

IV Jornadas de Investigación en Humanidades

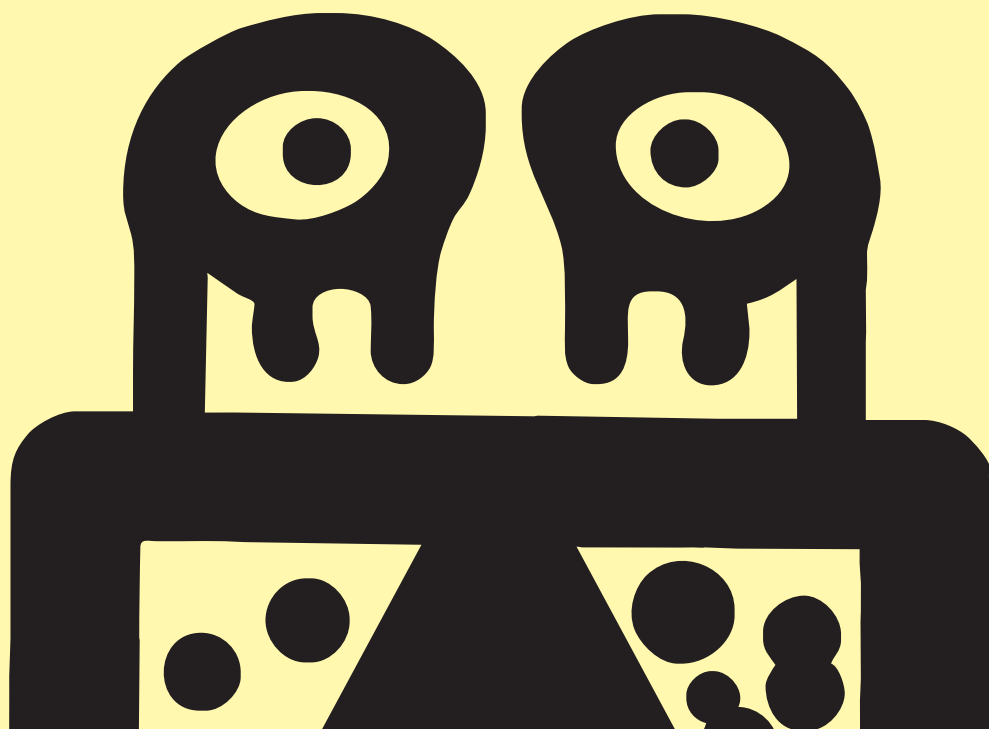
*Homenaje a Laura Laiseca*

29, 30 y 31 de agosto de 2011

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

ACTAS



# **ACTAS**

**IV Jornadas de Investigación en Humanidades**

**Homenaje a Laura Laiseca**

**Bahía Blanca, 29, 30 y 31 de agosto de 2011**

**Departamento de Humanidades**

**Universidad Nacional del Sur**

## Carteles: Publicaciones alternativas de poesía en la posdictadura

Omar Chauvié  
Universidad Nacional del Sur  
ochauvie@criba.edu.ar

Quien se sienta a escribir prevé generalmente un lector tan solitario como él, el escenario congrega dos episodios de aislamiento, generalmente, un lector que se concentra en silencio en esa página que ha recibido por un medio también ligado al retiro, a la soledad, un libro que lleva como fuerte identificación un nombre de autor en la portada. Aislamiento, silencio, reconocimiento de la autoridad en la firma: la escena es fruto fiel de la modernidad (cf. Laddaga, 2006:195) y muestra signos de una literatura que entran en una particular y contradictoria sintonía con las expectativas e imposiciones de la última dictadura que tendió a encerrar, a parcelar acontecimientos, a aislarlos en perspectivas individuales.

Entre el fin de la dictadura y los primeros años de la democracia, el clima singular que se gesta promueve que las condiciones del acto de escritura y las del acto de lectura se conviertan en facetas de emergencia y discusión. La poesía, que suele tener formas de difusión que amplían el marco de otros géneros, por variadas razones, como las atientes a la extensión de los textos, cierta facilidad que eso puede imprimirle a la distribución, el peso de la tradición de oralización del género, etc., pivoteó en torno a esas condiciones.

Las revistas culturales fueron una de esas formas de circulación del género. La salida de la dictadura muestra algunas publicaciones destinadas a la difusión de la poesía que tienen su inicio en pleno Proceso y continúan; es el caso de *Ultimo Reino*, *La Danza del Ratón*, *Xul*, medios que, de alguna manera, sin sostener una postura de disidencia frente al régimen, elaboran un discurso que asume rasgos de diferenciación frente al discurso hegemónico.<sup>1</sup> A estas publicaciones, que se comercializan en librerías y se mantienen en el ámbito de circulación del libro, se suma en 1986 una de distribución más amplia, *Diario de Poesía*, que intenta ganar los escaparates de los kioscos, en competencia abierta en el mismo espacio de tránsito de periódicos, diarios y revistas de actualidad. Si bien todas ellas están afincadas en Buenos Aires., *Diario de Poesía* establece una distinción, ya que instala de manera explícita desde la portada una traza, un concepto, el del intercambio, el de la traslación, entre esa metrópolis y ciudades del interior (Rosario, Neuquén) y del exterior (Montevideo); no marca una locación única, sino de un lugar de producción móvil, una perspectiva que, desde ese

---

<sup>1</sup> C. Battilana sostiene que estas revistas constituyeron un “reducido espacio, relativamente autónomo” que “puede ser inscripto en el interior de un conjunto de expresiones artísticas que resistieron a la voz monológica del Estado, representada en el discurso de censura que se articuló bajo la forma de disposiciones y decretos” (Battilana, 2003:147).

dato, apunta a la ampliación del espacio y del público, dando idea de tránsito, de deslizamiento más libre en una geografía.

La violencia estatal dejó huellas en los distintos discursos sociales que sobrenadan en ciertos gestos que ensayó la producción poética, también generó respuestas activas, no tanto en el rescate de tópicos de la poesía social (que, ciertamente no fueron tantos, ni perduraron) como en la búsqueda de posibilidades de circulación social del género. Además de los medios más institucionalizados como las publicaciones mencionadas anteriormente, se promovió, desde algunos sectores, una apertura franca al espacio público, a través de las modalidades alternativas a la publicación tradicional como la distribución de volantes con poesía en la vía pública, las pintadas y las revistas murales; estas fueron alguna de esas respuestas, inscriptas en modalidades similares a las de las prácticas políticas, resignificadas en el marco de un tipo particular de producción artística.

Es en ámbitos transitados por creadores generalmente jóvenes, menos ligados a los circuitos consagratorios, donde aparecen este tipo de publicaciones que apuntan a diferentes modos de transmisión, tal el caso, de los volantes poéticos como *La mineta* de Buenos Aires, *La ramera* de Rosario, *Aeropoemas* y *Matefleto* de Bahía Blanca, las revistas murales *Cavernícolas* de Viedma, *Cuernopanza*<sup>2</sup> de Bahía Blanca, *Megafón* de Palpalá, Jujuy.

Se trata de experiencias en ciudades con vestigios persistentes de la acción represiva que se realizan en el tránsito y tráfico con otros campos de la producción cultural rescatando, en algunos casos, aquellos poetas cuya circulación había menguado durante la dictadura.

Estas acciones promueven un modo de hacer público un género, por lo común propenso a estrecharse en espacios interiores o ceñido en la trama solitaria del libro; muchos de los cambios planteados en la situación descrita pueden verse como un punto de inflexión frente al estado de cosas dado y anuncio de cambios por venir en las prácticas de producción y difusión artística.

En el campo social se ensamblaron formaciones culturales que permitieron retomar vías de circulación de la producción artística, así como crear otras nuevas, que se constituyeron —es el caso de la revista mural o el volante— en objeto singular de lectura en el espacio urbano, un artefacto atravesado por discursos múltiples de ese ámbito en conjunción con problemáticas provenientes de la poesía y la literatura.

El retorno a la vida democrática implicó un proceso lento de recuperación de espacios que involucraban distintos campos (político, social, económico, cultural) que fueron paulatinamente recobrando su capacidad de acción. Los grupos vinculados a la literatura los reconquistan, por un lado a partir de la posibilidad de reunión e intercambio, pero también en la búsqueda de nuevos espacios, en un terreno al que había devastado la violencia estatal y que se había instalado como naturaleza, como estado convencional de cosas.

La revista mural en su intervención urbana se inserta en los rasgos del cartel callejero. Tiene la condición visual de un aviso destinado a la propaganda o a la publicidad, y esa condición preanuncia un horizonte de búsquedas en su producción. La

---

<sup>2</sup> Las publicaciones bahienses mencionadas son parte del trabajo de la formación Poetas Mateístas, integrado en esta época por Sylvia Gattari, Rosana Testa, Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, Sergio Raimondi, Sergio Espinoza y Daniel Seewald.

idea de materializar un objeto artístico de grandes dimensiones e impacto visual en espacios públicos a través de una revista mural tiene antecedentes que se pueden datar: por un lado, prácticas gestadas en el pasado desde la literatura, como la revista *Prisma*, en la primera vanguardia poética argentina, de la que participó entre otros J.L. Borges —una matriz fuerte, sin duda menos conocida que mencionada—, o en el caso de la revista jujeña *Megafón*, inspirada en una experiencia de la Revista “Piedra” de Jujuy,<sup>3</sup> que había sacado un número mural durante la década del 60; pero, por otro lado, también los anuncios publicitarios de grandes dimensiones se constituyen en modelo en tanto muestran su posibilidad de conjugar imagen y texto en espacios amplios.

Además de abreviar en dos formatos bien diferentes como la publicidad callejera y en experiencias previas como el hito casi obligado que fue *Prisma*, estas publicaciones murales de los 80, conviven y se nutren en la cartelera proveniente de la actividad y la propaganda política callejera, con imágenes y textos que solicitan, reclaman al transeúnte. En tanto producto estético esta fuente múltiple le otorga rasgos propios.

Probablemente los carteles publicitarios habían pasado, sino indemnes la dictadura, con mucho menos desgaste que la mayoría de las manifestaciones espontáneas de escritura callejera; sin duda tuvieron restricciones ligadas al acatamiento de una moral rígida, pero sintieron menos el borramiento sistemático al que fue sometida la propaganda política y sus formas subsidiarias o cercanas. Estos formatos publicitarios destinaban porcentualmente mucho más a la gráfica que a la palabra. En general tenían un espacio pautado en bastidores de grandes dimensiones que ofician, aún hoy, como modalidad controlada del empapelado y la difusión callejera.

Si pensamos en una cierta comunidad de recursos entre el poeta y el publicista podrá verse que en un cartel publicitario intervienen diferentes registros, aparece el lenguaje como instrumento comunicativo, pero a su vez, en su dimensión lúdica; está el propósito de instalar lo comercial y paralelamente pueden jugar las posibilidades de lo estético —tanto en el plano de la escritura como en la plástica. En cuanto al cartel en tanto procedimiento publicitario —que surge en el siglo XIX, en muchos casos ligado a la tarea de los artistas plásticos—,<sup>4</sup> al utilizarse con objetos y fines puramente estéticos somete a nuevas condiciones el material presentado, lo lleva a “experimentar el principio social de intercambio de los objetos artísticos” (Aguilar, 2009:70) de modo tal que la creación plástica o literaria aparece en el nivel de la mercancía, o acusa cambios promovidos por la reproducción en serie, con los supuestos *menoscabos* o *corrupciones* y la pérdida del aura de la creación.

Por otro lado, a partir de la coexistencia en un espacio común con otros lenguajes, la producción artística puede establecerse en los rangos de circulación del discurso político, imitar sus ademanes, su actitud de convocatoria, sus recursos de estilo.

Se constituye en un objeto de circulación más abierta que la del libro o la revista convencional y, a su modo, expone un producto en el mercado, pero no con el propósito de comercializarlo sino de ponerlo en circulación, de mostrarlo; es una circunstancia de

<sup>3</sup> Grupo integrado por Raúl Noro, Miguel Espejo y su hermano Alberto, Luis Wayar y otros poetas de esa generación.

<sup>4</sup> “Con Maindron el cartel comienza a ser tomado en serio por los estetas, dejando de ser una creación circunstancial, paralela a la obra seria de los artistas. En lo sucesivo, a la par que una expresión publicitaria, el cartel será tomado en los medios académicos como un medio artístico de relevancia. Los textos de Maindron coinciden con esa moda de exponer carteles en las salas privadas de exhibición. En cierto sentido, el mercado va por delante de los investigadores cuando se trata de valorar este modo de expresión pública.” Disponible en: <<http://www.cineyletras.es/index.php/Arte/Historia-del-cartel-y-del-cartelismo-I/> Page-3.html >.

mercado, pero no es plena (no se cierra necesariamente en el intercambio económico). Por tanto, como formato se aparta del propósito comercial de su modelo el cartel publicitario, aunque aprovecha los términos de intercambio, la comunicabilidad y el carácter apelativo, y a su vez, en un gesto hacia el interior del campo cultural, se aparta de la lógica consagratoria propia del museo o del libro en la esfera artística (cf. Aguilar, 2009:73).

En tanto son “máquinas de producción de sentido” estos carteles, funcionarán también como “laboratorio de experimentación” (Aguilar, 2009:73) abierta de la producción artística. Serán, por ejemplo, una puesta a prueba del texto ante las limitaciones que impone ese espacio, un modo de evaluar textos independientes, antes de su estabilización en otros medios, una comprobación del vínculo posible entre la imagen y el material escrito.

Tanto en el cartel publicitario como en el de la propaganda política de la época hay una apuesta a la preeminencia de la imagen y, por lo general, en el uso de la lengua se circunscriben a estructuras breves y al empleo de la función apelativa (directa o indirecta). Estas publicaciones literarias en su propósito por lograr inserción en el espacio público tenderán al signo de la brevedad en las estructuras del lenguaje empleadas (por ej. Ernesto Aguirre con dos poemas breves y de impacto en *Megafón*)<sup>5</sup>. Al modo de la vanguardia de principios del siglo XX en el recurso a la brevedad reside la búsqueda del impacto al público, un sello de formatos como el epitafio, los membretes, las greguerías, las calcomanías “de casi todos los géneros que frecuentaron las vanguardias latinoamericanas (Aguilar, 2009: 68).<sup>6</sup>

Estos materiales están promoviendo modelos diferenciados tanto de escritura como de lectura, modelos signados por la fragmentación, la brevedad para espacios de lectura donde no prima el silencio.

La formas de creación y distribución dan cuenta de la mixtura de estrategias innovadoras con las procedentes del pasado, algo que puede leerse como respuesta a la alteración de hábitos de los usuarios, a partir de la baja acontecida en la frecuentación de esos bienes culturales por acción de la censura y la represión; estas son acciones destinadas a divulgar las escrituras emergentes en un campo que había perdido parte de su capacidad de movilidad propia. En tal sentido puede observarse el vuelco a espacios de trabajo nuevos como los que propone la calle, concebidos como soporte de signos y también como una propuesta equivalente al libro, en el que se lee, en el que se da a conocer, en el que también se puede gestar una instancia menor de reconocimiento.

En ese medio se empiezan a esbozar modificaciones que podrán percibirse como cambios y tendrán continuidad en el tiempo en el campo artístico en general, se trata de modalidades tanto de producir como de distribuir que promueven innovaciones, y por tanto nuevas condiciones de establecer vínculos en ese ámbito, como crear o distribuir apelando a estrategias colectivas, que conectan esferas diversas.

En ese sentido la aparición de estas publicaciones en espacios abiertos, que alternan con publicidades, grafitis, así como pintadas y afiches políticos, recurriendo a

---

<sup>5</sup> “PEZ. Sonido evidente en la negrura de los ríos. / Paréntesis ágil de lo que fluye. / Semilla arrojada con destino de fruto. / Palabra” E.Aguirre (*Megafón* n°1, 1989).

<sup>6</sup> En general, estos carteles manejan formatos de escritura que se nos presentan extensos para el espacio de la calle, aunque son breves en relación a otras formas de creación artística y necesariamente frente a otros formatos de redacción como las revistas-carteles que circulaban, generalmente identificadas con agrupaciones políticas de izquierda que presentaban largas editoriales y notas de opinión.

distintos recursos que incluyen el humor, la incorporación del mundo cotidiano, la frecuentación de las formas canonizadas desde una mirada crítica o irreverente, muestran intervenciones públicas que perfilan una distinción respecto de las estructuras modernas de la creación artística (propias de una estructura social de matriz disciplinaria); a su vez se trata frecuentemente de actividades que retoman formas asociativas o cooperativas de gestión, donde, entre otras novedades puede percibirse un corrimiento de la noción moderna de autor. Por caso, el primer número de *Cuernopanza* sorprende una nota firmada por Luis Brossini quien no aparece en el *staff* de la revista; se trata de la traducción de un poema erótico de una lengua desconocida, el mogwamba. L. Brossini operará como heterónimo que permita escribir a los miembros del grupo en su nombre. O en el caso de la hoja volante *La mineta*, que promueve la publicación de textos sin estrategias de selección por parte de un comité y con registros de firma que a veces rondan el anonimato. Son deslizamientos atenuados aún, pero que perfilan cambios más definidos que se darán en experiencias de colectivos artísticos de las décadas siguientes (por ejemplo, en agrupaciones como Ramona, Ejército de Artistas, Grupo Sorna, Proyecto Venus, etc.).

Estas presentaciones de la posdictadura oscilan entre lo anónimo y lo colectivo, le restan centralidad a la figura del autor en beneficio de la construcción de la imagen del grupo. Paralelamente, el objeto construido —la revista mural o el volante— constituido por la suma de textos, ilustraciones o diseños individuales, tiene el perfil del artefacto único y de la elaboración conjunta.

Al modo de una manifestación emergente en la época como fue el graffiti callejero, las experiencias con revistas murales constituyen su identidad en torno a nociones de conjunto, son fuertemente grupales, con rasgos de autoría que se acercan a la anonimia o apelan a la heteronimia. Esto no quiere decir que las identificaciones individuales estén ausentes, pero en publicaciones como estas u otras de la época como *La ramera*, *La mineta*, *El Ladrillo*, *matefleto* resulta concluyente la traza grupal;<sup>7</sup> así, la identidad estará fuertemente asociada con la denominación de la publicación o del grupo, en tanto la firma de textos y ensayos no siempre aparece, a veces se sintetiza en la utilización del nombre de pila, o la selección de los textos no está hegemonizada por los integrantes del grupo.<sup>8</sup>

La elaboración de una revista mural implica una gestión amplia en torno al modo de producirla y de distribuirla, y la participación de varios integrantes da lugar a la creación de objetos con un perfil propio, que bien puede distanciarse de cada una de sus intervenciones individuales. El centro de la escena parece ocuparlo el grupo y con él, una figura que emerge es la de la red, el intervínculo, la conexión entre espacios y actores diversos.

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2009), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

---

<sup>7</sup> La similitud con la figura de Patricio Rey que emerge en los recitales ricoteros de la época

<sup>8</sup> El ejemplo más claro es el trabajo de Reynaldo Castro en *Megafón* que incluye un grupo amplio de autores que pasarán a formar parte de una antología de poetas de Jujuy.

Battilana, Carlos (2005), "Diario de Poesía: el gesto de la masividad", en: Manzini, Celina (ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 145-164.

Laddaga, Reynaldo (2006), *Estéticas de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.