

Mitos del futuro próximo: textos perdidos y otras materialidades inasibles en la poesía argentina de los noventa. Notas sobre el reensamblado de un corpus

Matías Moscardi

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

En el presente trabajo, la idea de archivo opera como forma de recorrer y revisar históricamente, en sus puntos de emergencia, la poesía argentina de los noventa. A partir de esto, proponemos reensamblar el corpus de los noventa al incorporar analíticamente textos que no formaban parte de ese archivo y objetos, dimensiones y materiales que no fueron considerados teóricamente por la crítica literaria especializada.

POESÍA ARGENTINA – AÑOS NOVENTA – ARCHIVO – PUBLICACIONES INDEPENDIENTES

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo.

Héctor Viel Temperley
(Hospital Británico, 1986)

1. Los textos perdidos

Una historia de la poesía argentina de los noventa podría comenzar con la mención de dos grandes *fantasmas*: el panfleto poético *La mineta*, publicado entre 1987 y 1990, y dirigido por Rodolfo Edwards, y el fanzine *Trompa de Falopo*, publicado entre 1989 y 1993, y dirigido por Juan Desiderio. Dije fantasmas porque estas publicaciones, las fotocopias que les servían de soporte, constituyen un material *ausente*, hace tiempo fuera de circuito. En la instancia de reconstrucción del corpus para la investigación, entonces, la única forma de conseguir estos textos fue acudir directo a las fuentes: Edwards y Desiderio me proporcionaron ese material que de otro modo seguiría inhallable, por tanto inaccesible. Y en la cuestión anecdótica subyace una pregunta analítica: ¿dónde se encuentran estos textos? “La mitología de los archivos literarios conoce bien esta narrativa de vacilaciones y enigmas siempre abiertos” dice Miguel Dalmaroni (2010: 15), pensando en las relaciones entre sentido y localización. No es casual, entonces, que estas primeras publicaciones ostenten, para el que alguna vez ha escuchado hablar de ellas, ese carácter de *textos perdidos*, porque si en ellas se encuentra el *origen* de un movimiento poético, en su situación *extraviada* podríamos atinar a leer, luego, un carácter casi aurático, incluso *mítico*. Sin ir más lejos, así se escucha nombrar, entre poetas y editores, la revista *18 whiskys* (1990-1993): la “mítica” *18 whiskys*; publicación que sólo dura dos números y que, por cierto, toma su nombre de otro mito, ya que se trata de una alusión a las últimas palabras de Dylan Thomas quien, internado en el Hospital de St. Vincent, en Nueva York, un segundo antes de morir de una hemorragia cerebral producto de años de alcoholismo, se supone que dijo: “He bebido dieciocho whiskys. Creo que es un buen record”.

¿Qué aporta o debería aportar, entonces, la tarea de investigación y qué repone de estos materiales evanescentes, cuerpos extraños, siempre a punto de desaparecer, que se proyectan en la trama del porvenir como huellas inasibles, cuya lejanía aumenta progresivamente con el paso del tiempo? En este sentido, reensamblar el corpus de la poesía argentina de los noventa implica no sólo rescatar los *textos perdidos*, recuperarlos en términos, si se quiere, *arqueológicos*, sino analizar su materialidad, a la vez que los flujos semióticos y las prácticas que la componen y atraviesan.

En una entrevista realizada en el marco de este proyecto, Juan Desiderio cuenta que *Trompa de Falopo* -cuyo *leiv motiv* era “jamás estaré en tu kiosco”- se vendía en la vereda del teatro San Martín por los mismos autores que, todos los viernes, se disfrazaban de árabes y comercializaban la revista, frente a Liberarte. En una ocasión, Batato Barea, seguramente fascinado por el despliegue escénico de estos jóvenes, se puso a vender la *Trompa*. La presentación de *Barrio trucho*, primer libro de Juan Desiderio -publicado en el breve período en que la *Trompa*... funcionó también como sello editorial- fue realizada en el sótano de la antigua

librería Gandhi, en Rodríguez Peña y Corrientes: en la presentación sonaba música psicodélica, había un títere que escupía sangre falsa y tuvo lugar la *performance* de un hombre cuya proeza consistía en terminar una botella de whisky y, después de la hazaña, empezar a recitar algunos versos. Otra vez, más allá del anecdotario, lo que interesa señalar es, en este caso, la fuerte impronta del teatro *under*, de *viarietté*, que asoma en estos relatos, impronta que, más tarde, aunque desdibujada, o cruzada con otras estéticas (el punk, el rock, el pop), se enfatizó como aire de época durante el resto de la década.

La mineta era una hoja oficio fotocopiada a doble faz que se repartía arbitrariamente en las esquinas de manera gratuita. Además, los números de *La mineta* incluyen avisos de reuniones grupales: los miembros del staff se juntaban los sábados en el bar Alabama, en Once, y debatían allí los contenidos del siguiente número. En esas reuniones se conocieron Daniel Durand, Juan Desiderio, Rodolfo Edwards, José Villa y Fabián Casas. También acá se puede leer un gesto fundamental de la organización y distribución de textos y autores en la década de los noventa. Rodolfo Edwards cuenta que no había un criterio fijo de edición, un comité o una figura de editor que decidiera qué textos entraban y qué textos quedaban afuera: “Publicábamos a todo el mundo que venía. (...) No había criterios de edición ni poéticas privilegiadas. Una vez, Fabián Casas me preguntó: ‘Pero si viene Alfredo Astiz ¿vos lo publicás?’ Y yo le dije que sí, que no tenía problema”¹. Lo que Edwards delimita como límite en clave, casi, de *humor negro* -publicarle un poema improbable al ángel de la muerte- más tarde se transforma en una marca distintiva del campo poético: los poetas y textos de esta época circulan y transitan entre las editoriales regidos por una dinámica *inclusiva* que asoma como política de edición en *La mineta* y que, en los noventa, llegó a alcanzar dimensiones tribales: las editoriales independientes, luego, pueden figurarse como *tribus* compuestas por nómades que se desplazan sin establecer coordenadas fijas, proyectos editoriales que se distinguen por esa “autosuficiencia grupal” (Maffesoli 2004: 171) que Michel Maffesoli subraya como impronta del aura tribal, siempre en posición de *feedback* (2004: 67). En efecto, estamos frente a grupos que se “retroalimentan”. Eso quiere decir Maffesoli con la expresión *feedback*: cada grupo, cada tribu, es para sí mismo *su propio absoluto*. La *autogestión* sería casi un sinónimo metafórico de esta *retroalimentación*: grupos que escriben, editan, leen, generan sus propias intervenciones críticas y sus teorías, siempre dentro de los límites de la tribu. Así robustecen su capital simbólico, como si creciendo para adentro, a la vez, crecieran hacia afuera.

Me interesa detenerme por un momento en las intervenciones manuscritas que encontramos como marca distintiva de estas dos publicaciones: muchas veces, el texto mecanografiado aparece corregido con lapicera, cuando no está escrito enteramente a mano; o bien las imágenes incluyen enunciados manuscritos agregados, o modificaciones dibujadas, como en el caso de una foto de Carlos Menem, intervenida con algunos detalles tales como bigotes, ojeras, cuernos, una cicatriz, dos dientes menos, un cigarrillo encendido y una viñeta que, paradójicamente, dice: “Thanks for pot [sic] smoking”.

Habría que preguntarse, entonces, por el significado de esta repetición, el sentido de su recurrencia, y no sólo en el contexto de estos proyectos sino en relación a la idea de lo independiente que se construye en ellos. Roland Barthes recupera el sentido *manual* de las prácticas de escritura en su devenir histórico, centrándose en lo que él llama “scripción”, es decir, en “el acto muscular de escribir” (2003: 87). La letra manuscrita, para Barthes, representa una marca de propiedad o de dominio, así como una operatoria de secesión o de clandestinidad. Precisamente, por medio de la presencia constante del registro manuscrito, estos proyectos se posicionan como espacios de escritura *por fuera* de la hegemonía del libro como objeto cultural, en tanto difieren de su característica esencial: la homologación tipográfica. Los registros de la escritura manual, a su vez, introducen una temporalidad determinada. En este sentido, Barthes se refiere al “ductus” y lo define como: “un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; (...) no una escritura hecha sino la escritura *que se está*

¹ Las entrevistas a Juan Desiderio y Rodolfo Edwards forman parte del archivo de entrevistas de mi tesis doctoral, que incluye notas realizadas a Santiago Llach y Marina Mariasch (del sello Siesta), a Fernanda Laguna (editora de Belleza y Felicidad), a Daniel Durand (de Ediciones Deldiego) y a Gustavo López (editor del sello Vox).

haciendo” (2003: 124). El *ductus* es el lugar en donde la letra manifiesta “su naturaleza manual, artesanal, operatoria y corporal” (2003: 125). Ese trazado al que se refiere Barthes tiene un doble alcance: es el índice de una temporalidad presente, *en proceso*, a la vez que abarca un modo de producción artesanal. Entonces, tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*, vemos cómo esta regularidad de la escritura manuscrita pone en funcionamiento un espacio textual que no se deja leer bajo la lógica del libro y que activa, en cambio, una relación material con su presente inmediato de producción: como si esos trazos adelantaran formalmente algo que después se transformará en un verdadero tema de debate: la relación de las escrituras poéticas de los noventa con el presente; relación que, sin ir más lejos, Daniel García Helder y Martín Prieto subrayan como uno de los aspectos más relevantes en su “Boceto N°2...”, donde sostienen que los poetas de los noventa “son poetas de la sincronía” (2006: 105).

Como podemos observar, transformar los *textos perdidos* en *textos recobrados*, por medio del análisis, permitiría reensamblar los noventa a la luz de nuevas líneas de lectura que incorporen la materialidad y lo que esa materialidad despliega como órbita: los textos poéticos allí publicados, por supuesto, pero además, sobre todo, lo que ocurre *alrededor* de ellos: porque estamos frente a proyectos de publicación que funcionaron, principalmente, como espacios *embrionarios*, de aprendizaje, en donde poetas jóvenes, sin libros editados a la fecha, comenzaban a perfilar sus escrituras, a la vez que intercambiaban impresiones de lectura, se recomendaban textos, y oficiaban, además, de editores.

2. Mitos del futuro próximo: el corpus (del porvenir) es largo

El texto es de 1997. Fue leído por primera vez el 17 de octubre de ese año, en la ciudad de Santa Fe. Con ajustes y agregados, se publicó un año más tarde, en abril de 1998, en el N° 60 de la revista *Punto de Vista*. El título es curioso: “Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual”. ¿Qué implica designar un texto crítico como “boceto”? ¿Qué palabra está elidida en esos puntos suspensivos? ¿Panorama, mapa, estado, pronóstico? Cuando Daniel García Helder y Martín Prieto leían el “Boceto N°2” la poesía de los noventa *no existía*: había muy pocos libros publicados. En el texto, se mencionan algunos: *La ruptura*, de Ezequiel Alemian (Tierra Firme, 1997); *Tuca*, de Fabián Casas (Tierra Firme, 1990); *Punctum*, de Martín Gambarotta (Tierra Firme, 1996); *La zanjita*, de Juan Desiderio (Trompa de Falopo, 1996); *Música mala*, de Alejandro Rubio (Vox, 1997); *40 watt*, de Oscar Taborda (Beatriz Viterbo, 1993); *Zelarayán*, de Santiago Vega (que todavía no había aparecido como libro pero, según aclaran en la referencia bibliográfica correspondiente, ya había sido publicado en *Diario de poesía* N° 41, en el otoño de 1997) y *La raza*, de Santiago Llach (que, al igual que *Zelarayán*, se mantenía inédito a la fecha: “de próxima aparición bajo el sello Siesta, de Buenos Aires” [2006: 111], dicen Helder y Prieto). Estos son los libros que aparecen mencionados. Ni más, ni menos. Hay que subrayar que casi todos pertenecen a la editorial de José Luis Mangieri, Libros de Tierra Firme. Porque las principales editoriales independientes, que más tarde darían impulso a la “poesía de los noventa”, inician su actividad un año después de la lectura del texto de Helder y Prieto. Salvo contadas excepciones,² Ediciones Deldiego, Belleza y Felicidad, e incluso Siesta y Vox, empiezan a editar de manera regular y sin interrupciones, principalmente, entre los años 1998 y 2001. Algunas de ellas siguen editando hasta hoy (Vox), otras continúan su actividad hasta 2010 (Belleza y Felicidad) y otras cierran en 2001 o pocos años más adelante (Deldiego en 2001, Siesta en 2005).

Por esta razón, el corpus que arman Helder y Prieto en el “Boceto N°2...” no proviene del dispositivo libro: no había libros cuando ellos escriben el texto. La poesía de los noventa circuló, antes que en libros, y como veíamos en el apartado anterior, en volantes poéticos y

² Vox se adelanta y publica su primer título, *Música mala*, de Alejandro Rubio, en 1997; *coming attractions*, de Marina Mariasch, es publicado por Siesta en el mismo año. El título parece casi una predicción, en todo caso, una *apuesta*, incluso una *promesa*, ya que el sintagma, en inglés, se suele utilizar para designar los estrenos cinematográficos o las novedades en algún rubro en particular. Algunas traducciones posibles, no literales, podrían ser: *Próximas novedades*, *Futuros estrenos*.

fanzines de escasa tirada. El *Diario de Poesía* fue un promotor importante de estas poéticas, a partir de la prematura visibilidad que alcanzó la *18 whiskys*. También el sitio www.poesia.com, dirigido por el mismo García Helder, puso en circulación algunos textos. Sin embargo, hacia 1997, la única antología publicada es *Poesía en la fisura*, de Daniel Freidemberg. Por esta razón, lo que Helder y Prieto definen, de manera incipiente, como “poesía de los noventa” demanda de ellos un tipo de operatoria atípica en términos críticos: trazar un panorama sin libros, sin autores, sin obras previas, una cartografía que parece inscribirse más en el porvenir que en el presente que ellos mismos pretenden designar. De ahí, entonces, lo elidido en el título: los puntos suspensivos en el sintagma “para un...” señalan la imposibilidad de definir una operatoria concreta, porque la materia sobre la que se opera es una materia todavía *no formada*. De ahí, también, la connotación fuerte de la palabra “Boceto”, que la RAE define como “proyecto o apunte general *previo a la ejecución de una obra artística*” (www.rae.es, el destacado es nuestro). Por eso, si el trabajo de archivo de la historia de la literatura es *retrospectivo*, el “Boceto N°2” es netamente *proyectivo*: Helder y Prieto trabajan ya no con la masa amorfa del pasado sino con la del futuro, acaso mucho más *monstruosa*, si seguimos la etimología de la palabra “monstruo” que propone Arturo Carrera en el prólogo a su propia antología de poesía joven: *monstrum*, “lo que se exhibe más allá de la norma” (2001: 11). Y no hay norma más insoslayable que el presente. Luego, podríamos decir que Helder y Prieto *presagian* los noventa antes de los noventa, *más allá* de lo que dicen de los textos, *más allá* de las características literarias que alistan, que no me interesa explicar ni debatir acá. Digo “más allá” porque *la operatoria* misma constituye todo el presagio: el “Boceto N°2”, precisamente no en su caracterización de estas poéticas, sino en la forma de reunir y disponer esos textos, en la forma de recolectarlos y ponerlos a funcionar en un ensayo, en la forma de leerlos -y no en el *sentido* que predicán de los textos-, anticipa un nuevo modo de organización del campo poético. Sin ir más lejos, y como ya dijimos, en parte, las figuras clásicas de autor y libro, aparecen suspendidas en la lectura de Helder y Prieto que, en cambio, hace foco en el carácter colectivo de estas escrituras, cuyos fragmentos y versos aislados se mantienen relativamente inéditos en ese momento, o con una circulación periférica (aparece, por ejemplo, el nombre de Fernanda Laguna y, entre paréntesis: “se desconocen más datos”; Cucurto figura todavía como “Santiago Vega”).

En definitiva, lo que el “Boceto N°2” *proyecta*, me parece, tiene que ver con esa intuición fuerte de que algo ha cambiado en el armazón de los textos y ese algo no viene dado ni por un grupo de autores, ni por una serie de libros: ese cambio parece haber ocurrido en el centro mismo del campo poético; porque lo que Helder y Prieto muestran no son simplemente las *coincidencias* en un corpus: lo que ellos pretenden definir ahí es algo de mayor envergadura, algo que en ese preciso momento se encuentra, repetimos, *en suspenso*, y así lo escriben, con puntos suspensivos: algo que todavía no pasó, como si se tratara de los *mitos del futuro próximo* de la poesía argentina.

En esta dirección, Miguel Dalmaroni aborda problemáticas relacionadas con el armado del corpus de la crítica. En sus textos, distingue entre “corpus de autor” y “corpus crítico”, es decir, entre la Obra de Juan José Saer y una serie constituida por “mujeres que matan en la literatura argentina”, por repetir los ejemplos que cita Dalmaroni, que a su vez define estas dos operaciones de armado de corpus como operaciones *clásicas*. En cambio, hace foco en los corpus históricos, que se definen como un momento emergente en donde “se acelera y se aglutina la producción de una cierta novedad (una novedad que bien puede estar anticipando lo que, en un futuro, ocupará el lugar dominante o lo disputará)” (2005: 121). El corpus que arman Helder y Prieto en “Boceto N°2” no es, de acuerdo con las coordenadas de Dalmaroni, un corpus de autor ni un corpus crítico, sino un *corpus histórico*: de ahí que podamos transponer esa idea de *aceleración y aglutinación de la novedad*. Se trataría, luego, de un tipo de corpus *restante*, es decir: en suspenso, en construcción, porque se termina de constituir con el transcurso del tiempo. Por eso, muchos nombres que aparecen en el “Boceto N°2” (Francisco Rodríguez, Alejandra Zsir, Roxana Páez, Manuel Alemian, Carlos Martín Eguía, Eduardo Ainbinder, Rosana Formía, Oscar Tabora, Lucía Gagliardini, Selva Dipasquale, Fabián Iriarte, Pablo Cruz Aguirre, Fernando Molle, Marilyn Briante, Federico Novick, Edgardo Dobry, Fernando Rosenberg, Carlos Basualdo, Gustavo Giovagnoli, Mariana Bustelo e incluso Bárbara

Belloc, Silvio Mattoni y Charly Feiling), desde la perspectiva que podemos tener nosotros, hoy, más de quince años después, ni siquiera se encuentran fuertemente asociados a la “poesía de los noventa”; mientras que otros, apenas soslayados, se transformaron en íconos de ese movimiento (Cucurto, Rubio, Casas, Laguna).

Sin embargo, como decíamos, la cuestión no pasa por autores particulares, insoslayables, ni libros que no pueden faltar en la biblioteca. En cambio, lo que palpita en el “Boceto N°2” es un entramado *colectivo* de ese espacio donde ningún poeta y ningún texto, en 1997, tienen una soberanía completamente definida. Soberanía que, quizás -es discutible-, vendrá (o no) después, con el tiempo, con las operaciones de la crítica, las lecturas, los recortes sucesivos, el gusto, la valoración, pero que definitivamente no está ahí, en el texto de Helder y Prieto, en 1997. La poesía de los noventa se puede leer, entonces, desde ese *corpus restante* que se arma en el “Boceto N°2” y a partir de sus características centrales: un tipo de poesía ajena al formato libro, y por lo tanto, a toda su lógica, es decir, a su temporalidad, a sus modos de producción y circulación, a su valor económico y cultural. En el archivo de Helder y Prieto, en efecto, los noventa existen antes como escritura que como libro: textos *inéditos* que, paradójicamente, están “editados” en alguna parte, pero cuya edición no parece contar, por alguna razón, como tal.

Entonces, lo que deja entrever el texto de Helder y Prieto es precisamente eso: el esbozo de un corpus que se constituye de un modo particular, una biblioteca que se construye antes que los libros, un archivo cuyo diseño es previo a los textos. Por lo tanto, las prácticas que la poesía viene a modificar, quizás, tengan que ver con las maneras de armar un corpus, una biblioteca, un archivo. Los modos en que fragmentos de poemas se disponen en conjunto, como constelaciones, en bloque o de manera rizomática, los modos en lo que los autores se leen como partes de una maquinaria colectiva: lo que subyace en el “Boceto N°2” es, precisamente, un atisbo emergente del mecanismo que más tarde adoptarán, de manera programática, las editoriales independientes.

3. Editoriales independientes: para dejar de leer *libros* y empezar a leer *libritos*. Algunos apuntes teóricos

Volvemos a la pregunta inicial: ¿dónde se aloja, hoy, la poesía argentina de los noventa? La respuesta es un tanto contundente: en ningún lado. Y si esto siempre fue, más o menos, un rasgo característico de estos proyectos: incluso en su momento de máximo esplendor, las editoriales independientes que mencionamos mantuvieron una circulación acentuadamente periférica, por lo general concentrada en Capital Federal. Hoy, reubicados en el 2013, como los personajes de una novela de Ciencia Ficción, los libros de poesía de los noventa son, otra vez, y cada vez en mayor medida, materiales *inasibles*, un corpus paradójicamente *incorpóreo*. Y esa condición de los textos es saldada por el mercado editorial con la edición, en los últimos años, de distintas antologías de poesía argentina: tenemos, entonces, la *Antología de la nueva poesía argentina* (Perceval Press, 2009), de Gustavo López; *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea* (Bajo la luna, 2010), de Jorge Fondebrider; *200 años de poesía argentina* (Alfaguara, 2010), de Jorge Monteleone; y *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía argentina de los 90* (Paradiso, 2012) compilada por Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci. Precisamente, en el prólogo a *La tendencia materialista*, los autores observan que “...los libros más importantes son inhallables, porque se han agotado, siendo escasas las reediciones y restringida su circulación” (6). Pero no habría que confundir *reconstrucción del corpus* con *reedición*. Creo que reconstruir un corpus es, como sugiere el epígrafe de Viel Temperley, ir hacia lo que uno *menos conoce*: una tarea casi arqueológica que tiene la peculiaridad de restablecer la materialidad del objeto. Ese ejercicio de restauración es la condición de posibilidad de una *relectura* crítica. En los noventa, precisamente, habría que abordar el estudio de las editoriales independientes como verdaderos *objetos de lectura*, cuyo sentido se escabulle en su propia caducidad, pero a la vez se revela y vuelve de manera constante como una parte central de las escrituras poéticas de la época. La cuestión es: ¿cómo leer un *corpus* de esas características? En este último apartado quisiera plantear algunas

cuestiones teóricas en relación a las editoriales independientes que actualmente estoy trabajando en el marco de mi tesis doctoral. Por cuestiones de extensión, no propongo desarrollar un análisis textual sino bosquejar, más bien, posibles líneas de reflexión sobre estos objetos particulares. La relectura del “Boceto N°2” que realizamos más arriba apunta la nota tónica: para leer la poesía de los noventa, para armar el *corpus*, Helder y Prieto articulan una entrada en bloque, rizomática, perfilada en términos radicalmente colectivos; un recorrido que no está hecho de acentos en autores y libros puntuales sino que parece, más bien, una trama de desplazamiento cuya operatoria, desde los puntos suspensivos del título, se mantiene innominada. Pero antes de continuar en esa escala, deberíamos desmontar, primero, algunos elementos de superficie.

Una de las particulares en común, más allá de las poéticas concretas que impulsan estos proyectos (sigo pensando en Vox, Belleza y Felicidad, Deldiego y Siesta), es que todos cuestionan desde su formato, su tamaño, y su diseño, la idea de *libro*. El libro es, precisamente, esa unidad suspendida en la lectura de Helder y Prieto. Y esa suspensión, luego, podríamos pensar, define una parte importante de estas escrituras poéticas que, como veíamos en el primer apartado, se posicionan como *escrituras por fuera del libro*. Ya Foucault advertía acerca de la imprudencia que implica dar por sentado, y luego transformar en densos supuestos, ciertas categorías históricas como “autor”, “escritura”, “libro”, “texto”. La unidad que hay que mantener en suspenso, dice Foucault, es sobre todo aquella que se impone de manera más obvia e inmediata: la del libro. “¿No es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva de la que es soporte?” (2002: 37). Por más que el libro opere como un objeto que *se sostiene en la mano*, por más que “se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra”, como insiste Foucault (2002: 37), lo cierto es que su unidad es variable y relativa. “No bien se la interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos” (2002: 37).

¿Qué son, entonces, estos papeles, tapas de cartón, ganchitos, fotocopias, materiales, en definitiva, en las que aparecen impresos, es decir, de alguna manera, *editados*, los textos poéticos de estos autores que hemos mencionado sin demasiada premeditación? Responder esta pregunta implica, antes, arribar a la certeza de que lo primero que debemos redefinir para empezar a pensar la poesía de los noventa son sus soportes, sin dar por sentado, precipitadamente, que estamos frente a un grupo de “libros”. En efecto, mejor sería decir que son “libritos”, con todo el carácter *minoritario* que acarrea el diminutivo. Estas editoriales independientes, entonces, publican sus *libritos* de una manera muy particular: los venden en cajas que traen varios autores, en general sin referencias bio-bibliográficas. Tamara Kamenzain hace hincapié, precisamente, en sus modos de “comercialización colectiva”: acceder al libro de un poeta determinado, señala Kamenzain, supone simultáneamente “acceder a una patota de libros” (2006: 219). Y en este punto, lo que en principio parecía ser un dato superficial, enlaza con su resonancia de fondo, ya que podríamos pensar que estas editoriales independientes funcionan precisamente como dispositivos de enunciación colectiva, en tanto su organización (su *organicidad*: las marcas materiales de su organización) difiere de la del libro clásico, -eso que Deleuze y Guattari llaman “libro-raíz” (2002: 11)- constituido por un vínculo de interioridad orgánica entre un texto y un sujeto, y en cambio pone en evidencia que la lógica de estos “libritos” responde a otras figuras más cercanas al rizoma, en tanto despliegue de un tipo de funcionamiento que procede por variación, por expansión “y debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas” (2002: 26).

Entonces, para dejar de leer *libros* y empezar a leer *libritos*, habría que partir precisamente de ahí, de su carácter colectivo, minoritario: ser sensible a las redes de relaciones que los textos empiezan a movilizar cuando se insertan en un catálogo; trazar/ reponer/ inscribir recorridos que las categorías de “autor” o “libro” tienden a borrar porque implican un recorte que muchas veces es pasado por alto. Se impone, de inmediato, la necesidad de una lectura transversal, que le otorgue a estos *libritos* su potencia de masa, de manada. En este sentido, me interesa la idea de “lectura distante” que menciona Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia* (2010: 18): una lectura que permita concentrarnos en unidades mucho menores o mucho mayores que el texto; estas lecturas distantes no podrían ser sino *experimentales*, dice

Laddaga, en el sentido en que definen una unidad de análisis para luego seguir sus variaciones en una serie determinada. Para leer libritos, entonces, primero, habría que pensar y postular las editoriales independientes como *unidades experimentales de análisis* y releer los noventa desde la condición colectiva que instalan estas formas de organización, producción y circulación.

Además, me interesa recuperar las propuestas del sociólogo francés Bruno Latour, que en el libro *Reensamblar lo social* alerta al sociólogo acerca de la capacidad de agencia que tienen los objetos. La llamada de atención sirve, también, y en este caso, para los críticos literarios. Dice Latour: “*cualquier cosa* que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor (...). Además de ‘determinar’ y servir ‘como telón de fondo’, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alertar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc.” (2008: 106-107). Precisamente, el programa teórico de Latour propone integrar al análisis sociológico “nuevas entidades” (2008: 111). Estas nuevas entidades son los objetos mismos, que según Latour poseen capacidad de agencia, capacidad reprimida aparentemente en términos epistemológicos, “dado que los objetos tienen roles tan pobres y limitados en la mayor parte de las ciencias sociales” (2008: 113). Es por eso que, de acuerdo con la propuesta de Latour, hay que *hacer hablar* a los objetos, es decir, “hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros” (2008: 117).

Podríamos conjeturar, siguiendo las ideas de Latour, que hacia fines de la década del noventa, en la Argentina, asistimos a una especie de desplazamiento en el libro en tanto *objeto*: ya que estas materias inertes y silenciosas dejan de funcionar como meros *soportes* para ganar protagonismo como verdaderos *agentes*. Para abordar la agencia de los objetos, Latour recomienda “estudiar las *innovaciones* en el taller del artesano” (2008: 118). Precisamente, no es casual que esta nueva forma de editar libros coincida con la irrupción de la computadora y la impresora en el campo hogareño. En una serie de entrevistas que realicé en el marco de mi tesis doctoral, los impulsores de estos proyectos editoriales coinciden en señalar el espectro de posibilidades que se abrieron con la irrupción de estas dos tecnologías en el terreno de la intimidad hogareña. Tal es el caso de Daniel Durand, director de Ediciones Deldiego. Dice Durand:

El primer libro de Ediciones Deldiego lo publicamos en 1993. Pero fue difícil, porque no estaban dadas las condiciones tecnológicas. Lo importante era la cuestión tecnológica: que la computadora llegue a la casa y que cualquiera pueda escribir, diseñar e imprimir. Porque hasta el año 1998, las computadoras eran usadas por diseñadores o directamente en las imprentas. Digamos que no tenían que ver con lo hogareño. Entonces el *boom* de la autoedición se produce a raíz de la cuestión tecnológica. Y eso, aparte, es algo que no sucede solamente en la poesía, o en la literatura, sino que también sucede en la música y en el cine. Este fenómeno tecnológico, que permite hacer todo con cierta calidad, de manera artesanal u hogareña, abarcó a varias formas de arte. (...) La cuestión tecnológica fue importante recién en el 98, donde se lanzan las primeras editorialcitas artesanales. Nosotros empezamos con Deldiego, Siesta creo que venía editando hacía unos meses... Nosotros ya habíamos editado libros pero todavía no podíamos hacerlos por nuestra cuenta, porque aunque estaban diseñados por nosotros (tapa, interiores), finalmente los imprimían en la imprenta. Ya en el noventa, teníamos computadoras donde escribir, diseñar y guardar en *diskettes*, pero no podíamos imprimir, nunca llegábamos a la impresora, que eran objetos costosísimos. Por eso, el proyecto quedó en stand by. O sea: no estaban dadas las condiciones tecnológicas. Eso salta recién entre el 97 y el 98. Y ahí, cuando la vimos, nos mandamos de cabeza con Deldiego.

El énfasis de Durand en la cuestión tecnológica explica, al mismo tiempo, en cierta medida, el rótulo con el que generalmente se conoce a este tipo de proyectos: “editoriales independientes”, “artesanales” u “hogareñas”, todas cualidades que parecen orientadas a designar y circunscribir un espacio concreto de producción: la intimidad de una casa que coincide con el taller del artesano. Pero fundamentalmente, encontramos la primera marca de

agencia de los objetos, ya que en el relato de Durand, el factor tecnológico *abre el paso*, al funcionar como condición de posibilidad de estos proyectos.

Fernanda Laguna, directora del proyecto Belleza y Felicidad, explica en una entrevista:

Los libros también tienen algo de performático, de hecho político. Para poder publicar hubo que replantear la idea de libro. Hay textos que ocupan dos páginas, una fotocopia doblada: y eso es un libro. Para mí no son plaquetas: son libros. Libros especiales para un tipo de literatura que necesita una instantaneidad. (...) La primera pregunta fue “¿Cómo hacemos?”. Es como si vos vas a pintar algo, no tenés tela y te preguntás “¿Sobre qué pinto?”. Sentimos una necesidad. Digamos: era más importante la expresión que el medio (...). Esa necesidad respondía a un montón de cosas. En principio, diría que respondía a una cuestión económica: era un momento en donde nadie tenía un peso. Aunque personalmente, nunca me interesó sacar un “libro gordo”. Me interesaba algo que fuera instantáneo. Con respecto al contexto, lo cierto es que era difícil publicar, como también ahora lo es. Pero creo que, más allá del contexto, siempre hay una necesidad. (...) Después, podemos mencionar la crisis del 2001, que viene desde antes, los monopolios... de todos modos, yo creo que no llegábamos a pensar, ni siquiera, que existían los libros. Para mí fue algo extraterrestre. Cuando saqué mi primer librito me parecía que era lo que era. También es la materialidad que expresaba esa literatura: era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material. El objeto es un ida y vuelta con la literatura.

Al comienzo, Laguna lo dice casi literalmente: estamos frente a objetos *performáticos*, es decir, objetos que *actúan*, que *realizan*: *hacen* algo. El libro, en definitiva, como algo *extraterrestre*, dice Laguna, y por eso completamente ajeno a la reclusión pasiva en la que lo veíamos sumergido. Los libros de Belleza y Felicidad son hojas oficio fotocopias, dobladas en cuatro y abrochadas en el medio. Ya desde su materialidad se presentan ante el lector como objetos *irreverentes*. Y estas características no sólo implican un cambio radical en cuanto a lo que es considerado, convencionalmente, un “libro”, sino también en cuanto a sus modos de producción: “Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde” afirma Fernanda Laguna en la misma entrevista. El libro, como *agente*, modifica las relaciones temporales de edición, usualmente morosas, dilatorias, y las transforma casi en un acto de instantaneidad que disminuye significativamente las distancias entre escribir y publicar. Estos *libros-agentes*, a la vez que modifican sustancialmente las velocidades con que los textos entran en circulación, también modifican el *valor* con el que circulan. En este sentido, su agencia es, también, económica, en tanto constituyen una *oferta*: son libros extremadamente baratos.

Es interesante observar cómo la cuestión de la accesibilidad económica del libro se encuentra imbricada directamente con el diseño y la necesidad de captar lectores. Gustavo López, editor del proyecto Vox, dice en la entrevista:

Yo me empecé a entusiasmar más por la cuestión formal de la revista: darle más preponderancia, más participación a la parte del diseño, a lo visual. Porque también me daba cuenta que para la poesía contemporánea, por ejemplo, no había lectores, había una carencia de lectores enorme. Yo detectaba que había excelentes libros y pocos lectores. La cuestión era cómo ampliar la mancha de aceite, seduciendo a lectores de otras disciplinas, artistas, o lectores que venían de la rama del ensayo o de la narrativa. Y a partir de un ejercicio de percepción de esa estética contemporánea que estaba apareciendo, podía darse un trabajo de sensibilización que tuviera como finalidad ganar lectores. (...) La cuestión de los libros, de cómo hacerlos, tenía que resumir varias cosas: fundamentalmente que el precio fuera accesible, porque los libros de poesía no se vendían; y si no los vendés, después no tenés dinero para poder hacer más libros. Yo me daba cuenta, además, que había un caudal de textos que tenían urgencia por ser editados. Hacer libros de manera tradicional, esos libros de imprenta, era imposible, por su valor. Entonces empezamos a hacer esos pequeños libritos con un costado artesanal,

que convencía, desde el diseño, a los autores, y a la vez era un objeto lindo, atractivo para un lector ocasional, que podía acceder a un libro por 15 ó 20 pesos. Y por eso los libros ganaron lectores enseguida.

De la intersección entre diseño y accesibilidad económica, parece emerger esa capacidad de agencia del libro para *ganar lectores, seducir, convencer*, todas ellas acciones que Gustavo López inscribe en la agencia de los libros de Vox, que suelen venir acompañados, precisamente, con objetos de diseño destinados al uso *práctico*: señaladores, apoya-vasos, como si el libro estuviera cargado de ese plus de *utilidad material* que usualmente adjudicamos a otros objetos prácticos.

En este punto, podríamos conjeturar que la capacidad de agencia de estos libritos constituye el verdadero motor de su capital simbólico. Las marcas de producción que llevan inscriptas estos objetos, no constituyen signos meramente *materiales*. Como sostiene Hernán Vanoli “la materialidad de los libros publicados sería una primera instancia donde leer la creatividad invertida y puesta en juego por las editoriales” (2009: 176). Lo que Vanoli detecta es, precisamente, que la escasez de recursos económicos se subsume con una serie de estrategias que, en definitiva, consiguen producir objetos de alta calidad, que luego, incluso, serán legitimados por el campo literario. Para ello, las editoriales movilizan una serie de estrategias: la impresión y encuadernación casera, el auto diseño o la solicitud de ayuda a redes de amistades y conocidos, la asunción de las diferentes etapas del proceso de edición (corrección, diagramación de interiores), sumada al costo accesible de las impresiones *offset* en tiradas muy pequeñas, se cuentan, para Vanoli, entre las anécdotas y situaciones donde el capital social de las diferentes formaciones asume, de este modo, un rol vital.

La creatividad, entonces, y de acuerdo con las líneas de lectura señaladas por Vanoli, no sólo se utiliza para llegar a estándares de calidad en los productos, sino también para producir una identidad diferencial en cada uno de estos proyectos, sea desde los catálogos, desde las contratapas y paratextos, o incluso desde el tamaño de los libros, como es el caso de la editorial Siesta, dirigida por Marina Mariasch y Santiago Llach. Dice Marina Mariasch en la entrevista:

El tamaño de los libros se debió a que la idea era optimizar el uso del pliego. Es decir, doblando el pliego lo máximo posible, en 8 partes, sale el formato de Siesta, 9x11. Además no había muchos libros chicos en el mercado en ese momento, de modo que como un plus llamaban la atención en librerías.

Podríamos pensar que los libros-agentes activan el *despliegue de nuevas redes*, en tanto es viable suponer que estos libros empiezan a circular, precisamente, por *otros espacios*: las ediciones de Siesta caben literalmente en el bolsillo de una camisa; los libros de Vox, así como los de Belleza y Felicidad, invitan a la colección, a la reunión. Y si uno de ellos, aislado, solo, se perdería fácilmente en la biblioteca, entonces debemos suponer que su materialidad es *magnética*: para su supervivencia demanda la cohesión, el abultamiento, la mutua atracción. Así se comercializan los libros de Belleza y Felicidad: *todos juntos*, en una gran caja en venta por Internet. Los de Vox han llegado a venderse en pequeños bolsitos de mano. Y esto modifica radicalmente *el acceso* que tenemos a ellos. Porque las prácticas de lectura que estos *libros-agentes* promueven son necesariamente *antológicas*: llevan a leer diferentes autores a la vez, de manera simultánea.

En el artículo “Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones” Latour y Hermant afirman que “...después de cuarenta años de trabajo sobre la intertextualidad y el espléndido aislamiento del mundo de los signos, conviene recordar que los textos hacen mella en la realidad y que circulan en redes prácticas e instituciones que nos ligan a situaciones” (1999: 10-11). Estos libros-agentes, entonces, están ligados al mundo y basta inspeccionarlos con la mirada para desplegar las marcas de procedencia de sus inscripciones, que reenvían a distintos estratos de la realidad y conectan con *modos de hacer* determinados. Y esta materialidad es lo que Latour y Hermant llaman “plusvalía de información” (1999: 16), un poder que viene “de su compatibilidad, de su coherencia óptica, de su estandarización con otras inscripciones cada una de las cuales se encuentra siempre lateralmente ligada al mundo a través

de una red” (1999: 17). Así como la escritura manual lleva inscrita el pulso del cuerpo del escriba, estos libros ostentan marcas parecidas en cuanto a su fabricación porque proyectan sobre el lector su propio *ductus*: temporalidades, modos de hacer, formas de circulación, agentes involucrados, significados sociales, todo esa información parece estar inscrita en el objeto. Por último, en definitiva, mirar estos libros, tenerlos en la mano, leerlos, no equivale a mirar, tener y leer los libros que usualmente frecuentamos. Estos libros son agentes porque están inscriptos en una red de prácticas sociales y producen determinados efectos: las materias que los componen nos lo recuerdan de manera constante porque reenvían siempre a otros lugares fuera de la biblioteca, a otros libros más allá del que tenemos en la mano y a otras prácticas de lectura y edición que vuelven ostensibles por sí mismos.

Bibliografía

Corpus de revistas (selección de los primeros números):

18 whiskys. Nº1. Buenos Aires. Noviembre de 1990.

La mineta. Hoja de emergencia Nº1, Buenos Aires. 1987.

Trompa de Falopo. Nº1. Buenos Aires. 1989.

Bibliografía teórico-crítica:

Barthes, Roland (2003). *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós.

Carrera, Arturo (2001). *Monstruos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Dalmaroni, Miguel (2005). “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12: 109-128.

Dalmaroni, Miguel (2010). “La obra y el resto (literatura y modos del archivo)”. *TELAR* 7-8: 9-31.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.

Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta.

Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

García Helder, Daniel y Martín Prieto (2006). “Boceto Nº 2 para un...de la poesía argentina actual”. Jorge Fondevbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Kamenzain, Tamara (2006). “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”. Jorge Fondevbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Kesselman, Violeta, Ana Mazzoni y Damián Selci (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires, Paradiso.

Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires, Manantial.

Latour, Bruno y Emilie Hermant (1999). “Esas redes que la razón ignora: laboratorios, bibliotecas, colecciones”. Fernando J. García Selgas y José B. Monleón (Eds.), *Retos de la Postmodernidad*, Madrid, Trotta. Disponible on-line: http://gathering-unlugardeencuentro.org/sites/default/files/imce/usuarios/1/0_Bibliotecas_Latour_01-38.pdf

Maffesoli, Michel (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México, Siglo XXI.

Vanoli, Hernán (2009). “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, *Apuntes de Investigación del CECYP* 15. Disponible en: <http://www.apuntescecp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/67/61>