizonte cultural de la poesía que conviene señalar aquí: a) se produjo una ruptura con la estética regionalista y, concomitantemente, una renovación del lenguaje poético, de las temáticas, de los estilos, y esto incluso entre los grupos de escritores que todavía respondían a la estética (y sobre todo, a la ideología) regionalista; hay que agregar aquí cierto matiz: debido a que el regionalismo no es sólo una estética ni sólo una ideología, sino también una fuerza cultural y un dispositivo de poder, y por lo tanto, dada la alta impregnación de las instituciones, los discursos, las prácticas y las subjetividades que ha



César Vallejo, uno de los más grandes poetas de la lengua, fue un revolucionario completo, desde la escritura hasta la intervención política.

INTERVENCION CULTURAL

producido, era difícil efectuar un corte neto con él, por ello es notable que en todas las líneas poéticas patagónicas actuales aparecen incrustaciones regionalistas (cierto paisajismo, por ejemplo, ciertas temáticas rurales, aunque casi siempre configurados de otra manera y politizados); b) a mediados de los '80, comienza el primado de la poesía en la literatura patagónica: se transforma en dominante y en principio constructivo, lo cual es otra señal de la ruptura con el regionalismo, ya que, durante su reinado, había habido una clara dominancia de la narrativa (crónicas, memorias, artículos de costumbres y relatos de viaje primero, cuento y, en menor medida, novela, después). Con la poesía como dominante, los otros géneros y discursos literarios son deformados según las características del género poético, y a su vez se produce una asimilación de características y funciones de otros géneros por parte de la poesía. Así, aparece, por un lado, una narrativa fuertemente poética y fragmentaria, elusiva (basta pensar en las obras de Aquilino Elpidio Isla, Marcelo Eckhardt, Juan José Sena, Gustavo Rodríguez), y por otro, una poesía fuertemente narrativizada o incluso, en los últimos años, prosificada (la tendencia actual de muchos poetas que buscan ritmos prosaicos o escriben prosa poética: Cristian Aliaga, Andrés Cursaro, Mariela Lupi, Julio Leite, por citar algunos ejemplos). Estos dos aspectos del nuevo horizonte atraviesan todo el campo cultural patagónico. Y el carácter dominante del género poético constituyó una de las condiciones indispensables para el ascenso de la figura del poeta como modelo cultural.

La red de los “poetas – caciques”

Desde mediados de la década del '80 hasta un poco después de la crisis del año 2001, podríamos decir que adviene a la Patagonia una era de encuentros culturales: encuentros de escritores y músicos, recitales y veladas poéticas, cafés culturales, ferias y exposiciones, encuentros teatrales, fiestas



Raúl González Tuñón se propuso blindar la rosa, combatió en la guerra civil española y escribió textos extraordinarios sobre la Patagonia fusilada.



André Breton fue el gran agitador del surrealismo, y diseñó un modelo de intervención poética en la Europa de entreguerras.



Los beatniks metieron a la literatura en la gran escena pública de EE.UU. Jack Kerouac lo hizo, junto a Ginsberg, Ferlinghetti, Corso y otros rebeldes.

de colectividades, talleres artísticos y literarios, etc. Encuentros que, aunque parezca paradójico, al ir unificando el escenario artístico, hacen posibles los desencuentros y las rupturas, las diferenciaciones, la formación de grupos y facciones.

Por detrás de estas prácticas y de este movimiento de generalización y democratización cultural que atraviesa la Patagonia, y en forma paralela a él, se comienza a constituir una red de relaciones y de poder cultural, muy identificada en general con el Encuentro Patagónico de Escritores de Madryn, es decir, con la cultura oficial (y por lo tanto, con prácticas autoritarias heredadas de la dictadura militar): muchos de los miembros emblemáticos de esta red, además, han ganado algún premio en ese encuentro, han adquirido visibilidad en él o han formado parte de su organización. La configuración de esta trama de poder, que involucra a escritores, grupos, instituciones (casas de la cultura), revistas, diarios, librerías, etc., es también un efecto de la conformación de un campo literario que comienza a catalizarse en esos años: rupturas ideológicas, estéticas y de intereses entre los grupos, intentos de

división – apropiación del público (que no era tan virtual: los encuentros solían convocar bastante público), unificación del escenario y del capital simbólico, etc. Pero también es un indicio de la rápida cooptación, por parte de una lógica autoritaria, de los movimientos culturales recién despertados.

De modo que, a principios de la década del '90, pero con una larga historia de formación (que, en algunos casos posiblemente se extienda hasta principios de los años '80 o antes), se hace visible un grupo más o menos establecido de escritores que se sustenta en una fuerte acumulación de capital simbólico y se apoya en una red de poder socio – político importante (que entretiene a toda la Patagonia, todas las estéticas e ideologías, ya que el núcleo de su práctica no es la ética, sino la funcionalidad). Estos escritores, que funcionaron y funcionan en gran medida como una corporación, impusieron, con distintos discursos y en distintos ámbitos de circulación, una visión exclusivista y “representativista” de la literatura y la cultura, según la cual habría poetas y escritores más “representativos” que otros de la cultura y la sociedad patagónicas, representatividad avalada también por la posibilidad de acreditar “más trayectoria”. Se trataba de una concepción “caciquista”, que tendía a justificar ciertos privilegios, y los lugares sociales ocupados por los sujetos de esos privilegios, a través de la vieja idea romántica y trascendentalista del sujeto excepcional que encarna en su obra y en sus actos los fundamentos más genuinos de una sociedad y el nivel de excelencia más alto que su cultura puede alcanzar. Concepción que era fácil de imponer en un medio como el patagónico, donde la ideología del pionero impera aún con gran fuerza. Estas formulaciones constituyeron un claro intento de apropiarse de una práctica que era colectiva y de un movimiento que tenía amplitud social y bases democráticas, adjudicando sus logros a unos pocos poetas y cantautores que serían la élite, la vanguardia de dicho movimiento.

Esta élite, con relaciones y amplitud difíciles de determinar, en general era profundamente machista y anti – juvenilista: los “grandes” escritores eran hombres con “trayectoria”; los lugares centrales de los encuentros, los mejores horarios en los recitales, las menciones en las notas periodísticas, la selección de textos para las antologías oficiales, correspondían casi siempre a ellos.

Varios de estos escritores, merced a su práctica en la coordinación de talleres literarios, fueron generando “cortes” de seguidores y aduladores; los talleres eran para ellos una cantera donde construir un público “propio” del poeta coordinador. Sin embargo, la experiencia de los talleres literarios es un claro ejemplo de la doble dirección que tomaban las prácticas poéticas y culturales en la sociedad patagónica: por un lado, había mucha movilización en torno a ellas, mucha gente que se sentía interpelada por estas prácticas y que acudía a los encuentros, participaba de los talleres literarios y que, en realidad, los hacía como movimientos culturales, porque en

realidad habían surgido de movimientos y necesidades socio – culturales muy profundos.; por otro lado, el grupo de escritores – constructores de élites interpretaba y direccionala las prácticas culturales a su modo: como emanadas de ellos mismos, que constituirían, según su manera de ver las cosas, los núcleos creadores y aglutinantes del movimiento. Ejemplo claro de una élite apropiándose políticamente de un movimiento que es colectivo y social, monopolizando de esa manera los recursos y prácticas sociales en su propio beneficio.

La experiencia de los talleres literarios, en la primera interpretación, la que le dio la gente convocada por ellos y que los constituyó inicialmente como prácticas con significatividad social, fue de todos modos muy enriquecedora para el movimiento poético patagónico. De esos talleres, de la trama social productiva de prácticas innovadoras que en realidad constituyeron los talleres como fenómeno colectivo, surgió una serie de excelentes poetas, como Martín Pérez, Fernanda Maciorowsky, Tomás

>>>

EL POETA COMO MODELO DE INTERVENCION CULTURAL

>>>

Watkins, Washington Berón, Laureano Huayquilaf; Viviana Ayilef, Mariela Lupi, Verónica Merli, Diego Román, Mauricio Robles, Dante Sepúlveda, por citar sólo a algunos de los que conozco.

Los “poetas jóvenes”

Cuando los poetas “jóvenes” se rebelaron contra el sistema de estrellato instaurado en los encuentros, antologías, etc., los poetas de la élite esgrimieron el argumento de la “trayectoria” para justificar su posición (habría que hacer un análisis de cómo se construía esa “trayectoria”), e interpretaron el fenómeno de acuerdo con la frase despectiva: “En la Patagonia, das vuelta una piedra y te saltan poetas.” Para atender a lo despectivo de esta idea, basta pensar en quiénes aparecen de abajo cuando uno da vuelta una piedra: insectos, gusanos, arañas.

Y es que había prácticas poéticas, literarias, que no sólo se resistían a ser ubicadas como una posición, aunque fuera marginal, en ese campo unificado (y homogeneizado), sino que también se resistían a ser leídas en esa lógica política: implicaban una transformación de la lógica política, en realidad, aunque llegar a ella demandara aún un largo aprendizaje. Como después se vería, cuando el campo literario patagónico se fragmentara y se disgregara, luego de la crisis del año 2001, a esa nueva lógica política la estaban elaborando los “poetas jóvenes”, o más bien, aquellos poetas que eran relegados por la estructura del campo literario imperante al lugar marginal catalogado bajo el rótulo de “poetas jóvenes” (aquellos que, en los fogones y recitales de los encuentros, eran puestos a leer sus poemas a las cuatro de la mañana, o peor, a las nueve de la mañana del día después de la fiesta). Por supuesto que ser “poeta joven” no tenía que ver sólo con la edad: el ser mujer, por ejemplo, era uno de los rasgos posicionales del campo que podían determinar la ubicación de una poeta en el rango de “poeta joven”, más allá de la edad que la poeta tuviera efectivamente. (Las mujeres, en los encuentros literarios patagónicos, han desempeñado una función múltiple, pero siempre subalterna, salvo excepciones: público aplaudidor, miembro de la “corte” de un poeta, o bien coto sexual de los “poetas – caciques”. En esta situación, el lesbianismo podría haber constituido incluso una toma de posición política).

El lugar del “poeta joven”, según fue decodificado en las polémicas de fines de los años ‘90 y principios de este siglo, significaba “no tener trayectoria”, es decir, no haber podido o no haber querido acumular capital simbólico a través de una trayectoria significativa y relevante para la estructura imperante en el campo literario. Esta lógica de las “trayectorias” y los lugares centrales sería cuestionada por los “poetas jóvenes”, sobre todo, a través de la figura del no reconocimiento del espacio ni de su estructura de legitimación, pero también al cambiar radicalmente las prácticas poéticas mismas. Con la elaboración de poéticas under, poéticas del reviente o “perversas”, poéticas de lo cotidiano, etc., comenzaron a construir un campo de circulación alternativo, ligado al rock, al under, a los movimientos barriales, etc.

Un modelo de poeta

Durante las décadas del ‘80 y ‘90, el proceso político – cultural desembocó en la construcción de la figura del poeta como modelo de intervención cultural. El poeta (oficial) era el gestor cultural que poseía la visibilidad, las relaciones sociales, políticas e institucionales y los saberes necesarios para organizar eventos culturales con resonancia social (es decir, con cobertura de prensa, financiamiento y movilización de recursos humanos por parte de las instituciones estatales, lo cual aseguraba la convocatoria de público, etc.); el que tenía la capacidad y los contactos requeridos para gestionar acciones institucionales, interacciones entre instituciones de distintos tipos (elaborar tramas institucionales), etc., lo cual le permitía producir eventos culturales con apoyo oficial; el que poseía la competencia discursivo – ideológica necesaria para orientar acciones (direccionarlas, nombrarlas, interpretarlas), elaborar significados relevantes para los sectores de poder de la sociedad, etc. De hecho, varios de los “poetas – caciques” han derivado su práctica cultural hacia el rol de adaptadores de los discursos, prácticas e incluso de las tensiones sociales de acuerdo a los fines y necesidades inmediatos de los poderes locales, realizando el trabajo de reinterpretar, según las necesidades hegemónicas, los discursos y prácticas contra – hegemónicas que pudieran surgir. O también, funcionando como neutralizadores y homogeneizadores de los espacios de resistencia y de los conflictos: de este modo, los sentidos alternativos que pudieran emerger de los movimientos sociales son prontamente asimilados a los sentidos ya establecidos y rápidamente domesticados. Su discurso “progre” es una de las herramientas más eficaces que utilizan en esta tarea política. Esto refuerza la idea de que se trata de intelectuales que no se rigen por una ética de la palabra y las prácticas, sino por la funcionalidad de sus acciones a los poderes locales.

La clave de bóveda de esta orientación de las prácticas poéticas fue el ingreso de varios poetas de la élite a las direcciones de cultura municipales o provinciales, ocupando cargos estratégicos y utilizándolos de manera acorde al sentido que daban a sus intervenciones culturales.

A pesar de esa cara tan negativa, es importante destacar que la riqueza del movimiento poético no se agotó aquí, al contrario, se diversificó en prácticas y direcciones alternativas menos visibles. El discurso poético, las prácticas que involucra, los distintos roles de poeta que se han ido configurando tuvieron también un lugar positivo en la acción cultural: produjeron sentidos, orientaciones críticas, movilizaron recursos y sujetos, etc. Las prácticas poéticas alternativas emergieron después de la crisis de 2001 (cuyos efectos se visualizaron un poco después, por supuesto). Hasta ese momento, el poeta, según la concepción imperante, llegó a ocupar un lugar central en el campo cultural y se convirtió en un modelo de intervención en él. Sus prácticas, sus discursos, el rol y la figura que conformaban (construidos estratégicamente: había un pensamiento estratégico en este rol de poeta), funcionaban como tejido conectivo cultural, o mejor dicho, como performance de conexión cultural. Esto aparece incluso en los textos, que suelen presentar al sujeto poético como representante del cuerpo social, como constructor de mitos sociales, conector de los espacios, los lenguajes y las voces sociales y hasta, a veces, como héroe mítico o chivo expiatorio.

Esta lógica totalizadora, en la que había poetas y había prácticas poéticas que se presentaban como catalizadores o como espacios neutros destinados a generar un todo social, no funcionaba sin márgenes, sin envases de resistencia y repliegues. Tanto si se trata de grupos de poetas que configuraban prácticas otras como si se analiza el rol y las prácticas del poeta oficial hacia su interior, se ve que había zonas ambiguas, oscuridades, tensiones. ¿Qué es lo que se muestra aquí? Que no hay un espacio de los espacios, que no hay una práctica de las prácticas (la poesía) que pueda constituir la representación del todo, y que, además, el espacio y la práctica del poeta oficial no se han construido sin, al mismo tiempo, la emergencia de espacios extranjeros, otredades, resistencias. El espacio oficial no es neutro, sino que está ocupado y constituido por un grupo que tiene sus intereses particulares.

Crisis

Con la crisis de 2001, se produjo un estallido y una dispersión del campo cultural: se fragmentaron las lógicas culturales, el capital simbólico dejó de estar unificado y centrado en un escenario. El signo más ostensible de ese estallido fue la no realización del Encuentro Patagónico de Escritores de Puerto Madryn en el año 2005.

De modo que se produjeron dos efectos básicos: 1) se multiplicaron los escenarios, emergieron proyectos culturales independientes entre sí (aunque de todos modos, conformando paulatinamente una red de circulación que parece ser más democrática): los márgenes se hicieron visibles, y la cultura oficial no pudo ya imponer su espacio “neutro” (habrá que ver cómo evoluciona la situación en la actualidad, con la reinstauración de las instituciones estatales y con la reconfiguración de muchas prácticas autoritarias); 2) se produjo, en el interior de las prácticas de escritura, un cambio en la imagen del poeta: al menos durante unos años, se cultivó el encierro y el aislamiento. Lo fundamental en la configuración del rol de poeta dejó de ser la exposición pública, comenzó a ser la relación con la propia obra. Dice un texto de Mauricio Robles: “A nadie permito golpear la puerta. Nadie la castigue de luces que se adentren en mi ceguera artificiosa.” (“Caracteres II”). El poeta se había encerrado en su domesticidad; pero la casa ya no era el espacio donde éste se hallaba más cerca de sí mismo y desde donde decía “allá”, dictaminando extranjerías, sino, más bien, el lugar en el que el poeta se había vuelto extranjero, encerrado.

El texto de Robles dice, además: “Se ha muerto, tiempo ha, mi sueño de poeta de luna con gatillo.” El poeta ya no era entonces un militante de la intervención pública, como puede verse en esta negación de la poética de Tuñón, sino al contrario: alguien encerrado, replegado en su propio espacio de escritura.

Se hicieron visibles entonces las prácticas solitarias y excéntricas: obras y actitudes como las de Giovanna Recchia, Andrés Cursaro, Debrik Ankudovich, mariani y el gran Juan Carlos Bustriazo Ortiz; aquellas prácticas de renegados y heterodoxos que rescataba Cristian Aliaga: las de aquellos que la “neutralización” ideológica de los espacios había dejado afuera. El movimiento era a la vez muy viejo y muy joven (el margen siempre lo es). Aparecieron también muchas poéticas y movimientos que habían sido marginados o “neutralizados”: poéticas under – rockeras, poéticas barriales, poéticas pop y femeninas, poéticas freak, poéticas mapuches, un neobarroco patagónico, incluso. Las prácticas poéticas se hundieron tan adentro, que venían del afuera, porque el adentro es un pliegue del afuera. Como decía Cortázar: hay que saltar hacia uno mismo con tanta fuerza, que se caiga en los brazos del otro. Se trataba de otra manera de hacer política, por supuesto, que no buscaba generar un espacio en el que se pudiera “asumir” los espacios otros, sino que se fundaba en la multiplicidad de los espacios y en las resistencias. En la configuración de estas nuevas prácticas han sido fundamentales, como ya dije, los “poetas jóvenes”.

Despojado entonces del suelo simbólico y de la visibilidad pública con que se había constituido al rol entre mediados de la década del ‘80 y principios de este siglo, el poeta recuperó en la Patagonia la fragilidad que ha sido su característica durante mucho tiempo. Como dijo el poeta francés Henri Deluy: “Por cierto, ser poeta es una hipótesis, ¿y qué?” ●