

## **Modos de la sensibilidad en la urbanidad posindustrial. Sobre la poesía de Cecilia Pavón**

Flavia Garione

UNDMP-CELEHIS

### **Resumen:**

Se propone una lectura crítica de una selección de plaquetas de Cecilia Pavón (1973). Se analizarán las imágenes (Didi-Huberman, 1992) en relación a los juegos referenciales que ligan el texto con la figura de la autora, configurando un tono intimista -presente en escenas de lectura, escritura y vida cotidiana-. Asimismo, puede pensarse en Pavón como una referencia que condensa las estrategias de ciertas poéticas que aparecieron en los últimos diez años. Sus textos intentan generar la idea de una escritura primigenia, instalados por fuera de la "literatura", es decir, de un canon preestablecido de textos o conceptualizaciones sobre lo literario. Convocan espacios y motivos que trabajan sobre materiales autoreferenciales, para luego distorsionarlos a partir de imágenes imprevistas y disruptivas de la urbanidad posindustrial.

**Palabras clave:** imagen - biografía - autobiografía - intimidad - urbanidad posindustrial.

### **Abstract:**

It proposes a critical reading of a platelet selection by Cecilia Pavón (1973). The images will be analyzed (Didi-Huberman, 1992) in relation to the referential games that link the text with the figure of the author, configuring an intimate tone -present in scenes of reading, writing and everyday life-. Also, one can think of Pavón as a reference that condenses the strategies of certain poetics that appeared in the last ten years. His texts try to generate the idea of a primitive writing, installed outside of "literature", that is, a pre-established canon of texts or conceptualizations about the literary. They convene spaces and motifs that work on self-referential materials, and then distort them from unforeseen and disruptive images of postindustrial urbanity.

**Keywords:** image - biography - autobiography - oneself's writings - postindustrial urbanity.



*¿Y qué es la belleza si no un fragmento de conciencia apresado para siempre y arrojado al mundo para que los demás lo lean?*

Cecilia Pavón, en *Radar* (artículo del 2013 de Pavón sobre una muestra de Mondongo)

*...es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida que el capitalismo no sólo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa.*

Mark Fisher, *Realismo capitalista*

1.

Después del cierre de la galería (y proyecto) Belleza y Felicidad en diciembre de 2007, algunas de las escrituras poéticas que habían surgido de su catálogo, pero también en otras relativamente pequeñas editoriales independientes como Vox o Siesta, fueron sometidas a procesos de relectura y revisión. Este es el caso de Cecilia Pavón (1973), co-fundadora de la galería cuya obra, dispersa en variedad de formatos y editoriales hasta ese momento, fue reunida por Mansalva en el año 2012 con la edición de *Un hotel con mi nombre*. En efecto, la idea de “poesía reunida” fija un recorrido y le otorga una entidad común a una serie de textos dispersos de circulación alternativa; de este modo, el material se moldea al transformar su formato: de plaqueta o fanzine a libro. Puede pensarse en Pavón como una referencia que condensa las estrategias o motivos de ciertas poéticas que aparecieron en los últimos diez años. Son textos que intentan generar la idea de una escritura primigenia, instalados siempre por fuera de la “literatura”, es decir, de un canon preestablecido de textos o conceptualizaciones sobre lo literario. A su vez, convocan espacios y motivos que trabajan sobre materiales autorreferenciales para luego distorsionarlos a partir de imágenes imprevistas y disruptivas. Es posible advertir como signo de la escritura de Pavón la capacidad para manifestar este sesgo biográfico-autobiográfico hábilmente mezclado con la invención, yuxtaponiendo la experiencia de la escritura poética junto a otras formas triviales de experiencia urbana. La poesía de Pavón intenta descifrar las relaciones entre los objetos, el dinero y el mercado desde una extrañeza radical, que apela a una mirada extrañada para desmontar e interpelar la doxa de la vida contemporánea.

En “Pantano” el primer poema de *¿Existe el amor a los animales?* (2001) se plantea una primera situación (inaugural): “Mi casa se está poniendo antigua, / está envejeciendo, / las paredes se están descascarando y yo/ no tengo plata para arreglarlas/ No importa, me gusta igual, paso la tarde/ muy contenta limpiándola”. (Pavón 2012: 9) Lo corriente de esta sentencia, entre doméstica e íntima, inmediatamente se ve alterada por una enumeración de objetos extraños: las llavecitas de luz, las manijas de la puerta de la alacena, la lámpara de piel. Sin embargo, una confesión abrupta interrumpe la enumeración y cambia de tema enrareciendo el ambiente de la casa y de la limpieza: “Ayer me arrodillé ante el paraíso, pero/ el paraíso no estaba en mi casa, / estaba en otra parte” (2012: 9). Es decir que lo “real” en estos poemas, representado por una situación en apariencia “corriente” -la limpieza de una casa, una fiesta en algún punto de la ciudad, una cena en un restaurante-, se ve asaltado por imágenes disruptivas, declaraciones absurdas y caprichosas, sentencias o enunciados delirantes, que tienden a contrastar con la experiencia doméstica e íntima del principio. De esta forma,

la imagen de una plaza enrejada por la municipalidad, descrita como un paraíso de ancianos y niños de baja estatura se transforma, de repente, en un pantano mental que habita en la imaginación:

No tendré mi pantano, nunca lo tendré.  
pero lo imagino, perfectamente, como  
quien imagina lo que los otros  
dicen de él:  
su humedad desborda, hay insectos  
y el musgo es un gran anillo, como una  
alfombra a su alrededor.  
Mis pies resbalan y no tengo miedo,  
lianas me cruzan la cara  
cantan los pájaros negros,  
los animales se mueven sigilosos  
salen miles de estrellas y las enredaderas  
son como personas.  
(2012: 11-12)

Las imágenes que construye Pavón -en este caso, paisajes desbordados que limitan con lo maravilloso-, siempre funcionan a partir del contraste con la experiencia cotidiana y trivial; en esa superposición se construye un progresivo extrañamiento. En otro poema de *¿Existe el amor a los animales?*, titulado "Gonzalo", se presenta como núcleo del texto una experiencia de escritura: "vuelvo a escribir entre drogados, / pero sin drogarme" (2012: 19). La autorreferencia al proceso se instala, paradójicamente, en medio de una fiesta que se realiza de madrugada en un shopping; lejos de cualquier sacralidad del arte literario; de este modo, en el texto cobran importancia el lujo y la sofisticación de los objetos: "El piso de parquet brilla" (20). Sin embargo, lo singular no se reduce al acontecimiento descrito ni al espacio, sino que esa experiencia se ve incrementada por otros elementos que enrarecen el texto. En esa extrañeza se recortan como significativos ciertos signos o actitudes; la decoración de una casa, el modo estético de mirar la arquitectura, en definitiva, el universo de los objetos y su ubicación en un mercado que los produce y consume: "qué lindo placard/, le digo que bien decorada/ está tu casa" (2012: 21-22). El rasgo característico de Pavón es hacer explícita esa mirada extrañada; "dejé de escribir con la mente" (2012: 20), ordena una voz anónima en el poema, revelando la correlación entre la experiencia urbana -las fiestas, las drogas, el placer del consumo- y el orden de la escritura.

En un sentido metapoético, la escritura está presente en los poemas del libro como proceso mental, y el texto se propone como la materialización definitiva de esa experiencia. En "Facing north" también se hace legible la misma idea de escritura interior: "Aquella noche, en la mente yo/ componía odas a la belleza y quería/ arrojarme al lago de la fiebre"; y luego: "A veces me hielo, / imagino todo lo que sucede adentro/ de mi cuerpo como cavernas" (2012: 28). Esta escritura mental se coloca, entonces en un mismo plano junto a las drogas o el consumo de objetos, para presentarse como actividades potencialmente adictivas. Sin embargo, esa aparente banalización se contrapone a la extrañeza de una mirada esteticista que recorta objetos triviales y las personas que habitan ese

mundo: “Vivíamos en un edificio horrible, pero la/ fealdad no nos tocaba, porque estaba/ rodeado de verde y habitado” (2012: 27), y más adelante: “Y no me importaba el frío del clima porque/ las mañanas eran calientes, y parecíamos/ vivir en el siglo XIX, en el vacío, en la/ humedad” (2012: 27). Las apreciaciones acerca del significado de la belleza -casi en un idealista sentido platónico- se repiten como si ésta manifestara algo trascendental, o revelara una suerte de posición relacional de los objetos del mundo. En los textos aparece casi como una propiedad abstracta, la poseen los animales, el arte, la arquitectura y también ciertos productos del mercado. Su aparición dentro de los poemas intenta generar una potencia disruptiva que rompe con lo ordinario de la experiencia corriente.

En este mismo sentido, en “Río de emociones” las vecinas son “feas” porque van a hacer las compras: “muy descuidadas, con el pelo feo, muy mal vestidas/ Una tenía una pollera hecha de la tela más áspera del universo (2012: 36). La pregunta que le sigue es: “¿Por qué son tan feas las vecinas?/ será porque los hijos no les dejan tiempo/ o los maridos: las deben esclavizar / no me gustan las vecinas” (2012: 37). En efecto, los poemas exponen una omnipresente apreciación estética para todos los objetos y sujetos que son alcanzados por la mirada; sin embargo, estas sentencias o juicios exponen el carácter artificialmente inocente de ese modo de mirar y evaluar. De esta forma, en el mismo poema, y dentro de la misma experiencia matutina en donde se recortó lo feo, también se recorta lo bello y “el buen gusto”: “Después por suerte vinieron las ancianas/ las ancianas se visten bien/ tienen una sabiduría/ para combinar colores/ y se maquillan sin olvidar ningún detalle/ en sus caras veo a la primavera/ la primavera más juvenil del siglo” (2012: 37). Y más adelante: “las ancianas ¿son hadas?/ si las hadas existen/ quiero que la jefa/ sea Laura/ de 78 años, rubia, elegante/ nunca tiene mal humor” (2012: 38). Ahora bien, lo que se entiende por belleza en Pavón, es ese recorte de la experiencia movilizado por un mismo deseo que selecciona diversas referencias de lo “real” a partir de una mirada que se plantea como estetizante. El artificio es, justamente, la elaboración de un tono intimista e inocente que juzga con la misma displicencia la totalidad del mundo. Ese mismo deseo (por saber, escribir, consumir) termina por materializarse en “La gran señora”, para propiciar su cuestionamiento:

debería saber que el deseo es siempre una enfermedad  
quisiera investigarlo, al deseo, y descubrir la brujería que hay detrás de él quisiera partirlo en dos -  
como a una anguila- y ver que no se parece en nada a lo que yo pienso que es.  
(2012: 31)

Ese impulso por la indagación constituye una matriz recurrente en los poemas que componen *¿Existe el amor a los animales?* Se instalan en el cuerpo del poema preguntas que parecieran afirmar la prioridad de la esencia sobre la existencia: ¿qué es el deseo? ¿Qué es el amor a las personas y a los animales? ¿Qué es la belleza? ¿Qué es la felicidad? ¿Qué es la literatura? ¿La poesía y la escritura mental? Los poemas funcionan como el derrotero de esas preguntas que nunca hallan respuestas aceptables. Lo que finalmente queda explícito es la duda permanente, la desconfianza del sujeto que escribe. Y de hecho, esta identidad elaborada en los textos no deja de remitir, una y otra vez, a la propia

poeta. Es decir, todas estas referencias forman parte de un proyecto consciente de vincular poesía y vida, o de poetizar experiencias vitales como un modo posible de armar un campo que vincula de modo explícito a todas las personas que allí se nombran -Gabriela Bejerman, Fernanda Laguna-: “Yo”, esa gran plenitud/ “yo”: cuatro corazones/ veinte brazos, / cien manuscritos, / idéntica a mí misma/ inmóvil/ Nacida para ser amada y defendida” (2012: 50). En definitiva, la construcción de la voz de los poemas y del campo o circuito se realiza mediante este conjunto de experiencias (las fiestas compartidas, las mismas apreciaciones estéticas vinculadas al mundo del arte). A su vez, esta construcción consciente no puede leerse sin una adecuada decodificación crítica; dado que partir de ese juego referencial, se debate la legitimidad de la propia escritura.

2.

En “Vos y Yo”, texto que abre *Poema Robado a Claudio Iglesias* (Vox, 2009), se narra una escena apocalíptica en la que la literatura argentina -ese compendio inclasificable- ha desaparecido del planeta. La imagen inicial se construye a partir de un momento de destrucción en el que se condensa un nuevo y flamante presente a partir de la escritura de ese mismo texto. Se elabora la imagen de un grado cero de la creación, una fingida literatura primigenia:

Hablemos como si no existieran más escritores que yo y vos como si no se hubiera publicado nunca ningún libro en la historia de la humanidad como si los libros no se hubiesen inventado como si nosotros estuviésemos recién formando nuestras primeras letras.  
(2009: 9).

La escena, que si bien puede parecer trágica, inaugura un momento post-literario en el que la tradición se ha perdido por completo. Al desaparecer la literatura, las palabras se esfuman y las letras deben volver a inventarse, inaugurando -aunque fingidamente- un nuevo lenguaje; en este sentido, el gesto crucial que propone el yo del poema es la aceptación de un pacto que se forja en la intimidad: “hablemos como si”. Inmediatamente, ese recurso explícito de la ficción da por sentado al Apocalipsis como parte de una situación imaginativa que invade el texto: “Pero es el Apocalipsis, los libros no existen, es el Apocalipsis, no existe la literatura policial ni la poesía argentina. Todos los libros quedaron sumergidos en un sótano que se inundó” (2009: 9). Esta escena de escritura va a definir el resto de los poemas de la plaqueta, ya que todos los textos se reivindicarán a partir de esta idea: un grado cero de la escritura en el que las cosas del mundo se descubren por primera vez.

Una vez más, la voz que articula los poemas se configura a partir de una participación cercana en lo real; no teme hacer declaraciones sinceras en relación a lo cotidiano, ni tampoco se siente presionada por lugares ideológicos comunes. Las personas son “buenas y blandas” y los objetos son “la única verdad que permanece”, mientras una ciudad se derrite y se transforma en “material viscoso” (2009: 9). Entonces, lo que el “yo” recrea a su paso es la belleza superficial de ese mundo para producir imágenes estetizadas. En efecto, estas imágenes de la poesía de Pavón -una ciudad sumergida en el

Apocalipsis, por ejemplo-, funcionan como el lugar en el que se opera la mezcla y la disolución de una tradición poética que no sólo desaparece materialmente sino que pierde su legitimidad como discurso. Tal como sostiene Didi-Huberman “la imagen es originariamente dialéctica, crítica (...) una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen –capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente” (Didi-Huberman 1997: 112-113).

En este sentido, la ciudad en los poemas tiene un rol fundamental a partir de las escenas de escritura; dado que la escritura se configura con la ciudad, no sin ella. Convoca a todos y a cada uno de sus espacios en los textos -teatros, boliches, clubs, museos-, sin embargo, las imágenes se multiplican y estallan generando un territorio de extrañamiento muy alejado de la referencialidad: “Cuando aún no conocía la ciudad la imaginaba como un parque de diversiones para personas y ratas” (del poema “Ciudad”), o “La ciudad es precaria como el esqueleto de un pájaro/ o delgada como las letras de tu cuaderno”, del poema “Aunque no esté en la ciudad siempre trabajo para la ciudad”). Nuevamente la imagen, en este caso de los espacios urbanos, se condensa y define a partir de lo insólito y sorprendente.

En “Es maravilloso gastar el dinero”, el dinero (“una montaña de francos suizos”) y lo que se puede comprar, pasan a ser el eje transversal del poema: “Los libros de los poetas jóvenes alemanes son hermosos y son caros, las copas de cristal, los anillos de falso diamante, el champagne” (2009: 10). De esta manera, las mercancías invaden el texto y el poema se transforman en objeto para establecer un diálogo en clave materialista con ese afuera. Si Marx sostenía que el modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política, intelectual, en Pavón esas relaciones se muestran y están tematizadas: “estos veinte dólares que salen de tus bolsillos pondrán en movimiento cientos de industrias” y “El dinero hace que las cosas se muevan con magia por la ciudad” (2009:10).

El mundo adquiere la lógica de exhibición; se transforma en una vidriera en donde se advierten los distintos modos de cambio, las transacciones. En un mismo poema encontramos dólares, francos suizos, y una habitación “llena de euros, desde el piso, hasta el techo” (2009: 10). El texto trabaja con la exposición hiperbólica del capital para señalar, con cierto cinismo desencantado, el carácter estético del dinero, trasladado hacia una supervivencia de los objetos, las ciudades y la arquitectura: “Cuando te mueras lo harás en tu cama, rodeada de objetos bellos y significativos” y “la ropa cara es la única que queda bien” (2009:10), configuran ese materialismo fingidamente ingenuo que se desliza por las superficies de lo real. En este contexto, junto a la expresión de una constante mercantilización de la vida, el yo de los poemas abandona su lugar de origen para diluir toda marca de pertenencia: “A mí me gusta sólo comparar tiempo o no ser de ningún país” (2009: 15). De esta manera, la vida caótica en las ciudades hace concreta la experiencia del no-lugar; y si el “yo” se mueve dentro de los flexibles márgenes de un espacio autobiográfico, a la vez se distancia, sin temor a contradecirse, incluso explotando la contradicción como recurso para abismar el sentido. En este sentido, en “Es maravilloso gastar el dinero”, se pone en práctica una oda a los productos que genera el sistema capitalista;

contradictoriamente, en “Ciudad”, el desprecio por el dinero y por las imposturas intelectuales se torna evidente para generar tensión crítica al interior del propio libro:

Hoy me siento en su living o entro a una tienda de  
productos importados  
de tai-wan,  
lo mismo da.  
él habla sobre autores & euros  
se ve tan tonto con su bufanda de escritor  
sé que no se atreve a mencionarlo, pero sueña con que lo  
traduzcan al francés.  
mientras me habla miro al techo y hago como si me interesara”.  
(2009: 12)

En efecto, la figuración del “escritor” en el texto se manifiesta a partir de una imagen crítica que se re-pregunta por la escritura en sí misma: ¿La escritura busca prestigio y dinero? ¿Cómo devolverle un sentido de “autenticidad” a lo que se escribe en un contexto de impostación en el cual “autores & euros” valen lo mismo? La pregunta dentro del poema instala, inmediatamente, una posible respuesta:

Imagino qué bello debe haber sido de adolescente,  
antes de meterse en  
esto, ¿Alguna vez fue un chico que tiró piedras?  
¿Alguna vez se disfrazó con la ropa de su mamá,  
o robó algo  
electrónico en una mega-tienda?  
¿Alguna vez bebió tres botellas de tequila  
y pateó portones oxidados  
que resonaron infinitamente en la noche?  
(2009:13).

De esta manera, la voz que resuena y articula los textos desea, piensa, e implora, pero también, asevera, interpreta, e inventa. En “s/ T” el texto se inicia con la forma de un diario íntimo, aunque inmediatamente se desprende de él para dar paso a la proliferación del texto poético: “Cosas que me gustan en primer lugar: / las estrellas, las flores, el agua”. Luego continúa: “Cosas que me gustan en segundo lugar: / el dinero, los zapatos, el café” (2009: 18). El acto de conocer se completa con la escritura, esgrimida como el único medio, insoslayable, a partir del cual es posible aprender algo acerca del mundo. En definitiva, estos textos podrían definirse a partir de dos operaciones textuales; por un lado, la meditación sobre la intimidad como forma de autofiguración y conocimiento; por otro, la construcción textual de un universo cotidiano –plagando de objetos concretos, relaciones de producción y consumo-. En consecuencia, Pavón introduce como material para su escritura resonancias de experiencias; restos de un “yo” que se desplaza entre la velocidad de un mundo transnacional y mercantilizado, junto a algunas certezas proyectadas a través de una subjetividad en diálogo consigo misma. Esa primera persona se materializa en los textos como una voz y una perspectiva; mientras que la escritura es el resultado de la alternancia entre el afuera –el mundo- y la introspección del yo. Estos poemas se configuran como la visualización artificiosa de la propia vida.

3.

*No me importa el amor me importa la plata* (Belleza y Felicidad, 2002) es una plaqueta escrita por Pavón en coautoría con el poeta alemán Timo Berger. En la página que oficia como tapa, no advertimos el nombre de los autores tan solo una dirección de email que reúne a los dos participantes: timobergeryceciliapavon@hotmail.com. Si se considera el año de publicación y la difusión masiva de internet, el gesto inscribe una huella de la actualidad de su escritura, una fórmula que trasmite novedad. El autor no es un sujeto físico identificable, tampoco un pseudónimo, sino la cuenta de correo electrónico de una identidad doble o ficticia, pero también una fórmula a partir de cual es posible establecer algún tipo de comunicación mediante la conexión de una computadora. La publicación, escrita de modo arbitrario en alemán, inglés, y en español, es acompañada por una nota aclaratoria:

En los siguientes poemas figuran siempre los nombres CECILIA Y TIMO. Pero no es casual, podrían figurar ahí de igual modo: Gary y Fernanda, Ilona y Guadalupe, Pablo y Alejandro, Sal y Pimienta... invitamos a tod@s nuestr@as lector@es a colocar sus nombres y llenar los espacios en blanco... (Pavón; Berger 2002: 1)

Desde el comienzo, el texto incluye explícita y programáticamente a los lectores en un intento de hacerlos partícipes y establecer alguna forma de conexión. Asimismo, marca una cierta indistinción sobre el proceso creativo al problematizar la figura de autor; se hace manifiesto que los poemas podrían haber sido escritos por cualquiera de los integrantes del grupo. Esta nota aclaratoria, como también los textos que componen el resto la plaqueta, están fuertemente vinculados a ese contexto de producción vinculado con las nuevas tecnologías de la información; se configura el tono de una escritura en constante inminencia, veloz, incluso desprolija como un volante. El poema se convierte en un registro de lo instantáneo y efímero, texto escrito en el momento, que circula entre conocidos y entendidos, apenas editado y corregido.

Los textos de la plaqueta se construyen como una serie poemas epistolares, vinculados al formato del *email* o el *chat*. "SOY NIDO (Para Ceci)", poema que abre la serie, aparece escrito enteramente en mayúsculas e incorpora las abreviaciones típicas del lenguaje del *chat*. Berger inicia la comunicación afirmando: DESDE Q' VINISTE ME VOLVÍ RE-/PELEADOR CON LA GENTE" "DESDE Q' VINISTE SIENTO/ Q' EL AMOR ES ALGO CAPITALISTA", para luego afirmar en el final: "SOYNIDO" (2002: 5). Esta es una afirmación casi incomprensible, cuyo significado se nos escapa, y que por momentos parecería formar parte de una actividad lúdica emparentada con la escritura automática. La respuesta al primer poema-mensaje es la siguiente: "NO ME IMPORTA EL AMOR, /ME IMPORTA LA PLATA" (2002: 5). Estos versos, construidos como una afirmación fuerte y rotunda, van establecer dentro de la plaqueta como una suerte de consigna o bandera, que, además de oficiar de título, construye una línea de sentido que enhebra la totalidad de la serie, esto es, los sentimientos emparentados con las condiciones materiales de vida.



A partir del primer poema, los textos se construyen como una serie de mensajes/respuestas, que afirman rasgos de la personalidad de uno o de otro poeta en una suerte de declaración absurda: “Timo, yo te quiero p q no sos vegan/ Cecilia, yo te quiero p q vos sos virgen” (6). Las dedicatorias y referencias proliferan, y podría hasta pensarse en dedicatorias interminables, combinatorias de series que nunca concluyen, mediadas por ciertos programas de Internet. Las identidades virtuales y las conversaciones a través de la lógica del *chat* se mezclan hasta llegar a la indefinición. De hecho, los tres últimos poemas de *NO ME IMPORTA EL AMOR ME IMPORTA LA PLATA* incrementan su cercanía al lenguaje y la sintaxis conversacional del chat, una escritura compuesta a partir de esos fragmentos y asociaciones libres. Sin embargo, los textos de la plaqueta se identifican desde un comienzo como “poemas”, y de hecho, la nota aclaratoria así lo establece: “En los siguientes poemas”. El gesto es claro; la definición de los límites de la poesía implica, ante todo, una decisión, el acto de nombrar a algo como tal. En este caso, la conversación atravesada por las formas y velocidades de Internet dispone la materialidad del poema. Todos los textos de la plaqueta -en su cercanía con el fanzine- parecieran ensayar una nueva definición de poesía a partir de sus constituyentes formales y tipográficos: el *email* como registro de una identidad de autor, las abreviaturas de las palabras, el signo del euro al final de la serie, las mayúsculas que establecen lo importante o anuncian un verso como si se tratara de una consigna política, la estampa de una remera o el nombre de un disco.

De hecho, uno de los poemas hace hincapié en la definición de ese tipo de escritura y anuncia: “no pienses en la poesía/ Pensá en escribir algo q’ sea verdad” (2002: 6); dando a entender que el poema funciona como un espacio que habilita la experimentación como valor en sí; se apela, entonces, a una suerte de honestidad de la escritura, que fractura las convenciones y a priori literarios que definen los parámetros verosímiles de la palabra poética. En efecto, podría pensarse que ese espacio del texto configura un soporte que registra la experiencia como un acontecimiento personal (íntimo) y del presente. En este sentido, más adelante recrimina: “YO SIGO MÁS FIEL A LA LÍNEA DE POBREZA/ Q #VOS” (2002: 7); una vez más, la poesía oficia como transmisor de las condiciones materiales de existencia, en este caso, la pobreza y una suerte de competición. En efecto, el texto de Pavón-Berger hace traslucidas esas relaciones. La economía y sus asociaciones emocionales van a desencadenar en el último texto, escrito en inglés “cheap romance” (“romance barato”), una tensión entre ese inicial “NO ME IMPORTA EL AMOR ME IMPORTA LA PLATA” y “the words “I love you”/ written with red on the dirty Wall” (2002: 8) (Las palabras “te amo” escritas con rojo en las sucias paredes). El amor ha enloquecido – expresado a través de conversaciones de *chat* o estampado contra una pared callejera- estuviera asociado directamente a una estética de lo barato. De este modo, se produce una contradicción con la consigna inicial, “me importa la plata”, transformando esa carencia de lo material en una estética que se afirma desde la pobreza, y que puede verse diseminada tanto en el formato editorial como en el plano textual: versos breves y contundentes, poemas despojados y rápidos escritos en computadora para luego ser impresos y abrochados rápidamente.

De este modo, el romance barato –iniciado en la virtualidad de Internet y a miles de kilómetros de distancia- pareciera construir un estado emocional ideal o pretendido. En definitiva, las tematizaciones de la dimensión económica de la vida cotidiana, al igual que los datos de la publicación, resultan inseparables de los textos; reponen dentro de la plaqueta dos temporalidades, la de la escritura y la de la edición, que a su vez se expanden hacia una caracterización de una escritura inmersa en las variables de la macroeconomía global:

Escrito en febrero del 2002 en la helada y barata ciudad de Berlín. Diseñado en octubre del 2002 en la soleada y defaulteada ciudad de Buenos @ires (2002: 9).

4.

En *27 poemas con nombres de persona* (Triana, 2009), la simpleza parece ser constitutiva de esos poemas breves, emparentados con los epigramas o hasta con las máximas, y que tienen como título nombres de amigos y conocidos, algunos ficticios y otros reales. En “Lev Manovich” aclara: “Escribí este libro completamente de memoria porque estaba en la playa y no tenía nada para anotar” (Pavón 2009a: 7), para luego finalizar con una comparación liviana, incluso obvia: “La poesía es como la brisa del mar”. De este modo, la poesía ya no sería algo escrito –lo que se escribe- en el soporte físico de la letra, sino directamente un estado de la conciencia. La elaboración de esa imagen imposible –“escribí este libro completamente de memoria”- actúa como la manifestación explícita de un principio de ligereza y velocidad para la creación poética, en el cual la corrección no es necesaria en una escritura espontánea. Inmediatamente, esa memoria que evoca nombres -y también lo que esos nombres dijeron o pensaron en diferentes momentos- comienza a trazar una serie de puntos de vista sobre la literatura y la poesía, construyendo al texto como un auténtico espacio de reflexión y socialización. De este modo, aparecen Marina Mariasch, Damián Ríos, Rafael Cippolini, Santiago Llach, Sergio de Loof, Paula Peyseré, Miranda July, Fernanda Laguna, César, Aira, Cindy Lauper, y la propia Pavón, entre otros.

Cada poema con nombre intenta atrapar, de algún modo, distintas singularidades que reelaboran la idea de carta o dedicatoria. En “Alice Fulton” aclarara “la literatura no debería ser sino nombres que no conozco en un idioma que no es el materno” (2009a: 15); sin embargo, la idea que se reitera una y otra vez, es la de textos que se escriben “de memoria” o espontáneamente como si fuera un acto de magia. De esta manera, en “Damián Ríos” insiste: “Hablábamos del papel/ y de las mercancías. / Quiero escribir un cuento, / pero que se escriba solo” (2009a: 19). Por otro lado, algunos nombres se limitan a introducir reflexiones o comentarios de experiencias, como por ejemplo “Miranda July”: “De Belleza y Felicidad solo me queda una azucarera” (2009a: 37); otros, proponen situaciones o acercamientos críticos sobre la propia escritura, como “Nikola Ritche”: “Es imposible saber qué efecto tendrá sobre un poeta el ambiente,/ porque cualquier salida al mundo es experimental” (2009a: 41). Quizás pueda considerarse a estos textos desde un procedimiento de escritura en el cual se enfatiza su pertenencia a una modulación colectiva o grupal; es decir, si bien hipotéticamente se refieren veintisiete nombres de persona, las posiciones se encuentran equiparadas

y mantienen un diálogo desde el acuerdo implícito. No hay disonancias ni fracturas en esos intentos de definición de lo poético; así, se lee en “César Aira”: “Nunca dejaré de pensar que un poema es una forma de energía” (2009a: 47). Finalmente, y casi al unísono, como si se tratara de una conversación tranquila, Pavón responde desde las directrices de su misma poética: “sólo mis poemas son necesarios,/ y compactos/ poemas de tres líneas o de cuatro/ poemas ultra-sencillos/ que provienen de un acontecimiento/ real” (2009a: 43).

5.

Basta con leer algunos de los títulos de los poemas de *Virgen* (2001) para prefigurar una suerte de heterogeneidad radical: “Deseo”, “Festival de lágrimas”, “A Fernanda”, “Cosas robadas en los Estados Unidos”, “Bebé y Papy”, “Para mí la literatura”. Este sea, quizás, el libro de Pavón que más muestre esa escisión entre arte y literatura, que a fin de cuentas terminan por construir una experiencia artística y estética en su indistinción y mezcla yuxtapuesta; objetos culturales y objetos de la calle junto a sensaciones abstractas (como el deseo y el amor de verano) que por momentos toman como suyo el procedimiento de *readymade*: “22 de marzo: las hojas de los plátanos/ se arremolinan con gracia/ entre las ruedas de los autos deportivos” (2012: 35). En efecto, las imágenes en *Virgen* concentran en sí mismas este procedimiento de mezcla –imágenes de la literatura, del arte, de la escritura y de la lectura-. Esta escritura en continuo proceso se despliega en “Deseo”; allí la imagen del cuerpo no puede ser descrita con palabras, sino que resulta objeto de un diseño permanentemente: “podría usar muchos verbos para describirlo paredes que se levantan/ y que vienen a poblar especies de hiedras mentales” (2009: 39).

Este ciclo expansivo de referencias culturales y personales se hace tangible en “A Fernanda”, poema que se plantea desde el inicio como una dedicatoria a Fernanda Laguna. El texto describe en tono intimista la organización de la peor fiesta de la historia “con tan poquita gente,/ que todos estaban ahí de compromiso” (2012: 40). Para luego, hacia el final, introducir una referencia aparentemente desconcertante: “los billetes era nuestra ropa/ y nadie nunca nos quitaba nada” (2012: 40). Esta imagen remite a una fotografía de la artista plástica Tracey Emin del año 2000, en la cual posa entre billetes reales, lo que manifiesta, evidentemente, el cruce entre poesía y arte contemporáneo que se hace tangible en el caso de Pavón y Laguna. La modulación irónica del texto no escapa a la finalización de la década de los noventa y la crisis del 2001, así como el proceso de mercantilización de los productos del arte. En definitiva, la imagen un cuerpo lleno de billetes actúa como signo de una ostentación absurda y gasto improductivo.

La idea de virginidad, presente en el título, también aparece en distintas imágenes en donde “las paredes están blancas como la nieve/ inmaculadas/ vírgenes”, pero también, “Ella y yo estamos vírgenes de los demás” (2012: 40), configurando una especie de purificación que sólo se obtiene a través del poema, o más bien, se construye desde el grado cero como el producto confeccionado por un artista plástico.

En “Nuevo libro” reaparece una imagen que se presenta de modo recurrente en toda su poética, la de una poesía colectiva, incluso indistinta a los demás objetos del mundo; los poetas son todos, o más bien hay poetas en serie –en un gesto de repetición–: “Un poema es cualquier cosa/ esto es algo blanco” esgrime al comienzo, para decir luego: “Este es un texto para poetas/ que cada vez somos más” (2012: 45). De esta manera, los objetos circulan y se multiplican como los poetas mismos; ya no hay una separación entre la experiencia artística, la escritura y las emociones que provienen de las personas.

En su libro *Realismo capitalista* (2016) Mark Fisher se replantea la pregunta lanzada por Frederic Jameson acerca del estatuto de la sociedad capitalista contemporánea y la aparente imposibilidad de salirse de sus márgenes. Quizás pueda pensarse en ciertas líneas de producción de la poesía de Cecilia Pavón como una resonancia de ese mismo problema. Los textos se formulan en el despliegue entre el desencanto cínico, a veces gozoso, siempre paradójico de esa vida, en apariencia globalizada, urbana, que caracteriza a la sociedad posindustrial en el siglo XXI.

### **Bibliografía**

Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

Pavón, Cecilia (2012). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires, Mansalva.

----- (2009). *Poema robado a Claudio Iglesias*. Bahía Blanca, Vox, 2009.

----- (2009). *Poemas con nombres de persona*. Buenos Aires. Triana: 2009.

Pavón, Cecilia; Berger Timo (2002). *No me importa el amor me importa la plata*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.

Fisher, Mark (2016). *Realismo capitalista*. Buenos Aires, Caja Negra.