



La extensión y el instante: el límite del verso en Cecilia Pavón

Cecilia Pacella*

Si rozo todo superficialmente a través de la frágil literatura
Voy a saber todo aunque no sepa nada
Cecilia Pavón, *Vacaciones*

En el año 2001 Cecilia Pavón publica su primer libro de poemas, *¿Existe el amor a los animales?*, en la editorial Siesta, proyecto editorial dedicado a publicar a jóvenes poetas, que formarían parte del gran abanico de producciones a las que se las designó colectivamente como “la joven poesía de los 90”.

Los estudios críticos sobre estas nuevas propuestas poéticas aparecieron casi contemporáneamente con ellas, siguiendo un gesto común de la crítica de tratar de encontrar rápidamente posibles explicaciones, en este caso particular, explicaciones para esta singular irrupción de muchas y nuevas propuestas estéticas llevadas adelante por jóvenes poetas en el comienzo de siglo. Esta irrupción tal vez sea el último gran fenómeno estético en el campo de la poesía argentina que en la actualidad sigue desarrollándose, y aunque la crítica haya tratado de pensar características generales que pudieran dar cuenta de un acontecimiento colectivo, sigue siendo necesario, para comprender el fenómeno en su total magnitud, pensar las particularidades de cada una de estas propuestas poéticas.

En el caso de Cecilia Pavón, a más de 20 años de la aparición de su primer libro, podemos ver que en el desarrollo de su poética la escritura asume distintas formas, atraviesa distintos géneros, poniendo en tensión las características tradicionalmente asignadas a cada uno de estos. Tanto en la poesía como en los otros géneros vinculados a la prosa (cuento, diario, carta, fragmento), Pavón ensaya la exposición de los mismos “temas” en busca de la precisión o de la extensión que cada una de estas formas puede construir y ofrecer. De los raptos líricos donde el tiempo parece detenerse a los recorridos espaciales del cuento, la crónica y el fragmento, la escritura explora y tensa los límites de cada una de estas formas, sistemáti-

*Universidad Nacional de Córdoba | cecilia.pacella@unc.edu.ar

camente estandarizadas en la literatura, para abrirlas y cuestionarlas. Así, ese recorrido por los géneros no solo hace posible un complejo universo para la escritura, sino que también se propone indagar en los límites de lo que es posible escribir, decir, representar, con cada uno de ellos: la escritura poética se tensiona con temas y modos de la prosa, mientras que la de la prosa prueba tonos poéticos, desde un yo lírico que ensaya la concesión, lo autobiográfico, la ficción y la crónica. La primera persona se posiciona con seguridad en cada una de las formas interpeándolas. ¿Cuál es el límite del verso? ¿Dónde empieza y dónde termina la duración de la prosa? ¿Qué se puede decir en un ritmo que atraviesa todo lo escrito? ¿Cuándo se retira el yo poético para dejar aparecer en las voces de los personajes la ironía que vuelva cómplices a la escritura y sus lectores?

Si el discurso poético ha sido caracterizado históricamente por la presencia de un ritmo, que las palabras en su reunión proporcionan, y por la expresión de una subjetividad que encuentra en el ritmo y en un lenguaje inspirado el medio para su aparición, la poesía de Cecilia Pavón pone a prueba ambas dimensiones de la poesía y las vuelve espacios de experimentación donde la escritura reencuentra su fuerza fuera de las reglas de los géneros.

Consideraciones sobre el ritmo

A través de las varias páginas que suman los muchos libros publicados desde el 2001, la escritura parece emprender un recorrido a veces descansado y tranquilo, otras veces con saltos e interrupciones. El ritmo se traslada del poema a la prosa, como el murmullo de un río de montaña que por momentos parece más lejano; pasa saltos, piedras, extensas superficies con inesperados accidentes; se ralentiza, se detiene, como si pudiera poner en cámara lenta una imagen que entonces queda desacompañada de la reflexión lírica que pone nuevamente en primer plano lo que ahora se vuelve evidente e inconfundible: el ritmo en las palabras.

En el poema “Escribir como un animal” el ritmo de una clase de gimnasia, que se mimetiza en el poema, se detiene para dar lugar a la reflexión sobre la vida efímera, la vejez y la vida eterna; pero también el poema propone una consideración sobre el ritmo de la escritura. Escribir como un animal es escribir con el ritmo de una vida mortal, el ritmo de un cuerpo que envejece, el ritmo que la clase de gimnasia intenta sostener:

Escribir como un animal

Mañana tras mañana,
en la clase de gimnasia
observo la animalidad
de mis compañeras
que envejecen
como yo.
Mi dolor de espalda
es un animal también,
pero no importa.
La clase está hecha
de una idea militar
que alguna vez alguien planeó expandir
a la población civil, supongo.
Vamos vamos vamos:
dice la maestra
y toca un silbato.
Pasamos de las sentadillas
a las flexiones
de las flexiones
a las pesas.
Vamos vamos vamos...
Pero en la banda de sonido
que la profesora trajo en su teléfono
se ha colado un antiguo rock and roll
y las más grandes del grupo
las de sesenta o más
se ponen a bailar en pareja
esa forma de bailar el rock
de los años cincuenta
dándose las manos y abriendo
los brazos.
Cuando las miro,
por un momento
se suspende el carácter
animal de la vida:

cuando mis compañeras de gimnasia bailan
no tienen edad.
Bailar es vivir eternamente. (Pavón, 2023, p. 68)

El ritmo del poema se tematiza en el ritmo de los días, de las clases de gimnasia y de los ejercicios. En los versos 14 y 21, el “Vamos vamos vamos” profundiza ese ritmo animal, el ritmo que el cuerpo no puede abandonar. La escritura en el poema es también un “vamos, vamos, vamos”. El poema es el corte del verso y el verso que le sigue, que no se puede detener como la clase de gimnasia: de un verso a otro como de las flexiones a las sentadillas. Sin embargo, el verso 22 comenzará con la conjunción adversativa “pero” y el poema dará lugar a una reflexión que suspende el ritmo de la clase de gimnasia y de alguna forma el ritmo del poema. La imagen se detiene, el pensamiento toma el verso y ralentiza un ritmo que, aunque simule ser el mismo, atrae un descanso, llama al final del poema. Esa pausa, que también conforma el poema, interrumpe el ritmo del animal que escribe e inaugura otro ritmo. Ya no el ritmo mortal sino el ritmo eterno del poema donde descansa el pensamiento en forma de epifanía, de revelación: “Cuando las miro,/ por un momento/se suspende el carácter/ animal de la vida:/ cuando mis compañeras de gimnasia bailan/ no tienen edad./ Bailar es vivir eternamente.”

El ritmo en el poema es testimonio del sujeto que escribe, pero también del todo que el poema hace posible en ese ritmo. El poeta Alberto Girri en el poema “En la letra, ambigua selva” lo dice así:

El ritmo de lo escrito
es el ritmo del que escribe
y el texto, el poema
en parte mecanismo verbal,
en parte sistema de correspondencias
es con el mundo una sola entidad. (Girri, 1978, p. 213)

La inquietud por el ritmo, sus límites y posibilidades, aparece en los versos y también en la prosa de Cecilia Pavón indistintamente: a veces encubierta en los fragmentos que intentan a manera de anotaciones ser un registro objetivo de lugares y cosas, pero también de sensaciones y pensamientos. Mientras leemos, de un poema a otro, de un relato a un

fragmento que simula ser la anotación efímera de un blog, el ritmo se pone a prueba, y parece, aunque se trate de ocultar, lo único que persiste.

La prueba de estos ejercicios rítmicos es, tal vez, que el mismo texto aparece en un libro en forma de poema, es decir en verso y luego (o antes, no lo sabremos) en otro libro como fragmento en prosa. Se trata entonces de un problema de géneros literarios que seguramente es uno de los aportes fundamentales que ponen en primer plano las propuestas estéticas de la nueva escritura que aparece con el cambio de siglo. Y, me atrevo a proponer también, que es en las experiencias de escritura de las chicas del 2000 donde se vuelven radicales la incomodidad de habitar las pretensiones del discurso poético y la necesidad de pensar nuevas formas para la poesía, que puedan poner en cuestión, de una manera absolutamente renovadora para la estética literaria, los elementos fundamentales atribuidos a la poesía: el ritmo que se traduce en versos y la presencia de ese yo lírico que se expresa.

Consideraciones sobre el yo lírico

Cuando leemos la poesía de Cecilia Pavón, como así también las de otras chicas del 2000, no es difícil llegar a preguntarnos capciosamente: ¿quién habla en el poema? ¿Puede la primera persona estar interpretando distintas voces, probando distintas máscaras, vestidos y maquillajes? ¿El yo lírico puede volverse irónico, representando infinitos estereotipos de chicas?

Sin duda la identificación del poeta con ese yo que se expresa en el poema está desde el primer intento de organizar los géneros literarios. Esta sería la característica principal, si recordamos que en la contemporaneidad de aquel primer intento de clasificación todos los géneros comparten el verso como forma. Esa característica no es solo aquello que lo diferencia de los otros géneros sino también su prestigio. Si pensamos en la tripartición de los géneros que el romanticismo temprano propició y cristalizó para toda la modernidad literaria, a partir de la lectura de Platón, aquella característica reservada a la lírica sería en primer lugar la de la expresión de la primera persona. En *La República* de Platón que contiene “la más temprana y conocida poética de los géneros”, como dice Peter Szondi (2005, p. 22), la diferencia que se propone y que generará a posteriori los tres tradicionales géneros literarios viene dada por las formas de exposición que se asuman en la escritura, es decir, por las formas de relación que

establezca el poeta con las voces en su escritura. Recordemos que Platón distingue los poetas que hablan por sí mismos, los que hacen hablar a los otros y los que mezclan estas dos posibilidades, es decir, los poetas líricos, los dramáticos y los épicos respectivamente.

Aunque sabemos que el objetivo de Platón no es el de construir un sistema de géneros, nos es útil recordar esta primera tripartición de clases de poetas para pensar cómo se asume la escritura del poema y cómo ya desde su clasificación más antigua el género literario se asocia al poeta que habla por sí mismo, a aquel que manifiesta sus propias emociones y sentimientos. También sabemos que esta incipiente clasificación, aunque no toma en cuenta otras características fundamentales que a lo largo de los siglos posteriores se propusieron para conformar una teoría de los géneros literarios, es de fundamental importancia en la reflexión realizada en el romanticismo temprano por Schlegel para precisar la reapropiación de los géneros en la modernidad, preocupado de la irrupción de la novela como género moderno, que en su aparición “tiñe” los demás géneros (Schlegel citado en Szondi, 2005, p. 109). Por eso, aunque más adelante ese yo lírico pueda pensarse a distancia de la persona real que existe y toma el lápiz para escribir, estas primeras e incipientes consideraciones sobre los géneros persistirán y no será tan fácil dejar que esa distancia se manifieste: crédulamente, el lector del poema caerá en los engaños de esa primera persona.

Como hemos dicho, varios siglos más tarde, en el romanticismo temprano, Schlegel nos propondrá, con otros fines, otras formas de entender la relación que se establece entre los tres grandes géneros desplegados en la antigüedad griega con aquel que toma la palabra. Schlegel verá en el desarrollo histórico de la literatura griega un desarrollo natural donde cada género nace en el momento preciso. A partir de una idea muy simple de identificar objetividad y subjetividad con las distintas formas de escritura, construye una sucesión lógica de géneros literarios que comienza con la objetividad, pasa a la subjetividad y concluye en una forma mixta donde se equilibran ambas perspectivas. La épica sería un género objetivo, donde se describe un mundo, la lírica el género subjetivo donde se expresa una singularidad, y el drama un género mixto, subjetivo y objetivo, donde, en un contexto determinado se representan acciones y parlamentos que permiten la singularidad de los personajes. La propuesta de Schlegel, como buen representante del romanticismo temprano, busca demostrar que

el desarrollo histórico de la literatura griega tiene un sentido, que nada pasa porque sí. Es decir que la subjetividad o la expresión de la singularidad surgiría necesariamente a continuación de la objetividad reinante en la épica, de esa exposición de un mundo. Pasados los años, en sus fragmentos, Schelgel reflexionará acerca de cómo, en su época, objetividad y subjetividad pueden habitar de diferentes formas los géneros literarios, inaugurando así una serie de posibles combinaciones. En su época, objetividad y subjetividad no responden a un orden natural, a un sentido histórico lógico, sino que cada género desarrollará, en la medida de las posibilidades, su particularidad. La aparición de la novela como género que aporta la época moderna propondrá nuevas combinaciones y, como hemos dicho, con ella se redefinirán nuevamente los géneros de la antigüedad que persisten (lírica y drama), incluyendo en ellos la crítica, es decir la autorreflexión.

Volviendo a la contemporaneidad y teniendo en cuenta la explosión de las vanguardias históricas a comienzos del siglo XX, y su papel fundamental que media entre aquel temprano romanticismo y nuestra época, a principio de los años 2000 reconocemos la irrupción de nuevas estéticas literarias que promueven nuevas formas de pensar la subjetividad. Ya en uno de los primeros textos críticos sobre las poetas de los 90, Anahí Mallol advierte el nuevo devenir de ese yo lírico femenino, nos propone ver las máscaras que prueban las poetas de los 90 y la tensión que ellas producen en el género poético; hablando de dos poetas, Mariasch y Iannamico, nos dice:

Los textos de Marina Mariasch y Roberta Iannamico ponen en escena justamente esa dualidad de lo monstruoso en la creación de una voz poética de un espesor nuevo y sorprendente por su ambivalencia, específicamente por la forma de creación de un “yo” cuya ficcionalidad pone en primer lugar la tensión entre propiedad y ajenidad en la relación con el lenguaje poético y el lirismo. (Mallol, 2003, p. 190)

En efecto ese yo lírico que se “ficcionaliza”, que prueba máscaras de distintos personajes, que adquiere “un espesor nuevo y sorprendente por su ambivalencia”, tensa la idea de poesía como género de una manera que tal vez no se haya visto antes en la poesía argentina. Y posiblemente, como lo planteamos desde el principio, este sea el gran aporte de una

poesía que en sus comienzos fue duramente sometida a juicio: “¿es esto poesía?” A los lectores que esperaban esa expresión íntima y particular del yo lírico, la poesía de las chicas del 2000 les proponía nuevamente, como se había hecho en varios momentos del siglo XX, asomarse tras bambalinas y mirar el mecanismo de funcionamiento de ese tan aplaudido y prestigioso yo lírico.

A estas alturas parece fundamental pensar por qué tanto el lector común y, hasta aún más, el especializado se aferran a ese “yo” del poema que simula mostrar una verdad particular, que en su intensidad se vuelva la verdad de todos, la verdad universal atribuida desde los tiempos antiguos a la poesía; y encuentran en la ficcionalización una amenaza contra el género y por qué no pensar también contra la supuesta verdad del género. Una posible forma de entender el rechazo a la ficcionalización del yo lírico podría ser la explicación de que es y ha sido esa voz la que se expresa en el lenguaje afectado del poema, aquello que se ha erigido en su característica fundamental, en lo específico del género, atravesando teorías sobre los géneros, desde la antigüedad hasta el romanticismo temprano como hemos visto, especificidad que buscó la poesía desde sus orígenes hasta el momento en el que fue necesario deshacerse de los corsés métricos: la expresión de una subjetividad que encontraría sus medios más apropiados en ese lenguaje particular de la poesía. Así el par lírica/subjetividad parece imposible de separar mientras que sobre este par esté sostenida la pretensión de seriedad, de importancia y hasta incluso de compromiso atribuidos al poema. Porque hasta el retiro del yo parece permitido si lo suyo es darle lugar a una nueva escena, donde se retira del centro y desde un segundo plano les cede el protagonismo a los objetos, al mundo exterior que lo rodea. Quizás no está de más explicitar lo obvio y es que ese mundo está limitado por el sujeto que encuentra en esos límites su persistencia. Es decir, la así llamada poesía objetivista no parece atentar contra el género lírico. Pero ficcionalizar el yo lírico, probar máscaras, interpretar personajes y estereotipos parece atentar contra la moral del poema, banalizar el género, atacar a la poesía.

Y sin embargo, el trabajo con el yo lírico que realizan algunas poetas de esta generación, como Cecilia Pavón, podría entenderse como un compromiso por entender el destino de la poesía como género, el momento de autorreflexión del poema por excelencia. El poema “Necochea” dice:

Estoy sola en la playa
me invitaron a un encuentro literario
pienso que quiero ser otra persona
al menos temporalmente
para escribir un poema,
o el diario ficticio de otra persona
pero qué difícil salirse de este yo
que no sé si llamarlo yo real o yo literario...
Miro el mar calmo
verde
agua con espuma blanca y siento
que se me pulveriza el cerebro
de tanta
luz
y tanta fosforescencia
me dan ganas de llorar al mirarlo
aunque quizás sea un sentimiento exagerado
¿y no es toda la poesía exagerar?
Exageré toda mi vida y escribí los poemas ridículos de esas exageraciones,
ahora estoy sola,
en la playa,
sentada en una silla azul
no sé si me saldrá ser alguien que no soy yo

quizás sólo me salga amar el mar este fin de semana

yo amando el mar y nada más.
Pero la semana que viene
cuando vuelva a Buenos Aires
me pongo a escribir el diario de una
persona inventada. (Pavón, 2023, p. 41)

La poesía reunida de Cecilia Pavón, publicada en 2023, lleva el nombre de *Diario de una persona inventada*. Y ¿qué más podría ser una compilación de todos los poemas escritos en una vida a lo largo de más de 20 años que un diario donde el yo se reinventa en cada palabra? Sabemos que el pronombre personal de la primera persona es un signo vacío si no está en

la boca de alguien que habla o en la mano que escribe, pero cuando es así y ese yo es tomado por una voz o una mano se transforma en un misterio y la poesía como género marcado por esa subjetividad no hace más que dejar en evidencia que allí hay un misterio insondable. Y parece necesario decir lo evidente: que la sujeto no es plana y que se compone con miles de facetas. En el poema “Necochea”, ese yo se encuentra en un laberinto de espejos. La máscara de la poeta cae confundida sobre la arena en una escena poética por excelencia: la mujer que escribe frente al mar, enamorada del mar. Pero entonces piensa que quiere ser otra persona para poder escribir un poema y parece que el juego de espejos estalla en miles de fragmentos y es necesario tomar las palabras por lo que dicen en su función absolutamente referencial: “ahora estoy sola,/ en la playa,/ sentada en una silla azul”, y la pregunta sobre el yo se vuelve una pregunta sobre la poesía: “¿y no es toda la poesía exagerar?”. Exagerar, mostrar la exuberancia de un yo que una vida no contiene, que un poema no atrapa, tal vez sea el origen de la poesía como género subjetivo.

Así, la crítica que desde el principio propuso que la poesía de las chicas de los 90 estaba marcada por el infantilismo, la miniatura y la banalidad mostró un desprecio desde el cual se imposibilitó observar la importancia de la transformación que se estaba produciendo en la joven poesía del siglo XXI. Esa voz que asume la primera persona en el poema puede probar vestuarios, asumir personajes, intercambiar géneros sexuales, ser irónica y humorística al mismo tiempo estirando, tensando los límites del poema hasta hacer evidentes los juegos del lenguaje, la versatilidad, su liviandad de pura superficie sin espesor, una máscara debajo de otra máscara. Y esto se volvió muy evidente especialmente en la poesía de las chicas, que tal vez acostumbradas (cultural y literariamente) a asumir estereotipos de lo femenino, a jugar roles heredados, estaban preparadas para provocar esta tensión en la poesía, que se preguntará y cuestionará el lenguaje del poema y en el mismo movimiento revelará la pura apariencia de esa voz poética y la imposibilidad de abarcarla.

Dice Cecilia Pavón en una entrevista reciente: “Hay algo de lo femenino que pone en jaque cuestiones del canon” (Tentoni, 2013). Y tal vez sea justamente el extraño entramado de voces desde donde se ponen en escena y se cuestionan los roles femeninos estereotipados, las máscaras posibles y acotadas y la inclusión de ese personaje femenino cuya misión es la de desempeñar un papel tan pautado, el que pone en “jaque” los pos-

tulados pautados” para el género lírico, pone en crisis y critica la mimesis del poema.

La voz que asume la singularidad del poema pone en jaque la idea del poema porque es un recurso asociado al drama en sus orígenes o a la novela moderna. El personaje que toma la palabra en los poemas de las chicas del 2000 ya no expresa una singularidad del género. Sin embargo, como hemos propuesto al principio de este trabajo, también el romanticismo temprano advirtió que la poesía precisaría redefinirse a partir de la aparición de la novela; y no solo eso, sino que en la atracción que ejerce la novela que “tiñe” todos los géneros, la novelización del poema no es algo que debiera asombrarnos y que el personaje de la novela se traslade al poema adquiriendo una forma poética tampoco. Tal como se concluye en un ensayo dedicado a la poesía de Cecilia Pavón, Laura Wittner, Anahí Mallol y Marina Mariasch:

Así, dada la situación actual de la poesía que no se define por rasgos formales demasiado precisos, que anota momentos, podríamos pensar que la esencia de lo novelesco se muestra en el libro de poemas, como un diario o una autobiografía que esbozara la parábola del sentido de la vida sin necesidad de una fábula y sus anodinos desenlaces. (Mattoni, 2015, p. 219)

De modo que la extensión de la prosa, que se inició con la modernidad de lo novelesco, tiñe también no solo la poesía lírica, sino que además incorpora a esa transformación del género otras maneras de la primera persona: diario, autobiografía, notación. Con lo cual el instante de la tradición lírica se muestra y al mismo tiempo se dilata, se disuelve en la extensión de una prosa que se desarrolla sin embargo rítmicamente.

Referencias

Girri, Alberto (1978). *Obra Poética II*. Corregidor: Buenos Aires.

Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*, Buenos Aires: Simurg.

Mattoni, Silvio (2015). *Música rota*. Santiago de Chile: Das kapital ediciones.

Pavón, Cecilia (2023). *Diario de una persona inventada*, Buenos Aires: Blatt y Ríos.

Szondi, Peter (2005). *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid: La balsa de la medusa.

Tentoni, Valeria (2013). “Las cosas geniales le pueden pasar a cualquiera”, entrevista a Cecilia Pavón en: <https://eternacadencia.com.ar/nota/-quot-las-cosas-geniales-le-pueden-pasar-a-cualquiera-quot-/10570>



Questiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)