



**Dice Mattoni**  
**Poesía y autobiografía en Silvio Mattoni**

**Anahí Mallol<sup>1</sup>**

UNLP/CONICET/ IDIHCS  
anahimallol@yahoo.com.ar

**Resumen:** El objetivo del trabajo es hacer una lectura que lea las huellas de la autobiografía en la poesía y el diario íntimo de Silvio Mattoni. A partir de ellas se marcan también las diferencias entre la poética de este autor y las lecturas dominantes que se han hecho de la llamada “poesía joven de los 90” en la Argentina. En el caso de Mattoni se destaca el trabajo con la intertextualidad y los ecos de los temas de la gran tradición literaria, como la muerte, el carpe diem, la percepción, el paso del tiempo. A partir de allí, se construye una poética que expone la exterioridad del sujeto en su dialéctica entre los códigos literarios y los datos autobiográficos.

**Palabras clave:** poesía – autobiografía – diario íntimo – Silvio Mattoni – sujeto

**Abstract:** The objective of this paper is to make an analysis of the autobiographical's clouds between the poetry and the intimate journal of Silvio Mattoni. Based on this analysis it is posible to read also the differences between this author and the youth poetry of the 90's in Argentina. In Mattoni's texts is remarkable the work with the literary tradition, like motifs as Death, Carpe Diem, Perception, Passing of Time. From this issues Mattoni makes a poetry that exposes the strangeness of the subject in his dialogue between literary codes and autobiographical clouds.

**Keywords:** poetry- autobiography - intimate journal -Silvio Mattoni - subject

---

<sup>1</sup> **Anahí Mallol.** Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta de CONICET y profesora Adjunta de Teoría Literaria I en la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado más de treinta artículos sobre poesía y poética en revistas especializadas nacionales e internacionales. Tiene un libro sobre poetas argentinos contemporáneos, y uno sobre Teoría literaria en colaboración. Es Miembro del IDIHCS (Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP), de la Asociación Argentina de Literaturas Comparadas y de la red Katatay de Estudios Latinoamericanos. Es miembro del comité editorial de EXTRA, revista de poesía, poética y traducción.



Lo que yo quisiera es escribir un libro sobre nada, decía Flaubert,<sup>2</sup> y era un desafío.

Flaubert quería escribir un libro sobre nada como culminación de una idea que colocaba al arte en una posición máxima: sin referente, sin sentido, lo artístico se volvía un absoluto. La cúspide del absoluto literario o de la absolutización de lo literario.

A partir de ahí, se escribió sobre nada, de diversas materias. En la vanguardia ese escribir sobre nada fue muchas veces una escritura sobre el propio lenguaje, en narrativa y en poesía. Cuando esa posición se agotó por saturación, por repetición, hubo en parte una nueva vuelta hacia los objetos, como en Ponge, o en el minimalismo, o en el objetivismo, un regreso a la intriga en la novelística.

Hay incluso muchos libros contemporáneos sobre nada, pero muchos de ellos hacen que haya que preguntarse otra vez qué es la nada, además de preguntarse qué es la cosa, en la medida en que tanto en la poesía (Moscardi “El ojo parpadeante”) como en la narrativa argentina contemporáneas (Chiani et al. “Algunas coordenadas”) la intriga ha vuelto a licuarse, los objetos se deshacen en sus reflejos, en sus versiones mercantiles, en su volverse basura.

Mattoni, como resulta notorio al leer los dos primeros párrafos de *Campus*, también quisiera escribir sobre nada.

Pero en seguida se percibe que aquí se ven las cosas, o la nada, tal vez, desde otro lugar que no es el de Flaubert. Mattoni escribe sobre un fondo de nada, escribe la nada, porque esos son los polos reversibles de una

---

<sup>2</sup> “Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto o al menos que el asunto fuera casi invisible, si pudiera ser”. Flaubert, Carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852 (405).



ecuación: lo que hay, siempre -es la única certeza- es la escritura y es la nada, que como extremos polares, se tocan, se revierten, como se tocan todo el tiempo, en su escritura, la vida y la muerte.

Sobre un papel de obra en un cuaderno cartonero, escribo con una birome hecha en París: dos industrias antípodas se cruzan en mis frases que recubren apenas el vacío de esta tarde. Ya termina el año y la universidad palpita con los chicos que reclaman más y más ruido, sexo, la agitación burbujeante de los cuerpos que se precipitan vida abajo, como ríos de montaña. También allá en las sierras, con la estación de lluvias empezada, estarán creciendo los arroyos secos hasta volverse torrentosos, amarronados por unos pocos días. Extraña impresión: las jóvenes filósofas aunque no se cuidan la ropa ni la cara, mucho menos el pelo, parecieran más lindas que las chicas de letras, como si alguna chispa de la mentira griega las iluminase. ¿Será que saben algo o habrán perdido la inocencia de querer saber y sostienen la plena incertidumbre de la pura materia? ¿Será que el goce de leer se sacrifica en la carrera de carros de circo que amenaza a las futuras “investigadoras” de la literatura? (s/n).

Mattoni escribe poesía desde hace mucho. Tiene libros como *El bizantino* (1994); *Tres poemas dramáticos* (1995); *Sagitario* (1998); *Canéforas* (2000); *El país de las larvas* (2001); *Hilos* (2002); *El paseo* (2003); *Poemas sentimentales* (2005); *Excursiones* (2006); *El descuido* (2007); *La división del día* (2008); *La chica del volcán* (2010); *La canción de los héroes* (2012); *Avenida de Mayo* (2012); *Peluquería masculina* (2013).

Los ensayos *Koré* (2000); *El cuenco de plata* (2000); *El presente* (2008); *Bataille* (2011); *Camino de agua* (2013); *Muerte, alma, naturaleza y yo* (2014).

También ha traducido a Michaux, Ponge, Duras, Diderot, Valery, Bonnefoy, Louis-René des Forets, Pavese, Luzi, Agamben, Deleuze, entre otros.



Por lo tanto se podría decir hoy: Silvio Mattoni, poeta, crítico, ensayista, nacido en la ciudad de Córdoba en 1969, publicó estos libros. También se podría decir: Mattoni, el amigo de Arturo (Carrera) y de Quique (Fogwill). O tal vez, Silvio, el profesor de estética. Pero ¿cuál de ellos escribe? ¿Quién de ellos dice “yo” en el poema? ¿y en el diario íntimo? Todos y ninguno, podría decirse.

Hace varios años Susana Reisz, en un artículo (1989) que era básico en el programa de la materia Teoría Literaria, preguntaba, ¿quién habla en el poema? Y respondía: siempre que se pueda suponer que es el autor mismo, se lo supondrá, pero no quedaban claras las razones de esa suposición, como no fueran razones que pudieran adscribirse a un pacto cultural, a unas estéticas determinadas y que fueran dominantes en su momento.

Actualmente es usual hablar del giro autobiográfico en la narrativa argentina reciente, de la nueva figuración, incluso de lo testimonial. Se habla incluso de una especie de materia lingüística en bruto, no literaturizada, como si ciertos textos contemporáneos (surgidos de una especie de mezcla de géneros discursivos espurios, entre los que no se descarta lo más coloquial, lo más banal), no fueran sino la vida misma, un cuadro recortado de un telón continuo de realidad sin más.

En el caso de la poesía ocurre otro tanto. En *Aquí América Latina* (Ludmer 106) Tamara Kamenszain (en tanto personaje y actor cultural) le dice Josefina Ludmer: “- Más de una vez me dijiste que la poesía es algo que te deja medio perpleja, que no sabés qué decir cuando lees un poema”, con una entrada que de algún modo realza, para después aplanarla, esa especie de diferencia específica (que nunca se termina de definir del todo) que parece afectar a la poesía como género propio.

En ese libro Ludmer trata de pensar un conjunto ideológico social político literario de los años 2000 en América latina. Y en ese contexto la



poesía no figura, sino por boca de ese personaje-actor cultural, quien afirma de la poesía lo que Ludmer afirma, con cierta temeridad, de la narrativa: ya no hay literatura. Porque dice Tamara Kamenszain: “Ellos se ponen, como decís vos, afuera de lo poético-literario” (107). Y también: “Estos textos, que trabajan con o más transparente, lo más cotidiano, lo más inmediato, de golpe se pueden volver más difíciles de entender que el mismísimo *Ulises*... tal vez porque no ofrecen nada que merezca ser leído en serio. Me parece que son como lo real mismo...” (108).

Esta afirmación parece válida en una primera instancia. Pero si se la piensa con más detenimiento se puede observar que ese tono “desliteraturizado” puede no ser sino el último avatar, retórico, y muy literario, de la literatura reciente.

Puede resultar útil contrastar la hipótesis acerca de la literatura sin literatura con la relectura de algunos artículos teóricos señeros que intentaban explicar a la lírica como género. Por ejemplo, un ensayo de Todorov (1978) en el que divide los textos literarios en dos grandes grupos según sus modalidades discursivas y su relación al supuesto referente. Están los textos representativos, y los textos presentativos, y la poesía, por lo general, se ubica del lado de estos últimos por su forma de posicionarse frente al lenguaje, bajo el modo de la evidencia,<sup>3</sup> y no de la probatoria: el lenguaje en poesía se presenta a sí mismo, no se muestra como portador de un mundo, ni de unas ideas, sino como su propia realidad.

Dice Kamenszain (“Testimoniar” 255) que para ella no se trata de que los nuevos poetas introduzcan técnicas narrativas en el poema, sino que

---

<sup>3</sup> Allí aclaraba Todorov, al hablar del fracaso de la representación en la novela romántica, especialmente en *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, que “La oposición entre presentación y representación del lenguaje no se sitúa entre dos clases de enunciado sino entre dos categorías. El lenguaje puede ser transparente u opaco, transitivo o intransitivo; pero éstos no son sino polos extremos, y los enunciados concretos se sitúan siempre en algún lugar entre los dos; ellos sólo se encuentran más cerca de una o de otra extremidad” (139).



“ellos parecen recortar, de esa narrativa usurpada en la que viven inmersos, un pedazo que llaman poema”) (y cita unas palabras de Roberta Iannamico, “Yo le digo poesía no al género literario sino a lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ser-ver-sentir-ver pasar. En: [www.poesia.com/n16](http://www.poesia.com/n16)”).

Esta definición no constituye sino una suma de problemas, a saber: 1. la operación de recorte no implica un recorte cualquiera, de modo que habría que pensar una teoría estética del recorte post Bürger; 2. habría que repensar una teoría de los géneros: ¿por qué el contexto de la vida tendría el modo de una narrativa y no el de, por ejemplo, una epifanía poética, modalidad bajo la cual han definido sus *insights* poéticos poetas como Laura Wittner<sup>4</sup>; 3. ¿qué pasa con el poema como artefacto, con lo poético como concepto, si es un fragmento de una narrativa? ¿qué teoría de la narrativa? ¿qué teoría del fragmento vamos a suponer entonces?

Si se lee a Mattoni, de los 90 hasta ahora, con atención, se pueden pensar algunas respuestas, sobre todo si se lee a Mattoni como poeta de la época, en varios sentidos, también desde su ética existencial que abre con sus estampas los tiempos, las temporalidades, las voces.

Mattoni ha construido a lo largo de sus poemas, entre otras cosas, una historia familiar: los abuelos, la mujer, los hijos. Ha ido dejando hilos que cualquier lector dotado de un mínimo afán detectivesco puede seguir como huellas de una historia personal, incluso íntima. Y por poco que se lo conozca a Silvio Mattoni, uno puede encontrar no sólo retazos de historias verosímiles sino nombres, situaciones, escenas, que parecen remitir a un referente reconocible como tal: su trabajo, su mujer, sus hijos.

Es decir, uno podría pensar tal o cual poema de Mattoni, tal o cual fragmento de *Campus*, como un recorte de una narrativa más amplia. Sin

---

<sup>4</sup> Se puede ver al respecto Mallol 2011 (“Cuando las cosas no son signos”).



embargo no es el verosímil lo que interesa aquí porque no es lo que da la marca de su poética, lo que define su lugar como objeto estético o como trabajo artístico. Ni siquiera es el efecto de realidad como remisión a ese marco de la narrativa contemporánea contrastable lo que le da su particularidad. Lo que interesa en verdad es, justamente, cómo lo que se desprende de ese marco referencial es un efecto de extrañamiento imposible de domesticar.

Los datos de “realismo”, por llamarlos de alguna manera, no hacen sino acentuar el efecto de lo poético: aquel mecanismo por el cual una escena simple, cotidiana, casi trivial, una escena que el lector mismo ha vivido infinidad de veces, que incluso ha pasado por alto como irrelevante (como el hecho de estar sentado en el buffet de la facultad, con un libro en la mano, esperando un rato entre que se sale de una clase y se entra en una reunión de profesores), se transforma, en la escritura de Mattoni, en materia poética (sea su fin el poema o el diario).

No se trata de enumerar recursos retóricos. Lo que los textos nos muestran a poco de leerlos es la facultad de una potencia: la visión del mundo-Mattoni presenta las escenas a la vez como próximas y como distantes. En ese vaivén una voz poética se delinea con fuerza, como voz atenta a varios niveles simultáneos: un nivel de la percepción, uno de los afectos, uno de la reflexión, como voz que los anuda y los desanuda de una manera singular. Así, si percibe, no se detiene en el objeto, como Williams; si reflexiona, no retoriza la reflexión, como Casas; si se deja afectar, no se solaza en la afección, como Carrera, sino que parece tomar lo esencial de la enseñanza de cada corriente o cada autor y relanzarlo en sus propios términos.



De lo que se trata casi desde el principio en la poesía de Mattoni es de desandar los hilos sutiles de las generaciones, de las pequeñas historias, historias de amistad, historias de amor, historias familiares que anudan el devenir del tiempo en la materialidad de la vida como sucesión de pequeños gestos y pequeños detalles. Aunque distanciada en los primeros poemarios la dicción por la remisión a mitos e imágenes de la cultura clásica, el uso de éstas no deja de ser idiosincrático, en su mezcla con los elementos cotidianos y hasta íntimos.

Se ha dicho que la lectura de la poesía, en especial de la poesía lírica, dentro del marco del pacto autobiográfico, como expresión de los sentimientos del poeta, sólo mediados por imágenes, es un legado poco feliz del Romanticismo<sup>5</sup> (Lacoue-Labarthe-Nancy *L'absolu littéraire*). Esta lectura es errónea por dos motivos: no se trató nunca, en el *mainstream* del Romanticismo, en su fundamento teórico, de la expansión de una subjetividad individual en tanto tal. La gran tradición de la poesía autobiográfica del Romanticismo tanto en lengua alemana como inglesa es la de la observación de los procesos espirituales de un sujeto considerado especial, el vate, pero como portavoz de una visión, de una misión y de un mensaje, incluso de una profecía: ese paraíso en la tierra por venir (Abrams *Romanticismo*).

En segundo lugar, si se releen los clásicos griegos y latinos (Safo, Catulo, Marcial, por citar algunos) se recuerda que el pacto de hacer coincidir la primera persona que habla en el poema con la persona del autor es una de las más antiguas convenciones, y que no debe leerse necesariamente como un pacto autobiográfico.

---

<sup>5</sup> Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy han demostrado toda la complejidad de la subjetividad filosófica y literaria del sujeto de los textos románticos, subjetividad que forma y está formada por una red muy compleja, plurisubjetiva, y que ellos llamaron “le système-sujet”.



Se puede afirmar que en Mattoni lo autobiográfico, la remisión a sí mismo y a las pequeñas escenas de la vida cotidiana, si bien reconocibles, tienen un sello más proustiano<sup>6</sup> en la medida en que no ingresan al texto sino como unidades materiales de una poética recursiva. Se trata de un trabajo de expansión, desde un pequeño núcleo, de una aventura que es a la vez sensorial, conceptual, y afectiva (no en el sentido de sentimental sino del afecto como aquello capaz de ejercer un impacto sobre el sujeto a un nivel específico que lo configura al mismo tiempo como experiencia estética y como vivencia).

Desde *Hilos*, (como él mismo lo reconoce en el prólogo al volumen *La división del día. Poemas 1992-2000*), las figuras de los poemas se vuelven abiertamente autobiográficas. Si bien el poeta adjudica a cierta mortificación (sacrificio del sí mismo) el hecho de haberse volcado en los primeros volúmenes hacia los temas, los modos, la imaginería de la época clásica, un subterfugio para no tener que decir yo, un ocultamiento tras una polifonía proliferante de *dramatis personae* que apunta más hacia la figura de un director teatral o de un espectador que escucha los parlamentos en escena sin ser visto que a la de un yo lírico o autor unificado, en los poemarios posteriores vemos crecer de forma constante una proximidad inquietante entre la poesía y los elementos autobiográficos.

Tal vez lo más interesante sea justamente eso: cómo es que, no sólo en virtud del ritmo constante del endecasílabo sino también de algo más, estos pequeños relatos autobiográficos, como por ejemplo una visita a la peluquería que realizan juntos padre e hijo, configuran poemas y experiencias poéticas en todo el sentido de la palabra. Resulta característico el hecho de que el “yo” del poema (tanto como lo será posteriormente el del relato del diario íntimo en *Campus*) no permite nunca que se constituya un

---

<sup>6</sup> Hay mucha bibliografía sobre el tema. Se puede consultar a este respecto, por ejemplo, Kristeva 2005.



sujeto pleno, sujeto que sería portavoz del enunciado y sujeto de la enunciación, amo de su querer decir, sino que en el juego del poema y del diario no abandona nunca su estatuto de inconsistencia productiva, de duda, de repliegue reflexivo sobre sí, sobre los otros, sobre los objetos, sucesos, acontecimientos, paisajes, que lo rodean. Se trata de una escritura transida de lo que ya había dicho Mattoni en traducción: “La literatura no se instala más que descubriendo bajo las aparentes personas la potencia de un impersonal que no es de ninguna manera una generalidad, sino una singularidad en un punto más alto: un hombre, una mujer, una bestia, un vientre, un niño...” (Deleuze. *La literatura y la vida*, traducción de Silvio Mattoni 15).

Podríamos seguir el derrotero de la vida de esos seres que aparecen repetidamente, como la mujer, los hijos, Francisca, Angelina, Margarita, y después Galileo; podemos incluso ver una foto de tapa en la que padre e hijo se muestran cruzando la calle (*Avenida de Mayo*), y sin embargo, por virtud de la escritura misma, siempre vamos a ser perfectamente conscientes de la distancia que existe entre esos niños, esa mujer, ese yo poético, y sus personajes. No porque haya ficcionalización de la vida cotidiana y de las personas en personajes, sino porque nunca se pierde la consciencia acerca de la distancia que media entre lo que es lenguaje y lo que no lo es. Si el gesto de la escritura y de la lectura parecieran decir; el lenguaje lo es todo, la escritura y la lectura dicen. El lenguaje no es nada. Pero no habría vida posible para este sujeto sin el lenguaje, y no habría lenguaje posible sin una vida que lo trascendiera. La mano se estira en el lenguaje para tocar un cuerpo que sabe que no podrá alcanzar, el lenguaje se tensa para hacer algo perdurable ese momento. No habría uno sin el otro, sin el fracaso del otro.

Porque si bien dice al final de *Canéforas*, “yo deletreaba un nombre ajeno/ como si fuera el mío” (43), a partir de cierto punto de su poética



comienza a ejercer otra paradoja, otra extrañeza: deletrear el nombre propio y el de los seres amados como si fueran otros.

Justamente porque la intimidad no es la identidad, ni la privacidad, ni la inefabilidad de la experiencia, ni el solipsismo, sino que, dice José Luis Pardo (1996), puede entenderse como el estar inclinado, en equilibrio siempre inestable, hacia algo, como animalidad específicamente humana; es la no indiferencia, si es la relación con el misterio de la propia mortalidad y la experiencia profunda de que la verdad íntima de la vida es su falsedad, su doblez, es decir la ficción de la identidad cotidianamente consentida y construida, es no poder identificarse y no poder ser identificado, es decir, si hay intimidad sólo para aquel que nunca agota el sentido de la pregunta “¿Quién soy?” y el saber acerca de sí mismo es el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, por ello sólo puede darse en tanto tal, como intimidad y exterioridad a la vez, en cuerpo del poema, en cada poema, porque si la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir, y no es un inefable ni un más allá del lenguaje, sino el sabor de boca que dejan en la punta de la lengua las palabras, es el ritmo de la respiración, es lo que está al borde de otra expresividad (sollozo, grito, suspiro, aplauso, risa) que delata lo que para cada uno quieren decir las palabras y sólo se transmite a un nivel que excede o antecede al signo, y sobre todo al significado público y publicitable, al sentido común y a la estabilidad normativizada de lo que es posible decir, la intimidad como efecto de lenguaje sólo puede articularse en el ritmo, cualesquiera sean sus elementos (acentuales, tonales, sintácticos, etc.).

No se trata por lo tanto de la repetida idea de la ficcionalización que se abre con el lenguaje mismo: es el abismo que se abre entre tocar un cuerpo y escribir un poema, en la consciencia de que, sin el poema, sin la



literatura (la que se escribe y la que se lee) ese cuerpo no sería exactamente ese cuerpo.

Es en torno a ese abismo, hendidura que se vela, se hiende para separar sus labios, se besa para intentar reunirlos, que se despliega no sólo la poética, sino la visión del mundo, entre desencantada y estetizante, entre vitalista y mortificada, que transmite el sello Mattoni a una escritura, sobre todo, intensa.

Si pueden observarse las huellas de las largas lecturas, de los trabajos de traducción, de los ensayos escritos, en los poemas y el diario íntimo de Mattoni, la posición, el sello, es único, y no es la estetización soberbia de fines del XIX, es la mirada derrotada de fines del XX y principios del XXI que tantea el espacio alrededor y el espacio interior para buscar algo que ya sabe que no está ahí y que no va a estar ahí.

Por eso habla todo el tiempo, en *Campus*, y como quien no quiere, de lo que más interesa, de aquello que concernía tan bien a Flaubert y que Flaubert supo también como después lo supo Sartre aunque de mejor modo: el sinsentido de sostener toda una vida sobre el trabajo de la escritura. Esto podría remitirnos también a Kafka y su diario discurrir. Sin embargo, aquí el desgarramiento es mínimo, si lo hay. En rigor, todo o casi todo es mínimo de algún modo. La pobreza de la escena y su reiteración, la verdadera catástrofe íntima que Silvio Mattoni persigue y cela desde los inicios de su trabajo de escritura, desde los primeros poemas, se vuelve entonces no remedo de una vida sino la vida misma: pulsación, respiración, ritmo. Eso es el diario: pequeñas notas breves que se suceden, con una estructura mínima, de cuño proustiano<sup>7</sup>. Una somera anotación sensorial, referida las

---

<sup>7</sup> Deleuze y Guattari (1995) la definen así: La obra de arte, es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.



más de las veces a una observación sobre los efectos del clima o la estación en las especies arbóreas, florales o el cielo mismo del campus, seguida de una asociación a ideas o emociones también mínimas, eso del lado del paisaje exterior. A continuación, una observación sobre el paisaje que se divisa en un interior particular: la mesa de un bar, que no es siempre el mismo, o la línea de mesas de lectura de la biblioteca. Allí un sujeto escribe en su diario sus observaciones diarias sobre, entre otras cosas, el diario, pero también sobre la fugacidad de lo que lo rodea, de la belleza entrevista al pasar de un paisaje interior siempre cambiante, el bar y las estudiantes, algunas profesoras que pasan no menos leves que pájaros que recorrieran el paisaje exterior, y el tampoco menos leve deslizarse de la bolita de una birome hecha en china sobre un cuadernito cartonero.

El tiempo pasa así, es una escritura de espera que es a la vez la vida misma como acontecer puro, o incluso, hacia los últimos cuadernos, prefiguración o prognosis: el libro que vendrá, el de la vida diaria “real”, con su sucesión de clases y reuniones y exámenes que se renueva cada año, envejecido. Un transcurrir realizado en todos sus detalles: no hay anotación alguna de fecha, con lo que se subvierte la regla principal del diario, no hay nombres, sólo algunos perfiles de personajes que se dejan adivinar con dulzura y que no son un guiño al lector. Se destaca, a partir de estas elecciones formales que hacen del material un continuo de lo mínimo, una edición artesanal, con grabados originales, de una tirada reducida y carísima<sup>8</sup>.

Lo que hay es una conciencia evanescente que se deja ir, se deja decir, se deja vivir a sí misma, y que en ese lugar intermedio de la escritura, para sí y para otros, a medias entre lo que se quiere decir y lo que se escapa, se reconoce en pocos rasgos: su propia futilidad, su resistencia como resto,

---

<sup>8</sup> En setiembre saldrá por el mismo sello, Espacio Mental a las Estrellas, la versión en rústica del texto.

como deshecho inútil, y, como bien lo sabía Freud, y por supuesto lo sabe Mattoni, como repetición. La repetición que hay en estos diarios es la misma del poema, es la repetición del verso en su esencia (aunque esté en prosa); es la repetición del mar: lo que vuelve es y no es siempre lo mismo. Lo que resiste es el residuo, lo que no se deja arrastrar del todo. Es la escritura que es la vida y la muerte al mismo tiempo.

Ya nos había advertido desde su primer libro:  
“Decir lo mismo; para que otros mañana  
a su vez nos replacen. Es breve la gloria  
con que, ingenuos, pretendíamos eludir de algún modo,  
sólo en parte, el silencio de la muerte. Sabed,  
amigos, disfrutar la juventud y los recuerdos  
en la incómoda calma de la vejez. Ahora  
entendamos, apenas lo posible, leamos  
a los muertos, no eran muy diferentes a nosotros,  
tal vez recibamos el mismo trato luego  
y nuestras almas perdidas recuerden un instante sus palabras”.

Así habló Autólico, el sofista griego, negándose  
a enseñar en latín -el estado del mundo  
lo entristecía- a comerciantes ignorantes de Capua. (*El bizantino*,  
“Autólico” 38).

Porque aunque hable de su propio ser para nada, de su inutilidad, incluso banalidad o vanidad absoluta, la escritura es el sostén subjetivo del que dice “yo”. Si a veces se lamenta un poco de que la vida sea lo que está más allá de lo que se escribe, lo que no puede escribirse o lo que se escapa más allá de cualquier posible escribir (como el cuerpo del hijo amado, con su sólida inmaterialidad sensible, su risa, sus olores, sus sonidos), al mismo tiempo parecería que nada sucediera en realidad si no fuera porque es escrito.

Es entonces no una escritura vacua sino una escritura que le da su borde al vacío: protege contra la desazón que provoca la nada y hace de su trazo (de ese “rasguído mínimo sobre los poros del papel”) un sostén de la



nada misma. Vemos por ahí mismo perfilarse un sustento de lo que no tiene sustento: no hay sentido para la escritura porque no lo hay para la vida, pero la escritura, más o menos feliz en una gradación en que lo menos feliz es lo menos rítmico, el diario, y lo más feliz es el ritmo logrado en la escansión del poema, configura un sustrato para la vida en su inmanencia rítmica, de repeticiones con variaciones (dice Mattoni: “¿Podré seguir mirando, sintiendo, escuchando, si dejo de escribir?”).

Esta es la certeza a la vez fundante y final de la escritura, de lo diario, de la poesía, de la autobiografía en Silvio Mattoni: se es un sujeto que escribe, diga o no diga, diga que no dice, que no tiene sentido, y que, en tanto escribe, fundamenta lo sin fundamento y da un amarre al vacío propio y ajeno en esa felicidad, tal vez efímera y gracias a ello verdadera, del ritmo, de la belleza, de lo entrevisto en la variación de la vida que siempre, a fin de cuentas, es a la vez el presente, y también lo que se escapa hacia su propio más allá.

## **Bibliografía**

Abrams, M. H. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península, 1987.

Chiani Miriam, Pas, Hernán y Sánchez, Silvina (eds). Dossier “Algunas coordenadas más sobre narrativa argentina del presente”. *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana* 11/12. 2014, 6-79.

Cohen, Marcelo. “Prosa de Estado y estados de la prosa”. *Otra parte* 8, 2006, 1-8.

Deleuze, Gilles. *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción, 1994. Traductor: Silvio Mattoni.

Deleuze, Gilles, Félix-Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1991.



Flaubert, Gustave. *Madame Bovary. Correspondencia*. Madrid. Alianza, 1980. Traducción y edición: Consuelo Berges.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Kamenszain, Tamara. (2006) "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa". Fondebrider, Jorge. (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas, 2006. Publicado antes en: *Plebella. Poesía actual* 1, abril de 2004.

---. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

Kristeva, Julia. *El tiempo sensible. Proust y la experiencia literaria*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978. (Hay traducción al español).

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1997.

---

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010.

Mallol, Anahí Diana. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Editorial Simurg, 2003.

---. "Ser joven, poeta y argentino en los 90". *Los '90. Otras indagaciones*. Romano-Sued, Susana (ed). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2004. 117 -130.

---. "Para una sigilografía de los 90". *Tres décadas de Poesía Argentina. 1976-2006*. Fondebrider, Jorge, ed. Buenos Aires: UBA-Libros del Rojas, 2006. 199-216.



---. "Mirar y dar a ver en la poesía argentina reciente". *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Enrique Foffani (ed). Buenos Aires: Katatay Ediciones, 2010. 307-324.

---. "Cuando las cosas no son signos: la urbe de fin de siglo en la poesía argentina reciente". *Cuadernos del Sur*. Universidad Nacional del Sur: 2011.189-210

---. "Las estéticas de lo efímero en los 90: del pop al hiperrealismo en poesía". *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*. Siles, Guillermo (comp). Rennes: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques. Université Rennes II, 2011. 65-92.

---. "Avenida de Mayo, de Silvio Mattoni". *Otra parte semanal*. 2014.

---. "El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos". *Poética, Poesía y escrituras del Yo*. Siles, Guillermo (comp). Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2016.

Mattoni, Silvio. *Hilos*. Córdoba: Alción, 2002.

---. *El cuenco de plata*. Buenos Aires. Interzona, 2003.

---. *Poemas sentimentales*. Buenos Aires. Siesta, 2005.

---. *Koré*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

---. *Excursiones*. Córdoba: Alción, 2006.

---. *El descuido*. Córdoba: Recovecos, 2007.

---. *La división del día*. Buenos Aires. Mansalva, 2008.

---. *La chica del volcán*. Córdoba: Alción, 2010.

---. *Avenida de Mayo*. Cosquín: Nudista, 2012.

---. *Peluquería masculina*. Bahía Blanca: Vox, 2013.

---. *Camino de agua*. Buenos Aires. El cuenco de plata, 2013.



---. *Campus*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2014.

Moscardi, Matías. “El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea”. Inédito. Para ser publicado en *Badebec 11*. Rosario. 2016.

Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1996.

Reisz de Rivarola, Susana. “¿Quién habla en el poema?”. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989.

Todorov, Tzvetan. (1991) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1978.