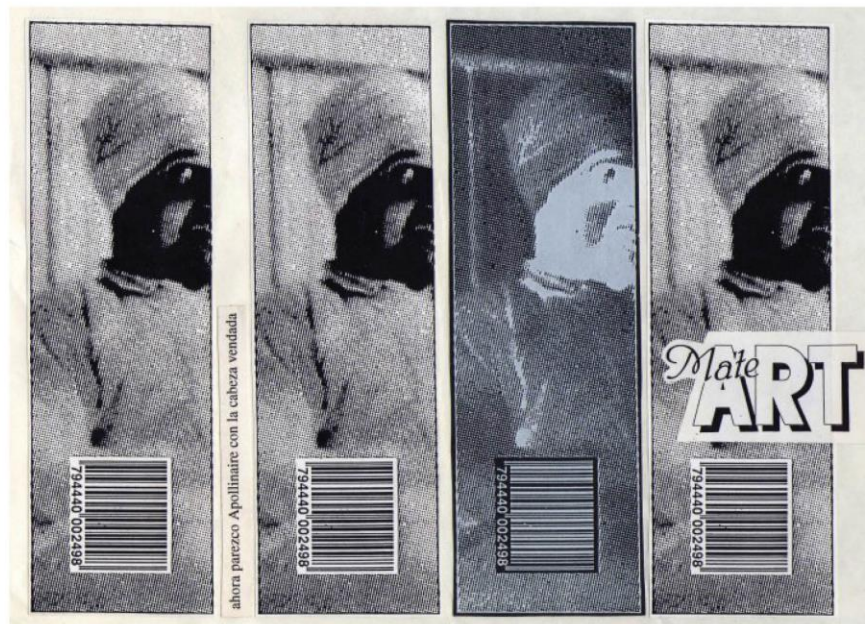




UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS



**"Emergencia y modos de consolidación
de una nueva poesía en Bahía Blanca"
(1985-2001)**

Omar Chauvié

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2018

Prefacio

Esta tesis se presenta como parte de los requisitos para optar por el grado Académico de Doctor en Letras, de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el periodo comprendido entre el 29/ 8/2008 y el 27/12/ 2018, bajo la dirección de la Dra. Ana Porrúa (UNMDP) y la Lic. Norma Crotti (UNS).

Omar Chauvié



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el / / , mereciendo la calificación de(.....)

Resumen

En el largo tramo de la transición democrática y la postdictadura hubo un reposicionamiento de la esfera social y la política, en diálogo constante con los campos cultural y artístico; allí reconocemos instancias altamente generadoras en torno al trabajo de producción poética. Esto lo refrendan a lo largo de casi dos décadas desde la vuelta a la democracia, distintas manifestaciones en el panorama nacional y continental, desde avanzados los años ochenta, con la aparición de un importante caudal de nuevos registros y modos de comunicar el poema. La atención puede centrarse en lo acontecido en grandes ciudades como Buenos Aires, pero sobreviene en distintos lugares del país. El caso bahiense, aparece distintivo por la conjunción de formas diversas de manifestarse a partir de la tarea de las formaciones culturales consolidadas alrededor del grupo *Poetas mateístas* y la revista y el espacio cultural *Vox*, que resultan actores destacados en tanto partícipes de un espacio insular, en algunos aspectos, pero con la capacidad de producir grados diversos y necesarios de vinculación hacia el interior de su campo cultural y, al mismo tiempo, hacia otras regiones.

La poesía se desarrolla en paralelo con otras disciplinas que implican las artes visuales, el diseño, el trabajo editorial. Han sido capitales en este proceso las posibilidades de ampliar las fronteras de producción, las vías de comunicación para el género y las nuevas condiciones para la relación con el público y con los roles que, en general, eran determinados como marcas fuertes desde la tradición y la modernidad. La condición de constituirse y considerarse objetos textuales, con la consiguiente capacidad de dar nuevos significados, la sostenida vinculación entre ética, estética y política; las formas innovadoras de relacionalidad que se establecen en el campo estético, el vínculo con otras disciplinas, se establecieron como notas específicas y definitorias de la producción de estos grupos.

Índice

Agradecimientos.....	8
Introducción.....	9
Poemas desde una obra en construcción.....	10
Delimitación del objeto y periodización.....	11
Del silencio al estallido.....	14
a- La transición democrática.....	14
b- 1989.....	18
c- La acción de los poetas en el espacio público.....	23
Planteos y conceptos iniciales.....	26
a- El signo de las vanguardias.....	26
b- Espacios de intervención: la ciudad y las publicaciones.....	29
b-1- Lo urbano como escenario.....	29
b-2- Las publicaciones periódicas como escenario.....	33
Espacios y portadores.....	34
Soportes y literaturas menores.....	41
Arte, sociedad y política.....	44
Imagen y diseño.....	55
Estado de la cuestión.....	57
Capítulo 1 Panfletos.....	69
Acciones estéticas sin halo.....	74
Estética y vinculación social.....	78
Entre el folleto y el fanzine.....	87
Panfleto poético.....	94
Soportes efímeros y consumo inmediato.....	100
Gratuidad.....	109
Conjunción de público y creadores.....	112
Mateístas somos todos.....	112
Citas, imágenes, lemas y logos.....	116
Aeropoemas.....	121

Agentes de su escritura.....	126
Dos libritos-fanzines en julio de 1987.....	129
Reconfiguraciones.....	137
Capítulo 2 Revistas murales.....	140
Entre la ciudad sitiada y la ciudad del mercado.....	141
Poema, imagen y papel.....	141
¿Qué es una revista mural?	142
Antecedentes.....	146
Sin escaparates ni vitrinas.....	148
Formatos y envoltorios.....	150
En la calle	154
Situaciones de lectura y espacios de escritura	155
Leer un cartel.....	155
a- Escritura y espacio urbano.....	157
b- Medios de transportes y recorridos.....	161
De la censura al libre mercado.....	165
La composición poética del paisaje urbano.....	168
Acciones colectivas.....	172
Consignas y lemas.....	176
A medio camino.....	180
a- Revista e intervención poética. Modos de aproximarse	180
b- El cartel: lo artístico, lo comercial y el mercado	183
Nombres y línea editorial.....	186
Capítulo 3 Pintadas murales.....	189
Mapa de la ciudad intervenida.....	189
Escrituras verticales argentinas.....	192
3D.....	196
Paredes blancas.....	200
Campañas.....	201

Una época de pintadas	204
Estrategias estéticas. Del grafiti a la pintada.....	207
Tradiciones de ruptura.....	211
Literaturas desaforadas y espacios.....	215
Recorridos.....	216
Poesía-ciudad.....	227
a- Promoción de la lectura.....	227
b- Verso breve y fragmento.....	229
Proceso de expansión: artistas, no artistas, artistas por venir.....	239
Modos del palimpsesto. Durabilidad, reutilización.....	242
Modos de identificación y firmas.....	245
Capítulo 4: Revista <i>Vox</i>	251
Una máquina de lectura.....	252
Proyecto <i>Vox</i>	256
La revista –objeto o la revista ensamblada.....	261
El artefacto <i>Vox</i>	266
a-Su conformación.....	266
Texto múltiple. Códigos de lectura	268
Una guía de nombres: Padín.....	279
Tiempo, actualidad y caducidad.....	282
Modos de organizar la información: la superficie de inscripción, los contenidos.....	284
La superficie: dinámica del encastre.....	284
Los contenidos.....	286
Un tema.....	286
El trabajo de un artista.....	288
Secciones posibles: Poesía local.....	292
Por fuera.....	294
Espacio mediador.....	296
a- reutilización.....	296
b- conjunción de disciplinas: “+”, “y”	301
c-Niveles culturales, saberes académicos y anécdotas triviales.....	306
Aparatos y superficies de inscripción.....	309

Modos de exhibir.....	312
Arte+poesía: escenas contemporáneas.....	315
Revistas preñadas de libros. El camino a la editorial.....	318
Entre los libros, un cuaderno.....	324
Colecciones sin colgar.....	328
Imágenes que organizan.....	329
El jardín de los poetas.....	332
Conclusiones.....	341
Bibliografía.....	349
Apéndice.....	374

Agradecimientos

A Sonia, Lope y Nu, por la paciencia y el amor.

A mis padres, siempre.

A Ana, mi directora, guía imprescindible. A Norma Crotti, por el acompañamiento.

A los integrantes de estos grupos artísticos con los que pude tomar contacto -todos los nombrados en el trabajo, en especial, a Gustavo López y Marcelo Díaz-, por la posibilidad de acceder al material, resolver dudas y faltantes.

A los compañeros y compañeras que alentaron la tarea y a los miembros de los distintos grupos de estudio institucionales, y no tanto, en los que tuve la posibilidad de participar, dialogar y aprender, a los alumnos de estos años con cada inquietud y cada pregunta.

A la educación pública de mi país, y en ella, a todos los que, quizá sin saberlo, aportan a diario para sostener estructuras como la universidad estatal, aunque jamás las vayan a pisar.

Introducción

Poemas desde una obra en construcción

En el medio de la noche de diciembre, la Plaza del Sol recibe una nube de avioncitos de papel que traen colores y los poemas mateístas en su fuselaje. Esos planeadores abren un instante de la gran feria cultural en el centro de una ciudad de provincia. Los ojos buscan en dirección al cielo oscuro y al chocarse las columnas de hormigón del edificio a medio construir, la ciudad se percibe diferente. Los chicos corren a juntar esos *aeropoemas*, se los alcanzan a los más grandes que los leen en voz alta. El espacio público hace de caja de resonancia en la postdictadura y conecta versos y nuevos lectores.

Nos acercamos al final de un año difícil, 1988, en el que el recambio de ministros muestra los altibajos del gobierno radical, con asonadas militares, corridas de precios y cambiarias; el alfonsinismo ya no es primavera. No obstante, la compleja Bahía del silencio y la Nueva¹ no dejan de desplegar acontecimientos que yuxtaponen palabra, imagen e intervención pública, bajo diferentes condiciones. A partir de estos, vamos a examinar en esta tesis los modos en que distintas formaciones culturales actúan en una distribución innovadora de tiempos y espacios estéticos en el marco de la postdictadura argentina, en un proceso de articulación de campos y disciplinas que indaga permanentemente el pasado y extiende sus resultados hasta la actualidad.

¹ Nombre con el que se reconoce popularmente a *La Nueva Provincia*, medio periodístico concentrado y conservador, el único diario de la ciudad desde la década del sesenta, al que haremos referencia en pasajes posteriores.

Delimitación del objeto y periodización

El periodo de estudio de esta investigación comprende el último tramo del siglo XX y los inicios del presente, las décadas del ochenta y noventa, fundamentalmente, haciendo foco en la situación cultural bahiense enmarcada en el contexto nacional, con dos momentos políticos cismáticos como límites: el retorno y la transición democrática y la crisis política económica y social de 2001, como periodo de gestación y producción cultural intenso.

Aquí nos proponemos revisar la situación y las transformaciones acontecidas en la poesía de una ciudad como Bahía Blanca y su región en los últimos años, así como sus modalidades particulares de difusión, sus condiciones de recepción y los alcances que tuvo. Nuestra lectura se construye en relación a un panorama más amplio que comprende la poesía argentina producida entre mediados de los ochenta y el transcurso de los noventa, particularmente la que se irradia desde la Capital Federal y algunos otros centros como Rosario, Córdoba, La Plata, así como lugares más pequeños, pero muy activos, como Viedma o Palpalá, en Jujuy.

El recorte temporal contempla tanto el orden estético como sociológico, en el marco de un proceso social y político-cultural que tiene como primer hito la recuperación del orden institucional del país en 1983, y se extiende por un largo periodo que marca modificaciones en el tipo de acciones desarrolladas en torno a la poesía, sus modos de difusión y de recepción; en especial a partir de la emergencia de formaciones culturales como el conjunto de artistas y activistas culturales que se nucleó en grupos como *Orfeo* o *Prometeo* -conformados en el final de la dictadura mayormente por estudiantes universitarios-, en la revista y la Fundación *Senda*, luego en la revista, el proyecto editorial y el espacio cultural *Vox* y el colectivo de artistas *Poetas mateístas*. Estas agrupaciones

apostaron a establecer vínculos entre disciplinas -en particular, poesía y plástica, poesía y acción pública-, y avanzaron en su tarea bajo la necesidad de considerar nuevos soportes para la difusión del género; asimismo, produjo una serie de intervenciones de relevancia en el espacio urbano, consolidando, además, una participación en el campo cultural con diversas publicaciones. Esa producción, viabilizada, en general, a través de medios alternativos a los canales de difusión más convencionales de la poesía, como revistas murales, panfletos con textos poéticos, pintadas en paredones, revistas alternativas al circuito convencional, revistas ensambladas, y previas a la generalización de formas de circulación sostenida a través de un nuevo medio como internet, dio a conocer producciones en libro recién sobre el final del recorte temporal que aquí se establece. Por caso, la publicación de *Berreta* de Marcelo Díaz, en 1999, y luego, como parte de las publicaciones del proyecto editorial *Vox*, una serie que incluye *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz, en 2000, *Mamushkas* de Roberta Iannamico, en 1999 y hacia fines de 2001 *Poesía civil*, el, hasta el momento, primer y único poemario de Sergio Raimondi en forma paralela a la presentación de dos nuevos libros de Mario Ortiz y Marcelo Díaz de Bahía Blanca, obras con las que lograrían un reconocimiento que excedería ampliamente lo local. Este último tramo aparece signado por la crisis social y económica, y, en la ciudad, por la emergencia de grupos nuevos en la producción poética que se venían gestando en años anteriores y que hacen su aparición con posterioridad a 2001, como la Cooperativa *El calamar*, el periódico *Ría revuelta*², entre muchas otras. El modo de abordaje de este conjunto de experiencias grupales, algunas fuertemente

² *Ría Revuelta* fue una publicación de literatura y cultura, editada entre 2006 y 2007, por Matías Matarazzo y Leandro Beier, de la que salieron 15 números. A partir de mediados de 2007 se convirtió en un blog, <http://riarevuelta.blogspot.com.ar/>

comunitarias, hará que nos detengamos en los modos de vehiculización y sus estrategias principales.

En líneas generales, en la poesía de la ciudad, siempre en proceso de entablar diálogos productivos con otras áreas artísticas, especialmente las artes visuales, pueden percibirse durante esos años, además de las transformaciones mencionadas, entre otros, a estos escritores como gestores. La producción poética local fue adquiriendo un sesgo propio a lo largo de la década y afianzándose en modos de difusión peculiares como los que representaron la distribución de volantes con textos poéticos, durante la década del ochenta, las pintadas en diversos espacios urbanos (paredes y paredones de la vía pública y de instituciones escolares, espacios callejeros de gran visibilidad y, en general, sitios de circulación permanente), entre 1986 y 1994, así como la revista mural *Cuernopanza*, entre 1987 y 1994³. En lo que hace a todas estas publicaciones, fueron renovándose en sus modos de presentación y en sus pretensiones estéticas, con la presentación permanente de textos poéticos del grupo y, en forma paralela, de algunos autores consagrados que resultaba de interés difundir; luego se fueron incorporando artículos o análisis más generales que daban cuenta de la conciencia del proceso creativo y la asunción de su rol de agente crítico. Esa producción poética también tuvo como vía de difusión aquellas formas más habituales efectivizadas en recitales o intervenciones en eventos públicos propios del movimiento cultural de la ciudad. Por último, los diez números de la revista ensamblada *Vox*, entre 1995 y 2004, (acompañada y continuada por la publicación digital *Vox virtual* desde 2001 hasta 2009) que exhibe en su presentación una preocupación por el resultado

³ Hay en la producción de estos grupos, además de los soportes analizados, revistas con características convencionales, pero de duración más breve como *ochomilquinientos*, entre 1991 y 1992, conformadas por un staff similar y patrocinadas por el grupo, de escasa duración. Por esa razón no las analizaremos de modo puntual, sino que haremos referencia a ellas en relación a los restantes proyectos.

estético, por la realización de la publicación como objeto; con esas diez ediciones favoreció el proceso creciente de difusión del fenómeno local y se consolidó como un agente de promoción destacado de la nueva poesía que se producía en el país y en el cono sur.

A partir de estas manifestaciones se comienzan a gestar instancias de reconocimiento que se traducen, por caso, en la preparación de recopilaciones como la publicación municipal *Sordos ruidos*, en 1997, la antología *Bahía Blanca. Ciudad letrada*, de Ediciones desde la gente, en 2004, o *23 chichos bahienses. Antología de poesía*, que preparó la editorial local *Vox*, en 2005. En la misma perspectiva puede considerarse la publicación digital *Poesía.com* que en el año 2003 dedicó un dossier a la poesía producida en Bahía Blanca. Por otro lado, hubo compilaciones nacionales más tempranas que en el proceso de selección dieron lugar a alguno de los representantes locales, tal es el caso de la publicación de las antologías de poesía *Monstruos* de Arturo Carrera (2001) y *Poesía en la fisura* de Daniel Friedemberg (1995) a las que nos referimos en el Estado de la cuestión.

En el campo que comprende la producción poética a nivel nacional, el fenómeno bahiense ganó una posición dentro de lo que se ha llamado “poesía de los 90”⁴. Así, publicaciones como *Diario de Poesía*, que generaron debates respecto de lo que se producía en el momento, dieron lugar a lo gestado en y desde Bahía Blanca. *Diario* constituye un hito importante para esta investigación ya que propone una renovación en la perspectiva de difusión y apertura al público que la poesía argentina posterior a la dictadura requería, se necesitaban medios y estrategias de intervención acordes a la lógica de una propuesta

⁴ Esta es una denominación empleada para englobar un conjunto de poéticas bastante heterogéneas que ha sido discutida por algunos críticos como, por ejemplo, Daniel Friedemberg, o acotados por otros a la esfera de lo emergente, en términos de R. Williams, que se define de modo relacional con respecto a los elementos de la cultura dominante. (cf. Yuszczuk 2011: 6). Sin embargo, como observa M. Moscardi, muchas de las textualidades que bajo esa denominación se agrupan pueden considerarse vinculadas a partir de otro aspecto que nos interesa aquí, los soportes singulares que se han utilizado, los que ponen en juego las editoriales interdependientes, en su condición de aparatos (como los define J. L. Déotte) y de dispositivos de enunciación (Moscardi 2016: 35). A estos conceptos nos referiremos durante el desarrollo.

estética amplia y diversa que rompiera los límites de la comunidad literaria tradicional, para lograr, de manera efectiva, intervenir en el espacio cultural.

Sobre mediados de la década de 1990 aparece la revista-objeto *Vox*, que con el paso de los años se convertirá en sello editorial y posibilitará la publicación de estos autores locales y otros de distintas latitudes, que generará en esa acción otro grado de visibilidad para esta producción emergente.

La organización se empalma con una periodización de esos veinte años, pero la mirada se proyectará a partir de los diferentes soportes utilizados a fin de ver su implicancia en la construcción de significado y en su dimensión social.

Del silencio al estallido

a- La transición democrática

Argentina y buena parte de América Latina conocen en los años setenta y ochenta, el rostro más cruel de terrorismo de Estado a través del uso sistemático de la tortura, la desaparición de personas, y aun, el asesinato masivo, acciones que, como lo advierte Rodolfo Walsh en su “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (1977), serán el sostén, el modo de contención y reaseguro del silencio social frente a políticas económicas regresivas y fuertemente antipopulares. Con el transcurso del tiempo, aun en la transición democrática⁵ y su continuidad, el impacto económico, social y político de las dictaduras

⁵ Se conoce como “transición democrática” en América Latina al tránsito de regímenes autoritarios al afianzamiento de formas de gobierno democráticas. En nuestro país tuvo características distintivas dadas por la interrupción intempestiva de la dictadura, como consecuencia de las políticas económicas recesivas y la derrota en la guerra de Malvinas, por el desarrollo de juicios -no sin condicionamientos- en el inicio del gobierno de R. Alfonsín a las cúpulas militares y por la serie de procesos inflacionarios en la continuidad de esa gestión que fueron decantando en la aplicación de un modelo neoliberal de ajuste. El historiador Daniel Mazzei (2011: 13-14) propone una periodización de la misma que establece como puntos de inicio el fracaso militar en Malvinas y como cierre el último levantamiento de la facción militar carapintada, ya en el gobierno de C. Menem, a fines de 1990.

logró modificar aspectos determinantes a nivel social, político y de participación ciudadana que devinieron en la implantación de gobiernos democráticos acotados, muchos de ellos también teñidos de corrupción, en los que terminó primando el olvido de los años precedentes, en aras de una modernización del Estado y de la sociedad. Estos procesos junto a la profundización de medidas políticas y económicas de corte liberal, tuvieron impacto en la vida corriente, efectos en toda la estructura social, promoviendo otras construcciones de subjetividad, ajustada a los diversos modos de privatización de la vida y el sesgo empresarial de los responsables del Estado (cf. Pierbattisti 2016: 14)

Dentro de las transformaciones generales de ese período que destacamos aquí, vemos, en el terreno de las prácticas de la militancia social y política, una imbricación sostenida con otras manifestaciones del campo cultural que, junto a la recuperación de las modalidades de acción precedentes, acalladas durante la dictadura, ocuparon las calles. Nos detenemos en dos casos que, a pesar de la distancia geográfica, tienen muchas coincidencias: el “Siluetazo”, una iniciativa de intervención de los artistas plásticos Rodolfo Aguerreberre, Julio Flores y Guillermo Kexel, de grupos estudiantiles y agrupaciones juveniles en la *III Marcha de la Resistencia* convocada por Madres de Plaza de Mayo en 1983, en nuestro país. Fue una actividad en la que se combinaron trabajos en papel que reproducían siluetas humanas sin señas de identidad en tamaño natural, cuyo molde era un cuerpo real, que representaba el del desaparecido, que se pegaban en las paredes (cf. Longoni y Bruzzone 2008). Otra es la intervención “No me olvides”, realizada en Chile, durante la campaña del referendun para decidir la continuidad o no de Pinochet,

por el colectivo Mujeres por la Vida⁶, que apuntaba a activar la memoria sobre los crímenes de la dictadura, también mediante siluetas en tamaño real que hicieran alusión a los desaparecidos. Las figuras fueron diseñadas por Lotty Rosenfeld y se utilizaron por primera vez en la inauguración del Congreso “Chile crea” (Echeverría y Castillo, 2002: 252). Operaciones de este tipo son indicio de una vinculación más fluida entre producción estética y labor militante; asimismo señalan una optimización de recursos, una búsqueda en materiales diferentes. No obstante, la cultura del compromiso en la militancia política tendía a mantener un tono emotivo referencial y los lenguajes que establecían rupturas fuertes, que parodiaban o deconstruían discursos estandarizados de la acción política, no siempre tenían buena recepción en esos sectores, como señala Nelly Richards al analizar el caso chileno (cf. Richards 2006: 34); es decir que no eran extrañas las tensiones entre los que participaban.

A su vez y como lo muestran los ejemplos anteriores, conforme se tiende a la reparación de los lazos sociales rotos por estos gobiernos militares, fundamentalmente en la primera parte del período que comprende esta investigación, en varios lugares del país, así como en distintos puntos de Latinoamérica, se acrecientan las prácticas artísticas que implican el espacio urbano como escenario. A partir de esta condición, las estrategias callejeras de difusión y, muchas veces, de producción poética desarrollan nuevos vínculos con el campo del arte, con el campo social en general y se nutren de distintas vertientes, de diversos patrones de participación. Dentro de los modelos más inmediatos, además de las formas provenientes del espacio artístico, están muy presentes los de la acción política de partido, de organizaciones gremiales, de derechos humanos, etc. En esa conjunción, estas

⁶ Este grupo fue fundado por Mónica González, Patricia Verdugo, María Olivia Monckeberg, Marcela Otero, a quienes se fueron sumando activistas, militantes, feministas, fotógrafas como Kena Lorenzini, y artistas como Lotty Rosenfeld, Roser Bru y Diamela Eltit.

experiencias ponen a la vista su vinculación a otros espacios, más allá del campo estrictamente literario e, incluso, en algunas oportunidades “la ocultación de su condición “artística” resulta necesaria para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, a fin facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación” (Expósito et al. 2012: 45). En ese sentido, la revista mural, el volante, la pintada mural resultan soportes destacados, dentro de una amplia variedad de publicaciones y tareas emergentes de características alternativas, por las relaciones que trama en tanto objeto cultural con ese contexto.

En paralelo, y en relación muchas veces directa con estas escenas urbanas, emergen manifestaciones en distintos espacios sociales que tienen que ver con el cuerpo, en acción, expuesto, en la calle. Así como la dictadura impuso la sustracción de los cuerpos, podemos observar una cantidad importante de estrategias que los recuperan como actor y soporte de lo artístico. Roberto Amigo las sintetiza en dos posiciones, dos actitudes estéticas, la *vindicadora* y la *festiva* (cf. 2008:8). La primera que busca defender posiciones frente a injusticias y recuperar lo que se considera propio, ejemplificada en casos como el ya nombrado *Siluetazo* o la *Siluetta de Dalmiro Flores*, militante asesinado por las fuerzas represivas en una manifestación al final de la dictadura, ambas intervenciones emparentadas con la consigna “Aparición con vida” de las Madres de Plaza de Mayo, etc. La segunda tiene que ver con la posibilidad de recuperar el cuerpo en actitud festiva, en vínculo con el otro, que el autor encuentra en espacios performáticos como el Café Einstein, el Parakultural y Palladium, en acciones como las fiestas nómades, los Museos Bailables, en géneros como el rock, el teatro *underground*; en ese sentido, está relacionada con la llamada “estrategia de la alegría” propuesta por el artista conceptual Roberto

Jacoby⁷ (cf. 2011: 172 y ss.) que, originada en el rock, aun en dictadura, buscaba “una respuesta, una resistencia a la depresión, al desánimo y al miedo generados por los campos de concentración y el genocidio” (377), a partir de la libertad de los cuerpos y el deseo largamente sometidos a la fuerza ordenadora y represiva del régimen. Alejandra Minelli entiende manifestaciones como ésta a partir de que el cuerpo fue “una sede simbólica y tangible en la que el régimen de 1976 se enclavó” (2006: 84). Un verso del libro *Pogo* de Fabián Casas (2010) que propone la posibilidad de “convertir el dolor en aventura” en paralelo en el terreno de la poesía

Las que revisamos aquí son propuestas que tienen como empresa la difusión de un género particular, la poesía, muchas veces en conjunción con las artes visuales, que en su ejecución no son ajenas a estas emergencias novedosas de lo político y del reclamo social, y donde el cuerpo cobra relevancia como agente. Tanto las revistas, los panfletos, las pintadas requieren “poner el cuerpo”, necesitan de esa exposición; por otro lado, circulan en la misma época, pero en puntos muy alejados; las distancias geográficas, la ausencia de vinculaciones, la periferia que acota en términos culturales a muchas regiones del interior del país no impiden la aproximación de recursos, el desarrollo de prácticas comunes, que coinciden con respuestas de otros grupos literarios, y aun con prácticas sociales más amplias que se dan en los años ochenta en todo el continente en el marco de procesos de apertura democrática o el final o la resistencia a ciclos dictatoriales.

b- 1989

⁷ Roberto Jacoby (1944) como artista fue miembro de la “generación del di Tella”, participó en numerosos proyectos colaborativos y, entre otras actividades fue letrista del grupo Virus a comienzos de la década del ochenta.

En virtud de estas vinculaciones que venimos planteando en las que se superpone lo artístico, lo social, lo político, se hace necesario revisar algunos episodios de la coyuntura que podemos tomar como jalones; así, el año 1989 resulta un momento de cierre o de quiebre en términos políticos, económicos y sociales, a partir de varios acontecimientos que se proponen como cismáticos. En distintos países de América Latina, en la segunda mitad de la década del ochenta⁸, se registra un aumento en el número de pobres del 25%, la crisis económica da lugar a saqueos y revueltas, para ese año, primero en Venezuela y, poco después, en nuestro país. Los sucesivos periodos de hiperinflación se convirtieron en una experiencia traumática para la sociedad argentina, en particular, para las capas medias y bajas, en tanto su empobrecimiento era uno de los síntomas del final de un modelo de composición social y estratificación económica que se había caracterizado por la posibilidad de movilidad social ascendente, independientemente de las periódicas crisis por las que podía pasar (cf. Svampa 2005: 27).

En lo atinente a los movimientos políticos, un episodio como el intento de copamiento del cuartel de La Tablada, que lleva adelante el Movimiento Todos por la Patria, liderado por Enrique Gorriarán Merlo, repelido con una cruenta represión, tuvo consecuencias para los movimientos sociales, en tanto encarnaba un modelo de acción política que planteaba una continuidad ideológica con la década precedente, no exenta de críticas muy severas de distintos sectores, que buscaba articular lo social y lo político (cf. Carnovale 2014: 264). El episodio, en tal sentido, también significó un punto de inflexión, en tanto generó la declinación de un tipo de militancia social y política.

⁸ Es conocida como la “década perdida”, a partir del desequilibrio y las dificultades generados por el volumen de las deudas externas de los Estados.

Ya en la década del noventa, en medio de una crisis económica con componentes permanentes emergen formas de resistencia, que bajo la categoría de “nuevos movimientos sociales” (movimientos feministas, ecologistas, estudiantiles, pacifistas que formulan temas y planteos al escenario social), a los que podemos agregar los trabajadores perjudicados por las políticas estructurales del periodo, que luchan por sus derechos al margen de conformaciones gremiales tradicionales como la CGT. Entre otros aspectos estas nuevas organizaciones pusieron en evidencia la insuficiencia de paradigmas de acción como los que habían llevado adelante históricamente los grandes sindicatos.

En pocos años asistimos a un cambio sustantivo respecto de un modelo de sociedad que se apoyaba en la vida en común y la práctica de lo público, que iba acompañada de todo un bagaje de construcción política y simbólica, que ahora declina en favor de lo privado, lo particular e íntimo, lo que acontece en espacios diferenciados, socialmente delimitado que encarna un viraje cultural que logró trastornar tradiciones igualitarias de esta sociedad (cf. Forster 2016:139).

Una de las consecuencias generadas por estas transformaciones que se consolidan ya en los noventa e impactan directamente sobre los individuos y las subjetividades, y, por tanto, deben destacarse en función de la presente investigación, es la llamada “descolectivización” o "reindividualización" (Castel 2008: 58), es decir, la caída de aquellos sustentos colectivos, fundamentalmente ligados al trabajo y la política, que conforman la identidad de los sujetos con la consecuente entrada en una fuerte individualización de la vida en común. Se trata de un fenómeno que avanza sobre distintos sectores de la sociedad que, con incidencia particular en el campo cultural, toca a estas experiencias que aquí estudiamos por el hecho de nutrirse justamente del trabajo mancomunado. Muchas de ellas surgieron bajo el halo y el impulso de la recuperación

institucional, en los ochenta y, avanzado el tiempo, fueron variando su perfil y reorientándose a una función en la que se modificaron los modos de intervención pública y, particularmente, callejera, ya menguados, ya rearticulados, frente a un proceso de privatización de lo público, pero sin perder ese espíritu de gestión grupal. Estas creaciones e intervenciones desde el arte debemos considerarlas parte del conjunto del trabajo social y en una relación dinámica, como propone R. Williams, por tanto no pueden pensarse ajenos a estos episodios políticos y económicos⁹.

Paralelamente, en lo que hace a la reconfiguración de los distintos ámbitos, en tanto territorios que pueden ser espacios de la expresión artística, entre las importantes variaciones que experimentan a partir de finales de los ochenta, vale destacar el surgimiento y consolidación de formas de urbanización privada, de barrios cerrados, que aparecen como emergente del comportamiento de sectores altos y medios frente a los cambios generales operados en esas transformaciones económicas, ligados a una valorización social de la seguridad, a tal punto que su posesión se transforma en una marca de estatus (cf. Svampa 2010: 81). Se trata de un modelo que busca sostener una estructura de homogeneidad social en la que se desarrollan estilos de vida similares, frente a las que las manifestaciones aquí estudiadas van a contrapelo.

No son pocas las modificaciones que destacan la vida individual por sobre la colectiva y, por tanto, tocan, ponen en un lugar singular para la época a estas manifestaciones. Por caso, otra transformación destacable es la aparición de una figura, la del ciudadano consumidor, que forma parte del nuevo contrato social de la sociedad

⁹ Afirmaciones como “El arte está allí, como una actividad, con la producción, el comercio, la política, la formación de familias. Para estudiar con propiedad las relaciones debemos estudiarlas dinámicamente, viendo todas las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana” (Williams 2003: 55) nos servirán como presupuesto metodológico en esta instancia.

argentina que surgirá a la salida de la espiral hiperinflacionaria, y su condición cobra tal importancia que se incluye un artículo en la nueva Constitución, sancionada en 1994, destinado a determinar los derechos del consumidor y las obligaciones del Estado. El individuo que se manifiesta en este nuevo modelo, aparece fuertemente vinculado al mercado como consumidor de los servicios que éste provee.

El modelo de consumidor puro, que proponía una suerte de inclusión preferencial a través del consumo, aparecía intrínsecamente ligado al régimen de convertibilidad. Dicho modelo logró cautivar a diferentes sectores sociales, constituyéndose en la clave de bóveda del régimen menemista (Svampa 2010: 83).

La caracterización del consumidor que, siguiendo a Dany-Robert Dufour, es formulada en el libro *La repetición argentina*, al cotejar las características del primer liberalismo y el actual ultraliberalismo, muestra que la noción de libertad del primero se apoya en la integración del individuo a las leyes comunes, mientras que el fenómeno actual, articula una nueva forma de individualismo opuesta a la responsabilidad, centrada en la satisfacción de las propias necesidades. Por lo cual se impone un modo de ciudadanía que ancla en el consumo, el individualismo, el mercado y la privatización de las diferentes esferas de la vida, generando una transformación sustancial de las relaciones y las prácticas entre las personas (Forster 2016: 137). Estas modificaciones deben ser atendidas al momento de considerar los cambios en las estrategias discursivas y materiales de los grupos culturales entre los ochenta y noventa, que tienden a las prácticas colectivas, en las que se pasa progresivamente de acciones públicas y de magnitud, tal el caso de la pintada de grandes murales, a estrategias que se ligan más a formatos de dimensiones menores, de acción rápida, por ejemplo el pegoteo y reparto de calcos al modo del *mate-art*, o de las formas más alternativas a la producción de revistas con características más cercanas a las estandarizadas.

Estos aspectos como muchos otros, se manifiestan o inciden de manera ostensible en los comportamientos dentro del campo cultural. Vale destacar que en este marco, las clases medias en declive económico buscaron estrategias de adaptación y allí dieron con el valor central que adquirirían el capital y las competencias culturales, los que no tardarían en ser concebidos como atributos de un estrato social ubicado entre una clase media exigua y los sectores populares más pauperizados. La cultura aparece así “como último bastión de una identidad perdida o en crisis, se resignifica como eje de la construcción de la subjetividad y, a la vez, como expresión de la resistencia colectiva” (Svampa 2010: 151 y ss.) Paralelamente los sectores medios más favorecidos anclaron en formas de sociabilidad asentadas en la ponderación de lo individual y en la asunción de nuevos estilos de vida.

Ciertamente los colectivos culturales, son un actor destacado del periodo. Los espacios ligados a la cultura emergieron como un modo de resarcimiento de las formas identitarias que se iban perdiendo, tanto en términos individuales como sociales; la cultura fue revalorizada en su interpretación más tradicional ligada a lo expresivo y también como modo de reflexión estratégica ante la situación de empobrecimiento. En este sentido, es destacable el rol que cumplieron esas formaciones culturales en los años noventa y, especialmente, en el marco de la crisis económica que se desata en diciembre de 2001, sobre todo, en las grandes áreas urbanas y, en particular, en Buenos Aires.

c- La acción de los poetas en el espacio público

En general, la vuelta a la vida democrática implicó un proceso lento de recuperación de lugares que involucraban distintos campos (político, social, económico, cultural) que fueron paulatinamente recobrando su capacidad de acción. En muchas localidades del

interior las diversas formas de actividad política habían sido ahogadas tempranamente, aun antes del golpe cívico militar, y con ellas sus manifestaciones callejeras; esto impactó en la vida general de la población y dio de lleno en las actividades culturales. En ese terreno devastado por la violencia estatal y con condiciones que se habían instalado prácticamente como estado consabido de cosas, las agrupaciones vinculadas a la cultura los fueron reconquistando, por un lado a partir de la posibilidad de reunión e intercambio, pero también mediante la búsqueda de nuevos espacios: la posibilidad de recuperar lugares públicos fue uno de los signos distintivos que adquirió la circulación de textos poéticos en la Argentina de los años '80. De ahí que en distintas ciudades del país se repitieran experiencias que permitieron abrir las puertas de aquellos núcleos cerrados, a veces prácticamente privados o íntimos, que se constituyeron en espacios dominantes en la producción de poesía bajo la dictadura.

Cuando se hizo posible responder a ese silencio compulsivo, variadas consignas escritas habitaron la calle, por medio de leyendas políticas, en primera instancia, pero también -poco tiempo después-, a través de grafitis o pintadas que daban lugar a la producción artística.

Generalmente fueron creadores jóvenes, menos ligados a los circuitos consagrados, los que propiciaron este tipo de publicaciones que apuntan a diferentes modos de transmisión, tal el caso de los volantes poéticos como *La mineta*, *Bardus*, de Buenos Aires, *La ramera* de Rosario, *Aeropoemas* y *Matefleto* de Bahía Blanca, las revistas murales *Cavernícolas* de Viedma, *Percanta*, de Lanús, *Cuernopanza* de Bahía Blanca, *Megafón* de Palpalá, Jujuy, los versos firmados por Cachilo y las pintadas firmadas

por *El poeta manco*, en Rosario, el grupo *Imagen* en Tucumán o las pintadas murales de los *Poetas Mateístas* en Bahía Blanca¹⁰.

Ciudades con vestigios persistentes de la acción represiva dieron lugar a estas prácticas, en tránsito y tráfico con otros campos de la producción cultural. Estas acciones promovieron 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.

Uno de los emergentes más evidentes del periodo en el campo cultural fue la reutilización de ámbitos públicos como área de comunicación activa (las calles, los muros, las veredas) que fueron paulatinamente recobrando su potencialidad. El mutismo proverbial de las tapias había ganado la partida a fuerza de censura en los años precedentes, pero la palabra, y, en relación directa con ella, la imagen, revisitaron la ciudad. En ese sentido, el afán sanitario y blanqueador de la dictadura, manifiesto en sus consignas, tuvo, como tantos otros episodios similares, realización efectiva en ciudades como Bahía Blanca.

Las prácticas que realizan son, también, una forma de responder a una problemática decisiva del periodo, cuyo diagnóstico se expone en el ensayo “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta” de Jorge Monteleone, que considera como punto

¹⁰ Las publicaciones bahienses mencionadas son parte del trabajo de la agrupación *Poetas Mateístas*, integrada en su primera época por Marcelo Díaz, Sergio Espinoza, Marcelo Guagliardo, Fabián Alberdi, Marino Puriccelli, con la participación en alguna de las actividades iniciales de Mario Ortiz. Luego se fueron sumando como integrantes regulares Rosana Testa, Sergio Raimondi, Daniel Seewald; más adelante, la artista plástica Sylvia Gattari, y quien firma este trabajo de tesis, colaborador en el primera época y participe activo en la última etapa de trabajo del grupo. En las restantes, participaron poetas como Alberto Fritz, Reynaldo Castro, Fabián Casas, Marilyn Briante, Rodolfo Edwards, Carlos Battilana, Daniel Durand, Beatriz Vignoli, Reinaldo Sietecase, Alejandro Seta, entre otros poetas.

central y como dilema el estado de la lengua que debieron asumir esos poetas, que se encuentran con un elemento degradado, corroído, arrasado por la acción del régimen militar, una lengua estatal que no fue inocente, que actuó de manera punitiva, que sancionó, que culpabilizó y que borró, que hizo desaparecer (cf.1995:206) o -como también señala, en el mismo sentido, Osvaldo Aguirre en “La tradición de los marginales”- quedó despojada de historia y de significado, degradada de modo tal que “las palabras también constituyeron el vehículo del terror y del engaño” (2013:9). Monteleone revisa lúcidamente el segmento de escritores que es previo al de los grupos emergentes aquí trabajados, la poesía producida en la dictadura y en los años de la transición democrática, deteniéndose en los modos que encuentran de restaurarla como forma poética, conectándola, ya desde el título del artículo, con las modalidades que asume la mirada, para atender qué es lo que puede ver el ojo y que puede decir la lengua, instrumentos, ambos, devaluados por el régimen, en ese marco, se detiene en las distintas alternativas que encuentran poetas como Carrera, Perlongher, Lukin, Klein, Freidemberg, la revista *Xul*, Samoilovich, Bellesi. Esta perspectiva resultará muy útil para considerar las voces que aparecen en el mundo de la poesía en la postdictadura y sus modalidades inéditas de difusión como modos de responder también a un escenario de la palabra que se manifestará persistente y residual, aun concluido el régimen militar.

Planteos y conceptos iniciales

a- El signo de las vanguardias

Probablemente, un primer aspecto a atender es que las participaciones en el campo artístico, aun las más audaces, suelen estar sujetas a una dinámica de reabsorción por parte

de ese mismo campo, si bien este proceso no se da en todas las situaciones de modo idéntico, se acepta que su efecto de resistencia es fácilmente fagocitado. No obstante, resulta necesario, considerar los casos en la acción misma y ver, por ejemplo, cómo las vanguardias artísticas, no solo las históricas y las estrictamente literarias, atraviesan la aparición y el acontecer de grupos como *Poetas Mateístas* y proyecto *Vox*, fundamentalmente, así como, las distintas revistas murales ya nombradas que circularon en el país o experiencias como *18 Whiskys* y *La mineta*, entre otros.

Las formaciones culturales que aquí revisamos, ancladas en una geografía, en el marco de una producción periférica, provincial, muy local, por momentos, de espacios muy laterales al sistema de consagración, funcionan como ejemplo de esas intervenciones novedosas y no sin contradicciones.

La acción y la gestualidad de estas formaciones culturales llevan a pensar la actividad de las vanguardias artísticas, a partir de un repaso por la experiencia europea y por diversas formas que la vanguardia va adquiriendo en Latinoamérica y en nuestro país en particular, sin por eso considerar que estas formaciones del final del siglo ganen ese rol de modo expreso, porque, por cierto, ya no aparecía viable como a principios de siglo XX asumirse en una rebelión de discurso y acción total frente a las formas hegemónicas del arte sus instituciones y proyectar su destrucción. Fundamentalmente porque “ya no hay un único patrón de medida llamado vanguardismo para toda producción estética” (Huysen 1996: 24), sino que se disputan la hegemonía variadas y fragmentadas corrientes estéticas que coexisten y porque las instituciones artísticas, ya desde mediados del siglo XX incluyen las formas nuevas del arte, las promueven y difunden. En este sentido, Longoni y Santoni retoman la duda de Jameson respecto de la posibilidad de un arte crítico hoy, pero a esa duda le dan una respuesta afirmativa, en tanto encuentran muchos ejemplos de propuestas

críticas al orden actual de en la literatura, la plástica, el cine, el video, que no se presentan como propuestas homogéneas ni cierran filas en una tendencia, sino que se manifiestan en su variedad (Longoni y Santoni, 1998:159). Puede que su camino sea a través de formas alternativas de producción, o en cercanía discreta a las instituciones con las que pugnan o a través de ellas, para dirigirse a un público al que buscan interpelar, ya desde ese espacio, aprovechando las posibilidades que, como instituciones, ofrecen.

Recabamos en estas problemáticas porque el accionar de estos grupos nos recuerda, más de una vez, la osadía de las vanguardias, siendo este punto “su particular modo de intervención cultural” y el primer aspecto que las distingue, desde el manifiesto futurista en adelante con “una modalidad que fue imitada y redefinida por casi todos los demás movimientos” (Aguilar 2003:33).

Se trata de formaciones que apoyan su actividad en una confianza de sentada racionalidad en la palabra, que no está cargada de expectativas de transformación, en tanto los hechos, tras la derrota que implicó la dictadura militar para el campo popular, se enfrentan con la imposibilidad de retornar a la idea del arte como agente revolucionario; en estos casos apuntan al modo “de rescatar la insistencia de la vanguardia en la transformación de la vida cotidiana y, a partir de allí, desarrollar estrategias para el actual contexto político y cultural” (Huysen 1986: 25). Examinar el modo en que los procesos artísticos de vanguardia son considerados por diferentes autores -como A. Huysen, P. Bürger y, desde nuestro país, A. Longoni y R. Santoni- nos permite ver la cercanía, su grado de presencia o, al menos, el gesto vanguardista como germen y motor en aquellas formaciones culturales bahienses que mencionábamos. Independientemente de su potencia revulsiva, desde su irrupción en la modernidad, de manera recurrente, las vanguardias son recuperadas y renuevan su capacidad de impacto en los movimientos artísticos,

especialmente los juveniles, los noveles. Estas agrupaciones, como podremos ver, no se constituyen en el plan de los movimientos de vanguardia sino, más bien, como formaciones que tienen la motivación de la acción vanguardista. Son un agente vivificador, especialmente, en sitios periféricos a los centros culturales, en un momento histórico singular, como la recuperación democrática y la postdictadura. En ese contexto operan con la necesidad de distanciarse de modelos de producción establecidos, mediante procedimientos dislocatorios que generan la posibilidad de instalar condiciones de difusión novedosas que amplían el rango de recepción, sostenidas en una gestualidad que busca rehuir de los hábitos estandarizados del público, apartándose de “las formas recibidas, las instituciones, el mercado, los museos o los otros artistas” (Aguilar 2003:34).

b- Espacios de intervención: la ciudad y las publicaciones

En estas filiaciones con lo vanguardista, dentro de las superficies de inscripción que encuentran estos casos, nos detenemos en dos escenarios, que se vuelven centrales para el entramado que se teje a partir de las publicaciones y artistas examinados; uno es la ciudad, como gran soporte global de acontecimientos de la cultura, y otro son, precisamente, cada uno de los portadores particulares en los que circulan las creaciones artísticas. A partir de esos puntos consideramos algunas herramientas metodológicas y teóricas para el análisis.

b-1- Lo urbano como escenario

En relación a estos fenómenos, que son continentales, consideramos aquí la ciudad como superficie intervenida, como instancia que puede ser transformada en su faz sensible desde la posición de los artistas.

En principio, evaluamos estos nucleamientos artísticos en su conexión con un sitio muy concreto como la ciudad; la constitución, el estatuto urbano de los movimientos vanguardistas es retomado en estas experiencias. Por aceptación, celebración o reacción, la ciudad moderna se compone como escenario o materia de las vanguardias estéticas; allí atendemos al hecho de que esta situación está dada por procesos económicos, sociales y culturales que distancian a las capitales de las ciudades de provincia, y tienen la modernización técnica como una de sus plataformas (cf. Longoni y Santoni 1998:24)

Vivir y transitar la ciudad moderna es sentir de un modo singular, con percepciones muy disímiles. Es el lugar de las multitudes, de las muchedumbres, en la que los individuos, aunque extraños entre sí, pueden aunarse, generan formas de identidad, con lazos y vínculos entre grupos que pueden cuajar en fuerzas sociales. No obstante, en esa ciudad que se conforma como una multitud de extraños, “el poeta-artista está paradójicamente aislado, inmerso en una subjetividad extrema” (Longoni y Santoni 1998: 24). Esa tensión se convierte en un escenario de acción y también de un cambio de actitud.

El núcleo de posibilidades que, en su momento, constituye la ciudad para la vanguardia, también lo genera para estas formaciones de los ochenta, ya que es el ámbito que favorece la aparición de agrupaciones de creadores que apuestan a diferentes maneras de participación en la vía pública. En ese territorio, en donde también se sitúan las instituciones consolidadas del arte reconocido, resulta posible encontrar puntos de quiebre, obtener formas de sustento para esos conjuntos de artistas que operan por fuera del circuito oficial, así como la posibilidad de ampliar el espectro a otras áreas de recepción, más difíciles de propiciar en franjas sociales más pequeñas, acotadas o tradicionales.

Lo urbano es un recorrido, una cartografía, un sitio a conocer. Aquí lo consideramos una superficie de inscripción sobre la que se realizan intervenciones

que permiten abrir ciertos registros que la rescatan de la atenuación de la sensibilidad producida por la costumbre, la regularidad. La vida en las ciudades va siempre acompañada de un proceso de *automatización* de las percepciones, un cierto embotamiento de los sentidos, como muy tempranamente indicara George Simmel. Entre fines del siglo XIX y los primeros años del XX observaba que en las ciudades grandes los sentidos, ante la cantidad de estímulos generaban, como modo de defensa, un efecto de embotamiento en el individuo dando lugar a un modo de individualidad específicamente urbana, al que denomina *urbanitas*. Con la pérdida de las relaciones cara a cara surgen formas impersonales, cada vez más mediatizadas, en las que Simmel ve el surgimiento de patologías como el nerviosismo o la indolencia, junto a un marcado intelectualismo de la subjetividad como rasgo de la urbanidad moderna. Esa matriz intelectualista de la vida anímica implanta una disminución de los sentimientos, de las percepciones y su reemplazo por el entendimiento del cálculo; eso nos lleva a producir formas de indiferencia que resultan modos de defensa ante la multiplicidad de imágenes y estímulos de la vida en la ciudad (cf. 1986:252).

Seguimos la regularidad de los acontecimientos, en general, la racionalidad que se impone en los espacios urbanos. Esa zona que recorreremos y en la que vivimos es material de trabajo para los escritores. Frente a este panorama, muchas de estas propuestas, que acontecen en la vía pública, van a promover lo que Claudia Kozak, siguiendo a Simmel, denomina *desautomatización*¹¹, es decir, un extrañamiento en el uso del lenguaje que ella encuentra en manifestaciones como el grafiti, apoyado en modos diferenciales de la palabra que resiste el acostumbramiento de la mirada y de los sentidos, una ruptura con la

¹¹ Este término también remite una serie de nociones como desfamiliarización, extrañamiento, desvío lingüístico, utilizadas por los formalistas rusos para explicar aquellos procedimientos que singularizan las formas del arte y la literatura (Todorov 1970: 55 y ss.)

sensibilidad que impone la repetición, la costumbre (cf. Kozak 2006:208). De modo similar, Ana Longoni, recuperando una posición del pintor Ricardo Carreira, habla de deshabitación, una noción concebida con más especificidad para el campo artístico, destinada a poner en cuestión el efecto del arte, “que incomoda de tal modo la buena conciencia adormecida que resulta intolerable” (2014: 45)

Si bien, nos detenemos en una ciudad y un tiempo determinados, su lugar en el bloque continental y sus particularidades, nos llevan a considerar cuestiones generales, ya que América Latina es un área geográfica donde se condensan históricamente tensiones culturales y políticas de magnitud, producidas por etapas de colonialidad sucesivas con procesos de modernización disímiles. La experiencia singular, la manera concreta que tiene este continente de entrar y estar en la modernidad (Larraín, 1997: 315), revela fenómenos desiguales, disgregados en el tiempo y en el espacio, que, como tales, muchas veces están desfasados de la situación europea. Con una historia más breve e inestable, y tal vez por eso, más propensa a las mezclas y cruces temporales -al punto que podrían pasar por anacronismos en otro contexto-. Esas condiciones de modernidad y modernización acontecidas desde el final del siglo XIX en el continente, bajo condiciones y manifestaciones heterogéneas, han impactado en las áreas económica, política, social y por supuesto, cultural.

En ese sentido, y en relación directa con la literatura, encontramos en nuestro recorte temporal varios trabajos que abordan esta condición del continente a partir de situaciones bastante anteriores en el tiempo. Es el caso de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (Ramos 1989) que centra su análisis en el puente de los siglos XIX y XX, pero que, escrito en la contemporaneidad de los acontecimientos que analizamos, tiene como horizonte el presente. Allí considera esta idea de la modernización desigual y observa

el modo en que incidió en el sujeto literario emergente de la modernidad local que buscaba la autonomía del campo y la profesionalización de su tarea, mientras pugnaba contra sostenidos fracasos provocados por las condiciones imperantes. Ramos propone esta idea de modernización a partir del cotejo de las condiciones de la producción artística y literaria en Europa, donde autonomización y profesionalización se consolidan rápidamente en el inicio del capitalismo avanzado, frente a las de nuestro continente, signado desde muy temprano por la dependencia, aspectos que lo llevan a preguntarse por las formas propias de una literatura moderna aquí (cf. 1989:12). Y fundamentalmente, al anclar en un formato como la crónica periodística, permite leer por fuera de las jerarquizaciones habituales entre formas “altas” y “bajas”, tensión a la que volveremos en distintos momentos de la investigación. Destacamos también otros trabajos como *Una modernidad periférica* de Sarlo, que indaga la situación de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, así como *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Néstor García Canclini, centrado en los años ochenta y noventa; se trata de investigaciones que ponen en escena la evaluación de diferentes momentos y particularidades de la vida urbana en el continente y sus procesos de modernización y modernidad cultural.

b-2- Las publicaciones periódicas como escenario

Los objetos portadores, a partir de sus características, establecen modos específicos de transmisión. Entre el fin de la dictadura y los primeros años de la democracia, un clima singular hace que las condiciones del acto de escritura y de lectura se conviertan en facetas emergentes y de discusión. La poesía, que suele tener formas de difusión que amplían el marco de otros géneros, pivoteó en torno a esas condiciones. Los modos de producir, de

publicitar y de leer se vuelven significativos en este contexto histórico y en ese escenario de aproximación al otro que determina la época a partir de los cambios político-institucionales. Estas prácticas proponen un vínculo nuevo con el público que atiende también a la situación traumática a la que había estado expuesta la lengua durante la dictadura, como ya referimos en torno al artículo de Monteleone.

La trama revive la singularidad de la experiencia en tanto dispone al individuo en situación de intercambio con el contexto y con los semejantes.

Espacios y portadores

Reparamos en que los objetos culturales aquí considerados tienen una inscripción peculiar en el territorio y una particular dimensión espacial, al momento de cotejarlos con los modos convencionales de difusión de la poesía y del arte. Es por esa razón que nos detenemos también en nociones que apuntan a evaluar su presencia desde la espacialidad material, su capacidad de definir escenarios y situaciones propias de la época y, de ese modo, se conforman como elementos capaces de modificar sensibilidades.

Como señala Chartier, ha existido una consideración acendrada de la literatura como fenómeno abstracto, en la que los textos son concebidos como algo fuera de los dispositivos escritos, lo que se traduce en una baja atención a las piezas producidas por la industria editorial, por lo que, de manera implícita se le quita importancia a la significación de los modos en que es aprehendido un portador textual, a su vez, el proceso de lectura es considerado como una forma universal sin variaciones históricas (cf.1993: 20).

En primer lugar, la apreciación general de que las ideas requieren de un soporte, de un elemento portador exterior, en virtud de que “no existe conocimiento sin soporte, ya que este permite la configuración del pensamiento, que, sin él, es inaprensible” (Déotte

2012:18), nos ayuda a pensar la condición de objeto, en conjunción con su condición simbólica, que tienen los materiales con que trabajamos. A la suma de configuraciones técnicas que permiten que el acontecimiento tenga lugar, Déotte la denomina “superficie de inscripción” (cf. Déotte 2012: 145); estos portadores textuales y las circunstancias que los rodean, operan en ese radio.

Los que aquí trabajamos son instrumentos, módulos técnicos de difusión, y como tales nos interesa aproximarlos al contexto de los aparatos estéticos (Déotte 2009, 2013) en donde se contemplan formas de mediación que son capaces de transformar la sensibilidad de su tiempo, ya que “el aparato en tanto configuración técnica de la sensibilidad” (2012: 138) es capaz de instaurar nuevas espacio-temporalidades, de configurar el fenómeno “transformándolo en digno de aparecer” (2012: 20). No son elementos tangibles ni responden a una tecnología material específica, tienen su asiento en las innovaciones técnicas de la mirada, del habla, de la escucha, etcétera. De esta manera, esos aparatos están relacionados de manera estrecha a lo humano, al cuerpo, en su vínculo con la máquina pero no son absorbidos por ella.

Así, en *La época de los aparatos* (2013) este mismo autor considera los regímenes estéticos que estos propician en relación con la temporalidad que instituyen; por esa razón, son los aparatos, más que las obras o los hechos históricos, los que “hacen la época”. Una época no se define por los acontecimientos que la componen, sino por el modo de aprehenderlos, a través, justamente, de esta esfera mediadora.

Si bien la noción propuesta guarda una perspectiva social y cultural muy extensa, ya que bajo esa denominación son incluidas por el autor diversas experiencias ancladas en procesos técnicos a lo largo de la modernidad, como la perspectiva, el museo, la fotografía, la cura psicoanalítica, el cine, sin embargo, hay aspectos que resultarán pertinentes para

nuestro análisis, según Déotte, aparatos dominantes en cada época; eso nos permite considerar aparatos o estructuras subalternas¹². Bajo ese signo han de considerarse los objetos y soportes que estudiamos, los que pueden marcar una temporalidad, gestar un modo de leer y de percibir, como se observa, por ejemplo, en la presentación de una revista ensamblada.

Concretamente, al pensar los modos de publicación, estos soportes son escenario y voz. En esa perspectiva es prioridad considerar el lugar que adquiere el trabajo de edición. Los diversos portadores funcionan como modos de enunciación y también como artefactos críticos, ya que, en el proceso de selección de materiales, en el trabajo de presentación, en el diseño, se desempeñan como instrumentos evaluadores; aunque no siempre asuman los formatos convencionales para analizar o seleccionar materiales, es decir, no necesariamente exhiben textos de análisis, reseñas, presentaciones, artículos; con la exposición de materiales poéticos y de las artes visuales se postulan como un sistema de evaluación desde su presentación. En principio, porque cada uno de esos medios traza un recorrido, elabora un perfil de los autores y los textos que forman parte de sus predilecciones, como modelos de interés para la producción o forjadores de un linaje estético específico de los miembros del equipo editor. Allí se articula un método de selección, que implica una dimensión evaluativa, y esto se da en las publicaciones, aun las que asumen el lugar de lo alternativo, pues todas ellas buscan promover otros nombres diferentes de los que hegemonizan la tradición y la contemporaneidad, además de los propios miembros del *staff*¹³. Más aun, la mayoría de estos son vehículos, principalmente, de producciones artísticas, por tanto, en un

¹² Bajo esta diferenciación Matías Moscardi considera, por caso, las editoriales interdependientes como *aparatos* propios de la transición entre los ochenta y los noventa en la poesía argentina.

¹³ Retomamos la propuesta de Carlos Battilana quien sostiene en su tesis sobre revistas de poesía el rol crítico y evaluador que logran estos medios con sus acciones en el campo cultural (2008).

sentido amplio, podemos considerar en ellos, como señala Steiner, que “la literatura y las artes son también crítica en un sentido más particular y práctico. Encarnan una reflexión expositiva, un juicio de valor, sobre la herencia y el contexto al que pertenecen” (Steiner 1991: 5); con una serie de referencias clásicas de la literatura, este autor ejemplifica el modo en que la creación artística es también, y de manera bastante directa, un género evaluativo. En ese aspecto, consideramos que estos soportes son instrumentos examinadores y evaluadores de la literatura, del arte en general, del entorno, de la sociedad, aun sin abundar en discursos críticos regulares, ya que el concepto material como portadores, así como sus modos de lectura, son elementos generadores de sentido. Un texto en una pared interpela al transeúnte, al hombre común y, en él, al campo social, incluso desde su lenguaje, su elaboración, los materiales utilizados y su modo de publicación, desde las diferencias que establece, puede interrogar a otras estéticas, marcar sus contrastes en ese espacio. Ese rasgo enunciativo, no carece de valor, “las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad” (1991: 5).

Consideramos las exposiciones que hallamos en estos soportes alternativos, como *Cuernopanza*, *Cavernícolas*, *La mineta*, *Matefleto* o *Vox*, más allá del despliegue o no de formatos críticos, como una acción evaluativa en sí misma, los objetos en su conformación, interpelan un núcleo de problemas, un momento social; se tratará de ver de qué modos se da lugar a esa posición evaluativa. Estas aproximaciones nos invitan a considerar los portadores textuales de poesía y arte, en todas sus variantes, como agentes de intervención inmediatos. Sabemos, que, por caso, entre las revistas, las más notorias promueven temas, debates, discusiones que, con el tiempo, pueden ser determinantes; en los casos que analizamos, medios alternativos, las revistas murales o las ensambladas, como *Vox*, en su

modo de presentación, constituyen una herramienta de evaluación y ponen también sus temas en el panorama de las lides culturales.

En tanto son variados los tipos de soportes con los que trabajamos aquí, en términos metodológicos, tomamos como un primer modelo de abordaje algunas investigaciones sobre las pequeñas revistas y periódicos de literatura. La estructura de difusión que propone en general toda revista de poesía, amplía las posibilidades de circulación frente al libro, en tanto conjuga nuevos recursos, prevé una convivencia de materiales diversos o la posibilidad de dar con una variedad de autores. Por otro lado, aunque conserva aún la perspectiva del acto de la escritura y la lectura como circunstancias primordialmente individuales -que es un aspecto que sufre modificaciones en alguno de los portadores restantes-, contribuye a la aproximación a nuevas zonas de producción, de elaboración crítica, a la reposición y reposicionamiento de creaciones y creadores desconocidos, suprimidos u olvidados. En ese sentido, vemos que pueden, como pequeñas publicaciones periódicas, cumplir la tarea de insertar nombres y estéticas en los debates de su época y, a la vez, consolidar el intercambio entre pares (cf. Masiello 1986:51-81).

Ya T. S. Eliot en un ensayo titulado “Qué es la poesía menor” considera las pequeñas revistas y periódicos, así como las antologías, un escenario fundamental, más allá de las deficiencias técnicas que presenten, para la puesta a prueba de los textos de los poetas jóvenes:

En general es deseable que el poeta joven pase por diversas etapas de publicidad antes de tener un librito para él solo. Primero, los periódicos; no los famosos, de circulación nacional —la única ventaja de ser publicado en ellos es para el poeta joven la guinea [o guineas] que pueda recibir en pago—, sino las pequeñas revistas dedicadas al verso contemporáneo que publican editores jóvenes: A menudo estas revistas parecen circular únicamente entre colaboradores reales y supuestos; su condición suele ser precaria, aparecen a intervalos regulares y su existencia es breve, pero su importancia colectiva es desproporcionada en relación a la oscuridad en que se debaten. (Eliot 1992: 12).

Atendiendo a puntos similares, Masiello lee la experiencia de las revistas de las primeras décadas del siglo XX en nuestro país, en especial las ligadas a la vanguardia (*Prisma, Proa, Martín Fierro*) y propone definiciones que resultan de utilidad para definir el contexto de las revistas y los soportes alternativos del campo literario en nuestro análisis (1986: 61-62).

A partir de sus características generales, una publicación, con los diversos formatos textuales, los recursos materiales y visuales que utiliza, junto a los componentes heterogéneos que incorpora, así como la denominación que elige, actuará como agente dinamizador del campo, pero también pasará a funcionar pronto como un signo de mercado, como una marca comercial, junto a la composición del equipo de trabajo, la línea que establecen las editoriales o los distintos modos de editorialización actuantes; podrá instituir formas específicas de identificación y lo hará a través de una multiplicidad de voces y dispositivos de enunciación. La tarea de edición determina un rumbo en la definición estética y también ideológica del objeto que se obtiene, y se manifiesta en las decisiones al interior del soporte, como aquellas que son externas al mismo; como señala Masiello:

el orden de la revista se convierte en una forma de desafío –ya sea pegada a la paredes de la ciudad o distribuida en forma de tabloid-, y el espacio de la misma manifiesta una clara lógica de lectura; desplaza la fe en una historia temporal para insistir, en su lugar en la contigüidad de perspectivas que siempre se vinculan por su oposición (1986: 65)

Esto quiere decir que son distintos aspectos los que marcan la dimensión gráfica y el carácter de intervención urbana que tiene cada uno de esas piezas; aquí abordaremos las particularidades que adquiere en cada portador textual en particular. A través de esa dimensión material las publicaciones periódicas irán asumiendo también “un sesgo cartográfico”, en tanto son capaces de organizar “el mapa de un conjunto de obras y autores, ya sea como linaje del que derivan los textos de los propios autores del staff, ya sea

porque interesa presentarlos como modelos a partir de los cuales se organizan los demás textos” (Battilana 2015: 26).

Por otro lado, como los medios dedicados especialmente a la poesía se caracterizan por conformar un círculo de lectores acotado, que suelen ser los mismos productores de poesía. Consideramos aquí experiencias de los poetas jóvenes de la Argentina en los años ochenta y noventa que apuntan a la ruptura de ese círculo, la expansión de este universo acotado. Y, en ese sentido encontramos en *Diario de Poesía*, un agente modélico y aglutinador, en tanto se constituyó en un medio que amplió claramente esos límites, a través de lo que Carlos Battilana (2005) llama “el gesto de la masividad”, con la apelación a diferentes estrategias comerciales destinadas a abrir canales de circulación que tienen que ver con lo periodístico y con el mercado, y tienden a colocar al género en los mismos espacios que las publicaciones generales. Así, desde la denominación “Diario”, el formato tabloide y la distribución de los titulares de portada, apunta a su presentación en los exhibidores de los kioscos¹⁴ y confronta “con la idea de una poesía concebida en términos defensivos o de repliegue” (2005:150). La publicación, con periodicidad estacional, comienza a circular en 1986 y se extiende hasta mediados de la primera década de este siglo; en ese tramo, convive con otras prácticas en el campo de la poesía, como las aquí abordadas que recaban de diferentes modos en esta perspectiva con el afán de abrir camino hacia nuevos públicos; incorporar otras disciplinas, mixturarlas, proponer relaciones con otros escenarios son algunas de las posibilidades, aquellas estrategias que le permitan

¹⁴ Para el análisis pormenorizado de esta publicación remitimos al artículo de C. Battilana citado en este párrafo y a su tesis doctoral “Crítica y poética en las revistas de poesía argentina (1979- 1996)” en la que le dedica un capítulo extenso y minucioso.

operar como vínculo entre públicos diversos¹⁵. De esa manera, con diferentes planteos de trabajo y presentación, estas publicaciones lograrán, de manera efectiva, intervenir, mediar, generar acciones en el espacio urbano y en la vida cultural.

Soportes y literaturas menores

Toda estas superficies de inscripción que se convierten en objetos tales como revistas murales, panfletos, pintadas murales, revistas ensambladas y también estandarizadas, se incorporan a un campo de producciones asociados a una cierta minoridad en relación al conjunto amplio de la literatura. Por esa razón, resultará pertinente recabar en algunos conceptos propuestos por Deleuze y Guattari como el de literatura menor.

En su libro sobre Franz Kafka presentan a la literatura menor como aquella que una minoría puede promover en el marco de una lengua mayor, la que realiza un escritor de un grupo marginal que debe producir en una lengua dominante, aun en los casos en que ese grupo menor tenga una lengua propia. Esta condición lleva a que, lo que constituyen temas individuales devengan contenidos políticos y configuren formas de enunciación colectiva.

Al considerar sus particularidades vemos que algunas resultan adecuadas para pensar estas formaciones culturales, sus producciones y sus resultados. En una literatura menor obra una fuerte desterritorialización sobre el idioma, fundamentalmente, en el sentido de que la lengua en la que la obra está escrita, no es la lengua dominante. Si bien aquí, en los casos que estudiamos, no hay un uso forzado o una definición por otro idioma, existe la utilización de formas de la lengua que se vuelven alternativas en el campo cultural frente a las formas hegemónicas que irradian medios tradicionales, muchas veces

¹⁵ En este sentido, la poesía argentina del final del siglo XX asimila esa renovación rápidamente, necesitaba medios y estrategias de intervención acordes a la lógica de una propuesta estética amplia y diversa que rompe los límites de la comunidad literaria tradicional.

conservadores, y, con ellas, concepciones estáticas acerca del arte en general y de su difusión.

La segunda característica que ven los autores en las literaturas menores es la idea de que, a diferencia de las grandes literaturas, en las que se intensifica lo individual, tal condición fuerte de lo cultural se disuelve en lo político; “en ellas todo es político” (1998:29), por su carácter reducido, cada problema individual se conecta inmediatamente con lo político, se dimensiona en ese ámbito, agrandándose, volviendo indispensable lo social. En los escritores de una literatura menor se atenúa la posibilidad de desarrollar un discurso individual, su obra es una línea de fuga para superar un problema político.

La tercera característica, sin duda asociada a la anterior, “consiste en que todo adquiere un valor colectivo” (30) y por tanto, asociado a lo comunitario; no es una literatura de maestros, sino que desde la falta, la carencia (la falta de talento, de reconocimiento, de trayectoria, el carácter inicial de sus actividades literarias), su enunciación trasciende lo individual, así, “lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva (...)” (1998: 30), esto implica que los sujetos se diluyan y emerjan los “dispositivos colectivos de enunciación” (1994: 31); desde su posición marginal en una comunidad, el escritor encuentra la posibilidad de articular un espacio comunitario potencial diferente, “de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad” (1998: 30). Esta condición es clave en las búsquedas de las formaciones culturales de los ochenta y noventa que observamos porque se trata, mayormente, de voces que se constituyen en torno a entidades, a sujetos colectivos como las formaciones, las agrupaciones, los equipos de trabajo de las revistas, etc.

En el ensayo “Rizoma” (Deleuze y Guattari 1972:13) se toma la imagen botánica del árbol con su estructura pivotante y jerarquizada para ponerla frente a la movilidad de un

esquema de crecimiento proliferante como el de un tubérculo o una gramínea, que puede aplicarse a distintas instancias culturales y vitales. En un rizoma los componentes no se organizan siguiendo líneas de subordinación jerárquica, sino que un elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. A partir de esta distinción nos interesa una idea de construcción del libro asociada precisamente a esta figura, que, aquí es aplicable a otros objetos culturales además del objeto libro; los autores van considerándolo desde distintos ejes que tienden a una práctica creativa y de utilización diferenciada frente al libro clásico “el libro como realidad natural es pivotante, con su eje y sus hojas alrededor”, mientras “el sistema-raicilla o raíz fasciculada, es la segunda figura del libro (...). En este caso, la raíz ha abortado o se ha destruido en su extremidad: en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata y cualesquiera de raíces secundarias que adquieren un gran desarrollo” (1994:11)

Así las literaturas menores tendrán una faz rizomática y reclamarán un libro, un modo del libro, un portador textual con esas características¹⁶. Como el libro raíz, el libro clásico, es entendido como interioridad orgánica “que a su vez remite a la interioridad de una sustancia o un sujeto “ (1994: 15), por tal razón, se lo pone en confrontación con la figura del libro-rizoma (el libro anticultural, el del subdesarrollo) que presenta características propias, “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable”, puede adaptarse a distintos tipos de montajes, “puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una

¹⁶ Estos autores consideran las posibilidades del libro también bajo la idea del cuerpo sin órganos. Esta categoría apunta a la estructura que se fabrica en un ejercicio de experimentación que consiste en tomar el propio cuerpo y abrirlo a conexiones amplias con potencias de toda clase; en esta experimentación, conforme a un conjunto de procedimientos, el organismo se desarticula y entra en un desorden de los sentidos. (Deleuze y Guattari 1994:155) Al preguntarse por este objeto cultural como cuerpo sin órganos consideran que en él “no hay ninguna diferencia entre aquello de lo que habla y cómo está hecho” (1994:10). Bajo la figura del rizoma, entonces, pueden considerarse necesariamente unidos forma, portador, contenido y, a la vez, considerar al libro como una multiplicidad, en tanto ofrece una maquinaria de apertura constante en la producción y en la recepción.

mediación” (1994:18); de esa manera, trasciende el espacio, y también cobra entidad más allá de sus prácticas materiales tradicionales.

Con la condición de libro anticultural, muchos de los objetos -como las revistas ensambladas- que aquí tratamos, se aproximan a la dinámica de estructuras conformadas por elementos heterogéneos que promueven usos diversos. Al presentar la obra del creador e historiador del arte Aby Warburg en el catálogo *Atlas mnemosyne*, G. Didi-Huberman (2010) nos muestra un artefacto diseñado para hacer visibles correspondencias, capaces de evocar analogías, en un dispositivo de piezas móviles donde el montaje promueve la connotación por sobre las formas denotativas (16). Tal movilidad en los objetos los vuelve capaces de infinidad de combinaciones, en esa conjunción, se diluyen imperativos como la pureza y se acumula un potencial singular de lo sensible.

Arte, sociedad y política

La investigación se encuadrará bajo una serie de lineamientos ligados, en parte, a las propuestas para un análisis social del fenómeno literario y de la cultura. En tal sentido se recalará en las investigaciones de Pierre Bourdieu, poniendo énfasis en nociones generales como las de *campo literario* y *campo de poder* y sus relaciones, y en otras más específicas como la de *habitus*. Estas nociones apuntan a considerar el campo social que da lugar a la producción de las obras y a las modalidades de gestación de su valor. A partir de allí, es factible la evaluación de los diversos posicionamientos del campo literario o artístico dentro del campo del poder; así como la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones de individuos y grupos en el campo de producción cultural que compiten por la legitimidad cultural o artística.

Campo intelectual es una noción teórica y también metodológica que diferencia el campo social todo y el área específica de la esfera cultural, destaca un sistema de relaciones que produce bienes simbólicos así como agentes intelectuales (los editores, los poetas, las revistas, los fanzines, etc. en nuestros casos), regido por una lógica específica, ligada a la competencia por el logro de legitimidad cultural (Bourdieu 1983: 12; Bourdieu 1990: 236), de tal modo que puede funcionar

como hipótesis fértil para elaborar versiones sociológicas, por decirlo así, del proceso de la práctica literaria. Así se podrá considerar también de qué modo un determinado campo intelectual le proporciona los medios, posibilidades y los límites al proyecto de escritor individualmente considerado, pero también si éste trae innovaciones, si ellas son absorbidas, rechazadas o simplemente ignoradas hasta que una nueva configuración del campo intelectual las convierta en significativas (Sarlo y Altamirano 1993: 82)

Al concepto de *habitus*, que define el sistema de disposiciones que surgen en los individuos de la interiorización de las condiciones económica y social, recurrimos para pensar condiciones y problemas de ciertas formas marginales de producción como el fanzine y el panfleto, ya que implica formas de obrar, pensar y sentir ligadas a la posición social que se detenta, que serían comunes a quienes viven en un mismo medio social; es una instancia de incorporación inconsciente e implica adoptar los esquemas que sirven para producir las prácticas adecuadas a la situación en que se actúa; supone la forma en que lo social se impone en lo subjetivo, por esto, siempre es social, aunque una persona puede adquirir un *habitus* particular cualquiera. En general, esta noción nos permite ver, al abordar la producción de panfletos, por ejemplo, cómo en el *habitus* de los individuos se integran mundos de experiencias diferenciados, rangos de percepción, espacios de desarrollo de prácticas que están afianzados en una clase. (Bourdieu 1990: 136)

Estas nociones, en el marco de la complejidad que presenta esa estructura de campos, pueden vincularse a la teoría sociológica de Raymond Williams que establece una distinción que resulta muy pertinente para considerar las agrupaciones que aquí revisamos,

entre formaciones culturales e instituciones. Las primeras nucleas agentes del campo cultural bajo una identidad común, con coincidencias generales que permiten conformar grupos, así como una perspectiva de oposición ante los artistas consagrados y las instituciones que los legitiman. A la vez, la segunda categoría, la de las instituciones, permite ver las tensiones y oscilaciones, en principio por lo diversas que son en los tiempos modernos, con la capacidad de establecerse, algunas de ellas desde una perspectiva alternativa en relación de oposición frente a las que son instituciones abiertamente hegemónicas, de ese modo puede relacionarse, puede sostener y puede difundir el trabajo de los artistas que desde el margen conforman posiciones divergentes, alternativas, contrahegemónicas y también de vanguardia. Y además, porque resulta necesariamente variable el modo en que las instituciones del campo artístico asimilan y reconducen las propuestas ligadas a la vanguardia (Cf. Williams 1980:140; Williams 1994: 53 y ss.).

Asimismo, a partir de trabajos como *Marxismo y Literatura* o *Sociología de la cultura* es factible considerar la segmentación en estratos diversos de las formaciones culturales para evaluar en éstas los elementos arcaicos, aquellos que perduran en el presente, pero que no gestan transformaciones en el momento actual, así como los residuales, que provienen del pasado y que contienen aún un valor dinámico, y los emergentes, que pueden tener el valor de lo innovador, pero que no tienen todavía el carácter de elementos estables de la cultura.

En una perspectiva más general, la posición de este autor al considerar el arte al mismo nivel que otras esferas de la vida comunitaria, como parte del proceso social recorre la investigación. “El arte está allí, como una actividad, con la producción, el comercio, la política, la formación de familias (...) aunque claramente relacionado con las otras actividades, expresa ciertos elementos de la organización que, de acuerdo con los

términos de esta, solo podrían haberse expresado de ese modo” (2003: 55), de modo tal que apunta a destacar lo propio de la esfera artística en un momento y en un espacio social dado, así como su carácter productivo y no como simple reflejo del acontecer.

En ese sentido, la producción artística, particularmente la de este periodo, ha de pensarse desde su dimensión social y política, ya que su pregnancia no se reduce a la fuerza que pueda imponer con un tema o con la potencia de un soporte, sino que se trata de un sistema relacional, de características complejas, con efectos amplios sobre otros campos, en tanto, atañe a la circulación en el espacio, a las formas de experimentación, a los modos de producción, al recorte que se impone en lo espacial y en lo temporal, incluso a las posiciones que pueden ocupar los cuerpos de las personas.

Por otra parte, “lo político en el arte nombra una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos” (Richard 2005:17). Esta perspectiva que promueve la ensayista franco-chilena nos lleva a revisar lo político en la actividad artística desde las diversas posibilidades poéticas y en sus diferentes resoluciones retóricas, aquellas con la que es capaz de interpelar la escena sobre la que se expanden sus significados. En este entorno resulta determinante la consideración de lo espacial, del lugar físico y sus condiciones materiales, del territorio en que acontecen los hechos, fundamentalmente porque lo consideramos en su condición de construcción social, con una alta significación política, en la que se juegan relaciones de poder, que se imponen en las acciones artísticas trascendiendo lo contextual, superando la simple idea de sitio donde suceden los hechos.

Las formaciones culturales que estudiamos tejen relaciones entre poesía, arte, espacio, vida comunitaria e instancia política; por tal razón, consideramos algunas

aproximaciones desde la teoría y la investigación que observan la conjunción de estos conceptos. Jacques Rancière, por caso, entiende que “lo propio de las experiencias estéticas consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico” (2009: 13), es esa una de las maneras en que el arte se vincula con la política. Al momento de detenernos en la articulación entre ambas esferas, nos interesa particularmente, el modo en que este autor define al arte en su función política, a partir de lo que denomina “reparto de lo sensible”, una posibilidad que atañe a delimitar espacios y temporalidades que circunscriben la actividad de los individuos comunes, donde se establece aquello que separa y aquello que permite participar a los individuos. Asimismo, hace a las distintas maneras de actuar, de decir, los diferentes puntos de vista, los modos en que se estipulan funciones y lugares en una estructura social, cómo se ordenan entidades y cuerpos, todas instancias comunes al arte y a la política y, fundamentalmente, cómo se logra romper con sus modos de repartición habitual, en tanto se sostienen entre sí como formas de la disidencia, del disenso, y operan reconfigurando la experiencia común de lo sensible (cf. 2010: 65). Por otro lado, el arte también asume esa condición, al producir hoy relaciones activas con el mundo, creando formas de comunidad, pero que no permanecen como simples vínculos, sino que pueden subvertir aquellos lazos sociales que están prescritos por las modalidades del mercado, los medios y las estructuras dominantes, superando “la antigua producción de objetos para ver” (Rancière 2010:71), comprendidas en una recepción más pasiva de los espectadores.

Las revistas ensambladas, las pintadas, los panfletos, las revistas murales, pueden convertirse en actores singulares de esta distribución de lo sensible; a su manera, hacen al rediseño de un *cierto espacio-tiempo* artístico y literario compartido, logran suspender momentáneamente las formas ordinarias de la experiencia sensoria; en su accionar dan

lugar a reconfiguraciones materiales y simbólicas del campo; allí, la práctica del arte se vincula a la cuestión de lo comunitario, mediante formas de “enunciación colectiva” capaces de interceder en un ámbito artístico común. A su vez, pueden volverse espacios efectivos de exposición de lo artístico donde los elementos exhibidos son reconocidos en esa condición, en tanto forman parte “de un espacio de presentación que identifica las cosas del arte como tales” (Rancière 2011:25).

Al considerar los estudios específicos en Argentina que tocan esta vinculación entre arte, espacio y política, resultan ineludibles los trabajos dedicados al campo de las artes visuales de Ana Longoni (2010, 2011, 2014), de Longoni y Bruzzone (2008), entre otros. Básicamente, porque encaran estas tensiones siempre problemáticas, a partir de sus intersecciones, con atención particular a los modos en que se traspasan los límites institucionales de cada campo, tomando distancia de aquellas claves de interpretación que muestran lo político como mera subordinación a lo artístico, como simple contenido, o como una manifestación extraña a la obra.

Por esa razón, se retoman las factibilidades de un modo de producción como el activismo artístico, en cuyo horizonte consideramos algunas de las implicancias para estos objetos - aunque, sin incorporarlos abiertamente a este núcleo, en tanto se trata de un concepto que es anterior al periodo que observamos, con origen en el dadaísmo-. Ana Longoni (2010), Marcelo Expósito (2011, 2012), entre otros, recurren a esta noción para revisar fenómenos de los últimos treinta años en la Argentina y en América Latina. Apuntan a las “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político.” (Longoni 2010: 90), y también a “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de

autonomía del arte” (Expósito et al. 2012: 43), donde son los individuos y las prácticas los que ganan un mayor grado de autonomía en relación a las instituciones dominantes del periodo, en un vínculo complejo, y, aun, de inestabilidad, en tanto se cuestiona fuertemente la definición que éstas tienen del par dentro/fuera como modo de delimitación de lo artístico. De esta manera se facilita la ampliación del campo, no se ciñe a lo estrictamente estético y acrecienta la producción de efectos políticos; esta es una de las tantas maneras en que el activismo desborda los límites del arte e interviene en la transformación de su entorno, una marca distintiva que se proyecta a varios fenómenos de los que estudiamos¹⁷. Vale aclarar que la perspectiva aquí trazada se aparta de la concepción de las relaciones entre arte y política como campos independientes, que funcionan como zonas parciales del espacio social, en los que determinadas prácticas pueden considerarse como entradas y salidas, al modo en que lo considera Bourdieu, sino que observa esas vinculaciones, el modo en que el arte tiene que ver con la política (como lo propone Rancière) en tanto ensaya nuevas formas de división de lo sensible y es espacio de construcción de lo público, una política de la estética.

Por otro lado, en el escenario del presente y desde hace algunas décadas atrás se impone un paradigma artístico que logra interactuar en la esfera de las relaciones sociales; las propuestas de creación se han vuelto relacionales y, en forma paralela, ganan espacio las posibilidades de la elaboración colectiva (Rancière, 2011; Bourriaud, 2014). Una trama nutrida de intersecciones se conforma en la esfera del arte, con un privilegio de los potenciales de articulación que apuntan más a los procesos abiertos de intercambio que a la

¹⁷ Algunos análisis de casos específicos también resultan de utilidad en esta investigación, como el reciente libro de Ana Bugnone (2017) sobre la obra del platense Edgardo Vigo, quien aborda su poética desde la relación múltiple entre espacio público, arte y política, donde el espacio es claramente concebido como una construcción social, en la que puede observarse la trascendencia política a partir del análisis de las intervenciones de una artista como Vigo, que se vuelven capaces de establecer cortes e innovaciones en esa noción de espacio y de arte que manejamos como conceptos previos.

producción tradicional, individual, aquella signada por el aislamiento en la creación y, muchas veces, en la recepción, una trama que propone nuevas definiciones, incluso, para la concepto de obra, que puede no funcionar ya como “‘idea regulativa’ principal” (Laddaga, 2006: 34). En esta disposición novedosa de lo artístico hay un desplazamiento de la percepción y de los roles, de modo tal que el público puede participar como parte integrante, como actor, y los espacios logran conformarse de un modo diferenciado e innovador¹⁸.

En buena medida, asistimos a una percepción nueva sobre cuestiones fundantes en la concepción clásica de la creación artística; hay una revisión de criterios claves como el de originalidad, ya no se impone el criterio de novedad, en más de una experiencia “se trata de darle un valor positivo a la *remake*, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba al modernismo” (Bourriaud, 2014: 49). Este es un fenómeno que va unido a las nuevas condiciones de elaboración de las obras que optan por las estructuras colectivas, creando nuevos modos de sociabilidad que implican a conjuntos heterogéneos, un tipo de producción “que quiere ante todo crear situaciones de proximidad, propicias para la elaboración de nuevas formas de lazos sociales” (Rancière 2011: 114).

También se perfila una reconfiguración de sus implicancias políticas, ya no se trata de que el arte anuncie un mundo nuevo –como se proponían las vanguardias– sino de que modele universos posibles (cf. Bourriaud, 2013: 11). Esto se plantea en la literatura, en la música, en las artes visuales y sus diferentes zonas de conexión donde “la obra de arte

18 Rancière en *Malestar en la estética* confronta la estética de lo sublime y el arte “relacional” para considerar la función política de lo artístico “Según la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. Según el arte ‘relacional’, la construcción de una situación indecisa y efímera apela a un desplazamiento de la percepción, al paso del rol de espectador al actor, a una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar una redistribución del espacio material y simbólico. Y en este punto el arte alcanza la política.”(2011: 25)

representa un intersticio social” (Bourriaud, 2013: 15) en el que se instalan duraciones diferentes a las de la vida cotidiana; el arte en general se propone como “un estado de encuentro”, con la esfera social como punto de inserción, en lugar de ser fuente de inspiración. Como “actividad humana basada en el comercio, el arte es a la vez sujeto y objeto de una ética: tanto más porque, a la inversa de otras actividades, no tiene otra función que la de exponerse a ese comercio” (17). En las prácticas del arte contemporáneo los resultados, por lo general, no se definen en un objeto cerrado sobre sí mismo por una forma o un estilo debido a que esa forma se da solo en la vinculación dinámica que puede mantener el objeto creado con otras estructuras, tengan o no carácter artístico, por tanto “la forma toma consistencia cuando pone en juego las interacciones humanas” (23)¹⁹.

Por otro lado, la esfera cultural incrementa el tráfico de elementos cotidianos en cada una de sus instancias, promoviendo un régimen práctico de las artes en el que continúan borrándose los límites para los objetos estéticos y los de la vida cotidiana (cf. Laddaga 2006: 261 y ss.). Se observa “la ruina de los antiguos cánones que separaban los objetos del arte de los de la vida ordinaria” (Rancière, 2011: 9), lo que deriva en una conjunción donde conviven elaboraciones conscientes del arte y las figuras o modalidades espontáneas de la experiencia sensible.

En este contexto, recurrimos a una noción de comunidad que propone Roberto Espósito, quien, a partir de la idea corriente de que “desde siempre existimos en común” (2009: 208) nos acerca al concepto desde su etimología, *cum-munus*, en la cual el segundo término apunta al plano del deber, de la función o la actividad y del don, y promueve una

¹⁹ Nicolas Bourriaud trabaja con muchos objetos procedentes de las artes visuales como la obra del cubano Félix González-Torres, la de Rirkrit Tiravanija, la de Philippe Parreno, entre otros, a partir de los cuales revisa los espacios-tiempo de los noventa generados en el arte, para considerar el trabajo de los artistas desde lo estético, lo histórico y lo social.

idea de comunidad que atiende, no a un recíproco 'reconocimiento' intersubjetivo en el que los individuos se reflejan confirmando su identidad inicial, sino al conjunto de personas que están unidas por un deber, por una deuda, por una obligación de dar, dar en la participación. “La comunidad es necesaria porque es el lugar mismo –o, mejor dicho, el presupuesto trascendental– de nuestra existencia, dado que desde siempre existimos en común”, afirma Esposito (2009, 26). Esa noción de comunidad, al menos su etimología, reverbera en el acontecer del arte del presente, en donde ese vínculo cada vez más estrecho entre las disciplinas artísticas, va en paralelo con una nueva relación entre artista y comunidad, entre arte y público. Es así que sujetos formados en la cultura de las artes en un número creciente comienzan “a concebirse más bien como originadores de procesos en los cuales intervienen no solo en tanto poseedores de saberes de especialistas o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos” (Laddaga, 2006: 43). La comunidad artística proyecta al individuo a generar sus contextos de acción.

Esta tendencia hacia la acción colaborativa, comunitaria, es una de las principales características del arte contemporáneo, un territorio donde las prácticas estéticas pueden ser definidas como la producción de regímenes de sensibilidad, con procedimientos estéticos compositivos que tienen la capacidad de producir mundos sensibles, espacios en los que podemos experimentar otros modos de ser y de relacionarnos.

Asimismo,

los procesos de autoorganización pueden funcionar entonces como condición de posibilidad para la actividad estética, y viceversa. En esa hibridación de prácticas, la producción de mundos sensibles y la producción de mundos materiales se entrecruzan, de formas experimentales, en los procesos de creación de los modos de vida contemporáneos” (Ingrassia, 2013: 11).

En ese desarrollo colectivo, la obra se presenta como resultado de una colaboración participativa y democrática (Groys, 2014: 44). Revisamos estos problemas desde un plano teórico, apuntando a casos en el marco general de la cultura, para poner énfasis en las condiciones y la producción de la escena cultural local y regional, atendiendo a la aparición de distintas formaciones y vínculos novedosos en el marco de una convivencia relacional, proyectos de elaboración colectiva que incorporan de suyo la esfera social al campo artístico, especialmente, la literatura, y también las artes visuales.

La escena actual de la esfera artística, y de la sociedad en general, ha favorecido una reemergencia del discurso sobre el arte concebido como una modalidad de conocimiento que es capaz de constituirse en un hecho presente. De manera paralela, ha de repensarse la instancia operacional del arte porque ya no es posible considerar -como en el pasado previo a las vanguardias- que la actividad creativa se constituya exclusivamente mediante un conjunto de saberes y habilidades que se enseñan, que se adquieren en el seno de las academias artísticas. Ciertamente, hoy ya no pueden reducirse las artes a una serie de destrezas técnicas, tal como lo plantea Rancière:

la propiedad de ser una cosa arte no se refiere aquí a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir 'estética': la propiedad de ser arte en el régimen estético del arte ya no viene dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible (Rancière 2011: 30).

En ese nuevo status, algo que se diluye es la condición profesional de la actividad y, en forma análoga, emerge una nueva dimensión de su autonomía, sin que disminuya su condición política; muchas veces, incluso, se incrementa. Hay un proceso de desprofesionalización, y ésta no es un gesto rebelde, sino una operación estética que entraña la posibilidad de democratizar el hecho artístico (cf. Groys, 2014:105).

Imagen y diseño

Las imágenes artísticas no son entidades abstractas, asumen formas precisas y se establecen como cuerpos materiales; en ese sentido, las distintas facetas de la edición y el diseño son parte del resultado total de la producción estética, no pueden escindirse de esa totalidad. La tarea del diseñador, que está definitivamente establecido en la cultura visual, atañe a la vida social y económica del presente y se impone también a las condiciones de la producción cultural. La noción de diseño guarda una estrecha relación con las propuestas artísticas del siglo XX en adelante, resulta clave en los movimientos de vanguardia de los años veinte que buscaban incorporar la objetos artísticos al espacio de la actividad industrial y técnica, e incluso es retomada en movimientos posteriores como las posvanguardias, en tanto se trata de una forma que tiene la capacidad traspasar, de aglutinar lo heterogéneo , desde las grandes obras de la alta cultura hasta los elementos más comunes de la vida urbana dando lugar a un nuevo estado de cosas (cf. Aguilar 2003: 75). En ese sentido, la actividad del diseño está en sintonía clara con las condiciones y el medio del mundo contemporáneo, plantea la posibilidad de un modo de comunicación universal, da la posibilidad de una reflexión más amplia sobre la forma. A partir de las vanguardias guarda como propósito “modelar la mirada del espectador de manera tal que sea capaz de descubrir cosas por sí mismo” (Groys 2014: 22).

El diseño en la actualidad opera en todos los planos de la producción artística, de los más sofisticados a los más sencillos o de materialidad más débil, es una presencia clave y una instancia altamente significativa.

Esta actividad técnica y creativa es un fenómeno del siglo XX, propio de la era industrial y más allá de anclar como una modalidad propia del mercado, en el amplio campo actual es un aspecto que atañe a la vida social, a la vida económica y a las

condiciones de producción artística. Hay también, una clase de discursividad sobre el diseño que excede lo meramente técnico y que lo concibe de modo más general y ligado directamente a cuestiones culturales, sociales y también políticas del tiempo actual (Arfuch, 2009: 10). Esa técnica tiene un sentido social, y eso es posible en tanto tiene la capacidad de manifestarse en el orden simbólico dando lugar a la promoción del conocimiento y posibilitando la puesta en cuestión de problemáticas que aquejan a las sociedades.

El poema, la creación artística, en general, se objetualiza; recibe una forma que lo homologa al soporte, al formato de los elementos cotidianos, aquellos que circulan como mercancías comercializables; puede perseguir posibilidades de uso, trascendiendo lo puramente estético y por tanto sin condición utilitaria. Podrá tener, entonces, la condición de un elemento de la vía pública, como un cartel, o de la vida cotidiana, como un señalador o un panfleto. En un escenario donde la poesía está signada por ideas como lo misterioso e inexplicable, lo que debe apartarse de toda utilidad, el vínculo con otros recursos, otras disciplinas y destrezas técnicas como el diseño en particular permite pensar el poema de otro modo, concebirlo como un objeto o constituyendo un componente nuevo, adoptando una dimensión de uso. Asimismo, el poeta que ya no guarda su lugar de distancia tradicional, busca ubicarse en un nuevo espacio, con una nueva función en esta sociedad del diseño, acerca sus prácticas a otras disciplinas, propias del mundo moderno, como la publicidad, la militancia política, la acción social, etc.

Se tratará de indagar qué aspectos son los que esta disciplina técnica –y en el plano más ligado a lo literario, la tarea de edición– suma en esta relación, evaluar los modos en que participa en los distintos campos de la producción artística, de manera activa en la conformación de soportes, de los más sofisticados a los más sencillos o de materialidad más débil (cf. Expósito 2013), más endeble que se constituyen en una presencia clave y una

instancia en la que proponen significados, que se vuelve altamente generadora de sentido. El diseño opera como patrón efectivo de este tiempo y, junto a la tarea de edición, crea su propio sistema de significaciones, genera sus códigos específicos y, finalmente, produce efectos de percepción, de recepción y comportamientos. En ese sentido, se trata de considerar su condición política, su definición ética y su función en los procesos de representación artística.

Estado de la cuestión

Como no se trata de una investigación sobre un objeto único, sino que atiende a núcleos y agrupaciones de escritores y a las distintas formas de mediación y difusión que utilizan, con la particularidad, incluso, de situarse en una geografía regional que es periférica de los grandes centros de producción, no nos encontramos con propuestas circunscriptas de manera específica al tema de tesis, sino diferentes abordajes parciales de zonas puntuales de ese panorama general; focalizamos aquí en algunas de esas que se encuentran más ligadas a nuestro encuadre.

Consideramos dos grandes líneas, una con los estudios, artículos, informes sobre las formaciones culturales en las que aquí focalizamos, otra centrada en los portadores textuales utilizados; en ambos casos, atendiendo a los abordajes que se realizaron desde la misma ciudad.

En lo que hace a la poesía generada en Bahía Blanca, en particular, y específicamente en lo relacionado a este período, es más común que se presenten datos parciales en estudios o artículos de orden general; existen referencias y menciones en enciclopedias digitales, así como en publicaciones en la web, y en publicaciones periódicas convencionales, pero probablemente no se ha trazado aún el necesario cuadro general de la

situación y, por tal razón, no se ha generado aún una revisión sistemática de las características y las escrituras, de las conformaciones de los grupos ni de las implicancias de su actividad en el campo social y artístico en los que se produjeron sus etapas de emergencia y consolidación. Si bien, encontramos trabajos en el último tiempo sobre algunos autores en particular, atendemos a esta condición de actividad grupal, a la marca colectiva de esta escritura, su apuesta por la intervención, que son también sus rasgos en el periodo, como señala Porrúa (cf. 2002: 25), por lo que atendemos a los que desarrollen encuadres de conjuntos de escritores a partir de temas, conceptos, tipos de intervención, etc.

Aunque prácticamente no hay aproximaciones restringidas al proceso bahiense en particular, en lo que hace al estado de la investigación de la poesía joven producida entre los ochenta y los noventa, debe decirse que fueron surgiendo diversas aproximaciones a las condiciones de esta producción, en las que, si bien se realiza un encuadre global del fenómeno poético nacional en relación a ese período, desde diferentes ángulos, gana un lugar la poesía surgida en esta ciudad.

Más centrados en la formación mateísta debemos mencionar la tesis de maestría en Sociología de Germán Martínez (2013) presentada en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín, que permanece inédita, dedicada íntegramente a la actividad de dicho grupo; reconstruye la situación desde los albores de la democracia en Bahía, atendiendo a las alternancias del panorama cultural y sus diferentes manifestaciones; ahonda en las características de enunciación particulares que asume el grupo, el nuevo modo de percepción de lo urbano que promueve, revisando sus filiaciones literarias y artísticas. Para ello, describe sus variadas intervenciones entre los años 1986 y 1995 dividiéndolas en dos períodos: el primero, entre 1985 y 1988, que entiende como etapa de “producción formativa” y un segundo período de “formación cultural”, siguiendo

postulados de Raymond Williams, según señala el autor. Se apoya también en la propuesta teórica de Michel de Certeau, condensada en *La invención de lo cotidiano*, para analizar cómo la perspectiva del grupo direccionó hacia una interrelación con su medio que posibilitó una transferencia entre “artes del hacer” y producción cultural, que configuró la forma de escribir mateísta.

Aunque de menor extensión, “La tribu de mi calle. Un recorrido político por los murales & los matefletos mateístas: un discurso poético/visual contrahegemónico en la postdictadura bahiense”, de Agustín Hernandorena (2011) está íntegramente dedicado a las prácticas del mateísmo, se detiene en el contexto que proponía la postdictadura en la ciudad, el nuevo uso del espacio público, las novedades en el paisaje y en la percepción urbana, destacando el carácter político que los textos poseen y multiplican en ese tipo de intervenciones.

Por otro lado, hay varios trabajos realizados en Bahía Blanca, dedicados a la producción poética y a la actividad cultural, que no poseen el perfil de investigaciones de larga duración pero se detienen en los escritores que participaron de la formación estudiada o participaron o publicaron en el proyecto o la revista *Vox*. En esta línea incluimos *Palabras contra el viento. Literatura bahiense en las escuelas*, compilado por Lucía Cantamutto y Marta Negrin (2016), una propuesta didáctica como su título indica, que se focaliza en las escrituras que abordan la ciudad, con una serie de trabajos críticos que tocan, por caso, el recorrido de los *poetas mateístas* con sus intervenciones urbanas, la condición que adquieren los soportes textuales. Otro abordaje, también destinado a la actividad áulica, en este caso con un encuadre histórico y sociológico, incluye en la selección de textos a los autores gestores del mateísmo y de *Vox* y, a través de las propuestas didácticas, vincula sus escrituras a las representaciones de la ciudad y sus

cartografías imaginarias en los años noventa. Se trata de *La Tercera Fundación de Bahía Blanca: la ciudad en la transformación neoliberal* de Emilce Heredia Chaz (2017); allí se plantea el panorama económico y social de esa década en relación a lo que el ejecutivo municipal propuso como una refundación y contempla el problema desde diferentes puntos de vista, el histórico, el socio-cultural, el artístico, etc.

A su vez, encontramos diferentes publicaciones que resultan necesarias como panoramas generales de la situación regional y tocan los objetos y grupos que aquí abordamos. Así, artículos de la historiadora del arte Dra. Diana Ribas centrados en fenómenos desarrollados en la región como los museos comunitarios, el arte público, las prácticas culturales autogestivas, etc. hacen referencia a la actividad de los mateístas y a la pregnancia de sus intervenciones en la vida de la comunidad.

El artículo de Nieves Agesta y Juliana López Pascual centrado en un objeto específico como las revistas culturales bahienses (2013), funciona como un registro de las publicaciones producidas a lo largo del siglo XX y hace una mención general, sin establecer sus diferencias con las revistas convencionales, pero bastante completa, de las publicaciones que aquí indagamos, incorporándolas y leyéndolas en esa amplia perspectiva cronológica.

Delimitado a un evento en particular, el libro compilado por Jorge Carrizo y Victoria Corte (2012), dedicado a la Feria de la Cultura, tiene algunos apartados referidos a la participación, en las primeras ediciones de la misma, del grupo *Poetas Mateístas*, el grupo que componía *Vox* y el taller “La casa del Sol albañil”, entre otros. Estos apartados enfatizan la novedad en los modos de intervención, indagan las génesis de los grupos y el modo en que se ponen en tensión con las características y prácticas más conservadoras de la comunidad local. A modo de testimonio, se incluyen, notas breves firmadas por los ex

integrantes del grupo mateísta, “Turko” Espinoza²⁰ y Sergio Raimondi, así como también una entrada de Mirta Colangelo y otra de Roberta Iannamico.

De los muchos artículos periodísticos producidos en la ciudad, destacamos “No te duermas” de Matías Matarazzo (2017) que traza un recorrido extenso desde el advenimiento de la democracia con las primeras pintadas mateístas, pasando por la tarea de educación por el arte sostenida por M. Colangelo, los talleres de formación realizados en *Vox*, hasta los festivales de poesía latinoamericana que se realizan en B. Blanca desde 2011.

Incluimos dentro de este estado del arte las antologías dedicadas a la literatura local en los últimos años y sus artículos de presentación, mencionadas en el apartado “Delimitación del objeto y periodización” de esta tesis: *Sordos ruidos* (1997); *Bahía Blanca. Ciudad letrada* (2004), compilada por Guillermo David, que incluye poetas y narradores; allí, David focaliza en un encuadre histórico que se detiene en las figuraciones literarias de la ciudad y contempla a los autores, en particular a los que incluimos aquí, a partir del modo en que revisan y recorren la situación y el espacio urbano. Finalmente, debemos mencionar *23 chichos bahienses. Antología de poesía*, curada por el editor Gustavo López quien enfatiza en la presentación y en la selección el lugar germinal de los talleres de Mirta Colangelo, la tarea de los mateístas, la promoción de concursos y talleres realizada en torno a *Vox*, y hace hincapié en la construcción colectiva en torno a la gestión y fundamentalmente la tarea editorial que aparecen como características de lo producido desde esta área geográfica.

Más allá del ámbito local, en la misma perspectiva puede considerarse la publicación digital *Poesía.com* que en el año 2003 dedicó un dossier a la poesía producida en Bahía Blanca, en tanto recaba en una serie de autores que mencionamos y les reconoce

²⁰ Seudónimo de Sergio Espinoza

un lugar en el panorama nacional. Por su parte, Cristian De Nápoli, en el núm. 30 de la revista virtual *el interpretador* (2007) observa con atención las características de Bahía Blanca para considerar a partir de allí la poesía de autores de esta región y presentarla como uno de sus signos distintivos. Subraya el vínculo entre la producción poética y la actividad docente, que se da en muchos de los artistas bahienses, rastreando esa unión en una trayectoria que lleva desde el mateísmo a la editorial *Vox* y a las propuestas posteriores a 2001, como la Cooperativa *El Calamar*, agrupaciones culturales que se perciben en la continuidad de las aquí estudiadas y, a su entender, hacen de esta espacio geográfico un lugar muy destacado en lo que concierne a la producción del género.

Por otro lado, en la compilación crítica de Jorge Fonderbrider titulada *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006* (2006), varios de los trabajos dedican parte de su desarrollo o focalizan el análisis del fenómeno poético de los años noventa. En relación más acotada a los ejes sobre los que se apoya esta investigación, algunos de los autores abordan la novedad que constituyen los soportes; así el artículo de Rodolfo Edwards se detiene en las posibilidades de circulación que adquirió la poesía en ese tramo, situación que vincula con una incipiente presencia en el mercado, a través de estrategias recientes, en muchos casos ligadas con las nuevas tecnologías, con la emergencia de pequeñas y medianas editoriales, la proliferación de recitales y *performances*, etc. En otros trabajos de este volumen se reconoce esta proliferación de publicaciones, destacándose muchas veces los rasgos particularizadores de las mismas, como el tamaño y el formato, la cantidad, los reducidos costos de producción que implican, y en función de esto, sus modos de circulación. Aquí, lo producido en Bahía Blanca está presente a través de algunos nombres propios de poetas o de la actividad de la editorial *Vox*, pero no se lo evalúa como fenómeno particular, sino como parte de esa fracción cronológica, como parte del conjunto o, muchas

veces, a partir de las excepciones que conforman dentro de un marco de rasgos comunes que hacen a ese totalidad.

En el mismo sentido, en este libro, el ensayo “Poesía y cualquierización” de Damián Selci y Ana Mazzoni resulta un antecedente destacado en tanto, se centra en los rasgos específicos de la producción de libros de poesía durante los años noventa, que muchas veces resultan aplicables también a las formas generales de la producción de portadores poéticos como las revistas ensambladas, revistas murales, libros o fanzines, debido a que enfatiza en el modo de comunicar que logran como tales, revisa sus efectos de lectura y las decisiones de edición que se vuelven una modalidad de acción pública. Particularmente ponen el foco en lo atinente a la tarea de diseño como un tramo fundamental de la producción literaria y lo plantean en una relación de necesidad recíproca; como es una tarea sobre elementos de duración baja, formulan preguntas centrales respecto de ese vínculo, “¿Qué ocurre con esta fragilidad en el nivel ‘estrictamente’ literario? Esto no podría volcarse, con todo el peso de su realidad, sobre la literatura. Así hay que determinar qué es lo que pasa con esta endeblez exorbitante, que se desborda por todas partes” (Selci y Mazzoni 2006: 262); preguntas que resultarán operativas a lo largo de nuestro trabajo.

Por su parte, Tamara Kamenzsain, en “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”, destaca las condiciones materiales de esos portadores, su tamaño reducido, que los hace parecer “más un juguete perecedero que un fetiche intelectual” (2006:219), sus modalidades de comercialización colectiva, el hecho de que no reniegan de su carácter menor y se apartan de pretensiones largamente sostenidas como la autoría o la inserción en la tradición.

En relación a esto, un artículo como “La exploración de los soportes y lenguajes en la poesía argentina contemporánea” de Mariana Bustelo (2007) resulta valioso porque encuentra como rasgo de la poesía producida a partir de los años noventa la propuesta de *salir de la página*; y si bien su lectura apunta a las intervenciones performáticas de la puesta en voz y el uso de los medios digitales, se detiene en el cruce con otros lenguajes artísticos y muestra una importancia equivalente entre soportes, superficies de inscripción, recursos técnicos y gráficos y el texto. Ese gesto de *salir de la página* implica a los escritores replantearse el concepto de lo poético, para producir un ida y vuelta, un trabajo paralelo en la página y fuera de ella.

Como nuestro objeto de trabajo está determinado por una diversidad de portadores textuales de carácter alternativo al circuito comunicacional de la literatura y las artes, se hace necesario considerar los estudios de algunos de esos objetos, particularmente las revistas de poesía, agentes clave del campo literario cuyos abordajes brindan herramientas para otras investigaciones; se destaca la tesis doctoral de Carlos Battilana (2008), dedicada a las publicaciones de poesía de los años de ochenta, *Último Reino, Xul, Danza del ratón y Diario de Poesía*. Nos detenemos para considerar este “Estado de la Cuestión” en el abordaje que Battilana hace de *Diario de Poesía*, en primer lugar, porque es la que tiene más incidencia en la etapa que evaluamos, en tanto, se trató de una revista con periodicidad estacional que comienza a circular en 1986 y se extiende hasta mediados de la primera década de este siglo, es decir que fue contemporánea de la mayoría de las publicaciones y formaciones poéticas estudiadas aquí, y lectura comprobada y regular de muchos de quienes las integraron; y además, porque propendió a extender los acotados límites de circulación del género, con la perspectiva de que esta logre otro grado de presencia en la estructura social y cultural (cf. Battilana 2008: 280). Esta experiencia periodística resulta

un punto singular al que pueden vincularse otras experiencias en el campo, entre las que se cuentan las que aquí evaluamos, que retoman aspectos diversos de esta perspectiva en el afán de abrir camino hacia nuevos públicos; incluso con la posibilidad, de incorporar otras disciplinas, mixturarlas, proponer relaciones con otros escenarios estéticos; es decir que no prescinden de aquellas estrategias que le permitan operar como vínculo entre públicos diversos. Acerca de las revistas como agentes del campo literario argentino, mencionamos los trabajos de Sarlo²¹, Masiello²² y Porrúa²³, entre otros, que abordan publicaciones de diferentes momentos del siglo XX, y nos resultan muy útiles como referencia y punto de cotejo.

En cuanto a las revistas-objeto o revistas ensambladas, los trabajos de José Luis Campal (2001), Antonio Gómez (2007) y Carles Méndez Llopis (2012) realizan una caracterización a partir de las variadas manifestaciones que se encuentran en el amplio universo de este tipo de publicaciones y las observan como alternativas de creación a las normas editoriales del mercado; así también, la investigación de Ana Bugnone (2013), al analizar la obra del artista multifacético Edgardo Vigo -referido en varias ediciones de *Vox*- se detiene en la revista ensamblada *Hexágono* '71, entre otras, sus características, el rol del editor, las posibilidades de ruptura en el plano del portador y la puesta en discusión de las formas de comunicación de las revistas estandarizadas.

En relación a este tipo de soporte, *Vox* resulta un proyecto amplio que contempla como eje aquí evaluado la producción de una revista ensamblada. Si bien, sobre la experiencia integral de sus actividades no es profusa la bibliografía académica, podemos

²¹ Entre otros artículos, algunos capítulos de *Una modernidad periférica* (1988) y *El imperio de los sentimientos* (1985)

²² *Lenguaje e ideología* (1986)

²³ “Lo nuevo en la Argentina, poesía de los ‘90”(2003), “La novedad en las revistas de poesía, relatos de una tensión especular” (2005)

mencionar algunos trabajos como el de Luciana di Leone, en el artículo “Edición de poesía: tiempos de afecto” (2012), así como en su libro *Poesía e escolhas afetivas* (2014), en los que establece una comparación entre desarrollos similares en Argentina y Brasil. Asimismo revisa diversas poéticas de los últimos años en ambos países a partir de los vínculos de afecto, de las formas de amistad y sociabilidad de los participantes, y apunta a la producción colectiva y relacional, llevando este aspecto a la concepción misma del poema, en función de ese *giro afectivo* de las acciones que va a encontrar su realización en la aparición de espacios de encuentro variados, la realización de talleres, el diseño y desarrollo de catálogos, revistas, antologías, etc.

Por su parte, Matías Moscardi analiza la actividad de *Vox* en varios artículos como “Las editoriales como voces colectivas. Sobre algunos proyectos de edición independiente de poesía argentina en la década del noventa.” (2014) y dedica un capítulo completo en *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (2016). Este trabajo es de gran utilidad para pensar nuestros portadores a partir del tipo de preguntas que propone respecto de las vinculaciones e interdependencia dentro del mundo de la poesía de la época. Si bien aborda el caso como proyecto editorial exclusivamente, destaca un corrimiento de los soportes duros (y por tanto, durables) a otros más blandos, con un carácter inconcluso y dinámico. Los distintos rasgos de los soportes aparecen vinculados a los textos: cómo son tematizados, cómo se relacionan las formas y diseños con los poemas; los asocia a la condición de proceso que lee en una buena parte de la poesía del periodo. Propone que los libros de *Vox* pueden leerse como un artefacto estético ya que evidencian una forma determinada, “a la vez que demandan la manipulación activa de un lector quien antes de constituirse como tal, debe transformarse previamente en *usuario*” (2016: 220) y debe leer también la maquetaría, el diseño, el *packaging*. Moscardi

establece una asociación entre esta condición de módulos con carácter precario, frágiles, con mucho de bricolaje y la dinámica de muchos de sus textos que se muestran como espacio de ensayo, de taller, de laboratorio, y definen también al poema en un estado de proceso, de elaboración, como marca de esta experiencia y, probablemente, de la época.

En el campo periodístico podemos mencionar el número 42 de la revista digital *Ramona. Revista de artes visuales*, de julio de 2004 que dedica un dossier al proyecto *Vox* como conjunto. Tiene la particularidad de contar con una reseña muy completa de las actividades realizadas hasta la fecha del informe y a través de un cuestionario a los editores se abordan temas referidos a la relación entre la literatura y las artes visuales en la revista, los vínculos con otros proyectos cercanos como *Belleza y Felicidad* o *Eloísa cartonera* y la posibilidades del proyecto como instrumento crítico.

Ana Porrúa trabaja con otro objeto, las antologías, y se detiene en aquellas producidas en los años ochenta, los noventa y la actualidad, algunas de estas compilaciones incluyen a los poetas que entran dentro de nuestro recorte como *Poesía en la fisura* de D. Freidemberg, *Monstruos* de Arturo Carrera o la conformada en el sitio web *Las afinidades electivas. Curaduría autogestionada de poesía contemporánea argentina*, así como también la antología de poesía chilena *Al tiro*, incluida en el número 9 de revista *Vox* (Porrúa 2011: 255 y ss.). En cuanto al trabajo de los textos, en el capítulo “Campos de prueba” de *Caligrafía tonal* Porrúa (2011) aborda dentro de un conjunto amplio de autores, algunos libros de Iannamico, Díaz y Ortiz focalizando, entre otros puntos, la perspectiva del montaje, del collage y considerándolos libros integrales, conceptuales, que no pueden desbrozarse del conjunto que componen; por esta razón, agrega, no serían material antologizable, “son libros que no se plantean como reunión de poemas... sino como artefactos que exponen su momento constructivo” (Porrúa 2011: 210). Esta posición

complementa la perspectiva que asumimos aquí cuando hacemos hincapié en los portadores textuales y en su forma integral como concepto.

Capítulo 1: Panfletos

Repartir unos papeles impresos con un mensaje colectivo, capaz de interpelar al transeúnte, es una circunstancia argentina siempre cargada de potencia. Fueron papeles sueltos o libelos que circularon de mano en mano muchos poemas de la gauchesca; más adelante, la difusión de la técnica escrituraria, con la consecuente ampliación del público lector, permitió que el panfleto fuera una herramienta usual desde finales del siglo XIX. La radicalización política de los años sesenta del siglo pasado mostró la fluencia del panfleto como recurso en un espacio de intersección con las prácticas estéticas en experiencias como la revista *Sobre* (a la que referiremos en el capítulo 4), la “Serie de panfletos” realizada por el artista plástico Juan Pablo Renzi, que tiene su primera edición en las acciones de la muestra “Tucumán arde” (Longoni 2014:57). Las escenas se repiten y exponen cómo esas esferas estética y social, que muchas veces se busca separar, se descubren una a la otra también en los años de la recuperación democrática y la postdictadura.

En este trabajo de investigación nos centramos en el campo poético, donde, además de la divulgación en libro o en la prensa periódica, de manera progresiva al final de la dictadura se recuperan la experiencia de los recitales y lecturas públicas; en forma paralela, a partir de la exploración de nuevos espacios posibles para el poema, en ámbitos urbanos abiertos surgen modalidades de creación ligadas a otras esferas, como la divulgación de los textos en soportes tales como folletos, panfletos, hojas sueltas. Irrumpen grupos de escritores con publicaciones alternativas en el campo de la poesía, que, en un evidente proceso de búsqueda de lugares para divulgar y con el afán de ensanchar el horizonte de lectores, recurren a procedimientos estratégicos, novedosos, por sobre todo, baratos y de

fácil acceso que , a su vez, se volverán espacios de formación, que dan la posibilidad de “hacerse un lugar entre otros poetas”, al decir de Eliot, en un margen, una posición desde la cual se mira el escenario central, pero que resulta fuertemente activa y con una perspectiva sostenida hacia el futuro. Artefactos alternativos y económicos²⁴ como *Matefleto* en Bahía Blanca, en los que nos centraremos, o *La ramera* en Rosario, *La mineta*, *Bardus*, *Trompas de Falopo* en la Capital Federal, están compuestos por hojas sueltas que circulan con regularidad entre mediados y fines de los años ochenta y ponen en escena nombres que irán ganando reconocimiento hacia la década siguiente, nombres de poetas, aún no integrados al sistema literario, que evidencian la composición mayoritariamente juvenil de una serie de grupos que se ven en la necesidad de explorar opciones a las vías convencionales de publicidad del género.

Aquí vamos a trabajar centrándonos sobre el caso bahiense, revisando, en forma paralela, prácticas similares en otros puntos del país.

En la publicación *Matefleto* de Bahía Blanca, que se difundió entre 1985 y 1994, expusieron sus textos Marcelo Díaz y Sergio Espinoza, un poco más tarde, Fabián Alberdi y Sergio Raimondi, integrantes que continuaron en el grupo a lo largo del tiempo, a los que se fueron sumando poetas, junto a diseñadores y artistas plásticos como Daniel Seewald, Guillermina Prado, Silvia Gattari, quien integró el grupo desde 1987 hasta el final, junto a otros que participaron únicamente en el periodo inicial como Marino Puricelli o Marcelo Guagliardo; en *La mineta*, que se difundió entre 1987 y 1990, publicaban Rodolfo Edwards, Fabián Casas, José Villa, Daniel Durand, Carlos Battilana, Eduardo Betas, Jorge Spíndola, Osvaldo Bossi, Fernando Rosenberg; en *La ramera* , de Rosario, que circuló en

²⁴ En este capítulo nos dedicamos a panfletos y fanzines que reúnen la condición de ser las de muy bajo costo y circular en los márgenes del circuito literario.

1985, publicaron Reynaldo Sietecase, Beatriz Vallejos, Oscar Bondaz, entre otros. Todos estos grupos instauran tácticas de divulgación que no son ajenas a experiencias que recorren buena parte del continente en contextos sociopolíticos similares, y son producidas por formaciones culturales, promotoras de una nueva configuración de las posiciones en el campo artístico; por su condición de grupos emergentes y de conformación juvenil, tienen un lugar periférico en la estructura del campo artístico.

Como en otros portadores aquí estudiados, estas producciones poéticas se asientan en ese marco social e histórico, por lo cual, lo que produzcan no sólo se ceñirá a un repertorio de configuraciones estéticas, de manera acotada, sino que también se apoyará fuertemente en la incorporación de herramientas, técnicas o estrategias materiales, que van en paralelo con otras conceptuales y simbólicas, muchas veces procedentes del experimentalismo de las vanguardias históricas y de otras vertientes artísticas posteriores. Ese reservorio acumulado busca ampliar los márgenes a los que suele restringirse el campo literario, abrir el sentido común y las convenciones acerca de qué es lo que se considera arte, extender el uso de las herramientas creativas, y también construir formas de sociabilidad, que muchas veces devienen políticas, corriendo los límites que sostienen las instituciones del arte y de la cultura.

Matefleto, panfleto poético de los poetas mateístas es un volante, de media hoja A4, impreso a doble faz con textos e ilustraciones²⁵ que trata de aproximarse al esquema de lectura y a la regularidad de líneas de una revista, con la posibilidad, incluso, de desarrollo mínimo de secciones, como el editorial –generalmente es una cita de un poeta– que aparece

²⁵ Este diseño se utilizó desde el primer número en junio de 1986 durante la mayor parte de las ediciones, cuando mantuvo mayor regularidad, ya iniciada la década del noventa, siempre bajo la forma de la hoja de tamaño corriente incorporó el color y el plegado como recursos, si bien la periodicidad se volvió más espaciada y discontinua.

en muchos números. Hay distintas publicaciones similares en otros puntos del país, como las ya mencionadas: *La mineta, órgano de poesía* de Capital Federal, que circuló como una hoja oficio con poemas e ilustraciones, distribuidos por la página de manera irregular a modo de collage, alejándose de las estructuras simétricas o de trazos rectos que caracterizan a las revistas, impresa sobre ambas caras en blanco y negro, sin establecer mayores diferencias con soportes generalizados en usos cotidianos como la fotocopia; asimismo, en Rosario se publicó *La ramera* una fotocopia oficio a doble faz con poemas ilustrados por caricaturas.

Estos medios alternativos y marginales se agregan a la trama cultural de una ciudad, comparten y hasta compiten con otros más regulares. En cada momento histórico, a partir de los procesos de modernización y expansión de la prensa periódica, la transformación y el devenir de los recursos técnicos implicarán instancias de búsqueda y adecuación a los modos y los tiempos de apropiación y consumo por parte de los lectores de esos materiales escritos; así, por ejemplo, como se analiza en *Una modernidad periférica*, en las primeras décadas del siglo XX, en relación a decisiones técnicas respecto del empleo del soporte y la extensión de los textos, atendiendo a las posibilidades del lector contemporáneo, de un medio específico, un diario reconocido como *El Mundo* preocupado por su umbral de lectores:

El Mundo quiere diferenciarse de los diarios de ‘señores’, los ‘órganos escritos y leídos por la clase política y los sectores ilustrados. Proporciona un material configurado sobre la base de artículos breves, que pueden ser consumidos por entero durante los viajes al trabajo, en la plataforma del tranvía o los vagones de tren y subterráneo. El diario, por su formato tabloid, no exige la comodidad de la casa o del bufete (Sarlo 1988: 20).

De un modo similar, el escenario urbano de los ochenta, interpelará también respecto de las posibilidades de la lectura, y acorde a los nuevos recursos tecnológicos, al imperio de los medios masivos, distintos grupos encontrarán para el campo de la poesía

ventajas y posibilidades en formas como el panfleto o sus alternativas, frente a otras más tradicionales como la revista de poesía, generalmente conformada en un portador textual al modo de libro, o el libro mismo, los que no necesariamente aparecerán como portadores fuertes o ineludibles. La inmediatez del panfleto aparece casi como una necesidad imperiosa de comunicar y permite, además de su inscripción como soporte de contenidos poéticos, la incorporación y el tráfico en el género de formatos como el eslogan o la consigna, como por ejemplo, “y tómesese una poesía”, utilizado por la formación mateísta en sus primeras épocas o “el arte de la lengüita” utilizada por *La mineta*, para nombrar algunos fácilmente reconocibles, y que resultan útiles para promover el panfleto y su contenido. La eficacia de estas prácticas se apoya en el uso de técnicas de reproducción de textos e imágenes de fácil acceso y manipulación, así como en el hecho de que se amplían las formas alternativas de divulgación dentro de una trama de vínculos que permiten acrecentar de manera sustantiva la repercusión de los mensajes.

Nos detenemos en sitios específicos de un país del cono sur, pero experiencias con características similares tienen, bajo distintas modalidades y disciplinas, efectuaciones a lo largo del continente, que por cierto no constituyen un fenómeno único ni homogéneo y que muchas veces se presentan como una experiencia ligada a formas de resistencia surgidas desde el arte o desde la militancia, a acciones propiamente políticas o rupturas del orden institucional de la cultura. Así, trabajaron con panfletos que combinaban distintos recursos y disciplinas, agrupaciones como el CADA (Colectivo Acciones de Arte), en Chile, CAPATACO (Colectivo de arte participativo tarifa común), en Argentina o Taller NN, en Perú.

Como señalamos al caracterizar el contexto, América Latina constituye un área donde históricamente se han condensado tensiones culturales y políticas de magnitud,

producidas en las numerosas etapas de la colonialidad y en sus procesos de modernización desiguales, por lo tanto, debe considerarse lo artístico como el resultado de una serie de procesos que no se ajustan a los parámetros de la tradición europea (Ramos 1989: 12²⁶). Aquí las grandes diferenciaciones entre lo culto y lo popular han sufrido desarrollos cambiantes en la búsqueda de conjunción de tradiciones culturales diversas sobre el arte y la creación, sobre las vinculaciones de lo moderno, lo tradicional y lo arcaico (cf. García Canclini 1992: 18).

Acciones estéticas sin halo

Ya en el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (2003) Walter Benjamin propone la denominación de aura para aquella condición que hace única y singular cada obra de arte, y por la cual se la experimenta como algo irrepetible; a partir de las posibilidades que comienzan a brindar los medios técnicos que permiten reproducir una creación, observa una serie de fenómenos y nuevos desafíos a considerar, entre ellos, la relativa facilidad con que puede llegar a perder ese aura y, con ella, su vínculo con la esfera más ritual de la tarea artística.

En estos escenarios de los años ochenta, donde empiezan a primar decisiones muy firmes respecto de la posibilidad de acción del trabajo estético, los objetos producidos se permiten apariencias nuevas; así, como en otras instancias de creación que ponen en su perspectiva formas de socialización de lo creado (donde se buscan otros horizontes de público no ligado al arte) se logra desidealizarlas, quitarles el halo sacralizador, se opera una desaturización (Benjamin 2003:47), y decae el gesto ritual. Así, publicar poesía en

²⁶Anteriormente revisamos este libro como uno de los que anuncia esta condición en el pasado pero, en buena medida, sirve para cuestionarse el presente, más si atendemos que se escribió en la contemporaneidad de los fenómenos que trabajamos, junto a otros como *Una modernidad periférica* de Sarlo

panfletos implica un debilitamiento de las distancias que propone la creación artística, entre otros aspectos, por el carácter colaborativo de las acciones a las que apuntan estas propuestas, con un matiz intersubjetivo, puesto que se busca ampliar el público y participarlo o interpelarlo como actor efectivo.

En relación a esto vemos que un rasgo clave de estas acciones, como las que analizamos en capítulos siguientes, está ligado al intento de neutralizar las formas de distanciamiento que carga cualquier perspectiva contemplativa y estática de lo poético, a fin de darle lugar a los efectos más inmediatos que buscan involucrar al otro y que, a su modo, tienden a cambiar formas de percepción y de subjetivación.

Por otro lado, estas escenas y acontecimientos de la literatura, reviven aspectos del mítico escenario que la bohemia construye, particularmente aquellos momentos en que surgen estrategias grupales para dar cauce a una inquietud de cambio, modos de acción que tienen que ver con posiciones antagónicas o resistentes a la estructura hegemónica del campo, donde prevalecen prácticas y sujetos creadores que actúan con independencia de las instituciones artísticas, que eluden las carencias materiales, principalmente económicas, impulsados por la búsqueda de nuevas posibilidades para viabilizar las inquietudes de producción.

En estos soportes, como en las pintadas murales que analizamos en otro capítulo, el escritor toma distancia de las representaciones tradicionales, se aleja del presupuesto moderno del sujeto individual encaramado en la autoría, esa condición tiende a disolverse en la conformación colectiva, en el nombre del grupo o de la actividad que se lleva adelante; de ese modo, se reconfigura también la imagen del poeta. De este modo, en estas prácticas, más que individuos, se identificarán grupos: *La Mineta*, *La ramera* o los *Poetas mateístas*. Las figuras de escritor que se van conformando aquí tienen asidero en los textos

que se producen, en las intervenciones de cada autor y estarán pautadas por las condiciones de producción, signadas por la escasez de recursos, lo que las circunscribe al ámbito de estéticas periféricas. Al tomar este camino, distancian sus creaciones del libro como objeto de culto, pero a partir de las prácticas que instauran, tienen la facultad de ligar distintas zonas de la producción artística y la vida social; por otro lado, la elección de este tipo de portadores se instituye también como una crítica al llamado “buen gusto” y a la exclusividad de los circuitos tradicionales del arte, que también va a plantearse en el discurso de las publicaciones, a través de la selección de textos y paratextos o del lenguaje empleado, que tienen como resultado un declive del aura de lo literario y sus funciones sublimatorias.

Las condiciones del campo cultural en el periodo dieron lugar a que surgieran, en muchos casos, e incluso que resurgieran, estas experiencias de transmisión callejera de la poesía, bajo una conjunción singular en la que lo estético y lo sociopolítico enlazaban la producción artística y la acción pública, menos a través de las tópicas, que de estrategias como volanteadas y pegatinas de afiches, realización de fanzines, etc., actividades que implicaban la presencia del autor en el espacio público, como cuerpo en acción en la calle. Estos mecanismos y técnicas que hacen a su propagación son, de hecho, modos que logran producir una relacionalidad que se apoya en lo vincular, en lo afectivo, y muchas veces, como vemos, marcadas por formas de la acción política y participación colectiva (cf. di Leone 2012: 33).

Los modos de difusión implican singularidades que se instalan en el poema, novedades que aporta el contexto en que se establecen, también incide la forma de distribución (mano en mano, por lo general, sin costo), hay nuevas aristas de significación que conlleva cada uno de estos soportes y actividades, así como su anclaje y los vínculos en

la instancia más amplias de la vida social, como la acción política; estos son algunos de los asuntos que surgen de manera inmediata al evaluar los casos. A su vez, por estar estas prácticas vinculadas directa o indirectamente con la acción política, llevan a cuentas un bagaje de usos, en el que guarda su lugar –más allá de la edad y la experiencia de los participantes–, el peso de la derrota de los años precedentes; por lo tanto, este rescate de rutinas, modalidades, incluso, ademanes que reproducen las estrategias de la militancia popular, donde reaparecen tácticas de intervención y difusión usadas por el activismo político, al operar en acciones relámpago como el reparto de panfletos en una calle, por ejemplo, en las que se busca infringir o sortear distintos modos de regulación que impone el sistema, descartan, en principio, el valor teleológico o profético de su acción, ya que el nuevo escenario no se ajusta a esa perspectiva. Se retoman las prácticas del activismo pero varían los objetivos, y no hay, en general, un dejo nostálgico en estas decisiones.

El contexto político que oficia de marco de emergencia a la irrupción de estos folletos explica, en buena medida, la pretensión de ensanchar el campo posible de intervención, ganar espacios de participación, y ampliar los límites del público lector del género²⁷, en un gesto significativo de intervención pública. Por tal razón, estas formaciones pueden considerarse en una zona próxima, al menos de vinculación lateral, con intervenciones habituales en buena parte de América Latina a lo largo de los años ochenta, próximas al “activismo estético” -que trataremos más adelante-, como sostiene Roberto Amigo (2012:148).

La pregunta por los modos de difusión en el campo poético durante los años ochenta no surge como una inquietud azarosa luego de los años violentos y de censura dictatoriales.

²⁷ Estas experiencias de distintos grupos juveniles pueden pensarse en paralelo con el fenómeno de expansión generado a partir de la emergencia del *Diario de Poesía* (cf. Battilana 2008:158).

El retorno a la vida democrática anuncia alguna resonancia específica en la producción independientemente de los tópicos, de los temas, de las imágenes que esboza el poema. La poesía se presenta como una entidad con otras consecuencias, más allá del objeto textual mismo, con la posibilidad de instalarse como sujeto activo en ámbitos nuevos o recuperados.

Desde diferentes zonas y posiciones poéticas se repiensen las posibilidades del libro como principal soporte o simplemente como el más prestigioso. La cuestión trasciende las agrupaciones de artistas y las estéticas; así, por caso, el poeta Daniel Freidemberg propone que uno de los rasgos del período es “el inicio de actividades poéticas ya no a través del libro sino de los escenarios” y retoma una consideración de Susana Villalba: “la poesía está empezando a plantearse cómo presentarse como ritual, a buscar formas nuevas de mostrarse ante el público” (1993:140)²⁸. Junto a estas oscilaciones entre el libro y el escenario, entre la escritura y la voz, emerge la exploración de superficies que puedan cumplir la función de soporte. Por su posición en la estructura del campo y sus posibilidades de acceso al capital simbólico específico (cf. Bourdieu 1997:63) es entre los más jóvenes que acontece muchas veces esta búsqueda; la indagación de recursos acordes a las contingencias económicas surge como una alternativa para los recién llegados, los que se hallan en los márgenes, los más alejados de los ámbitos consagratorios. De ese modo, se revalorizan la acción poética y la *performance*, la hoja suelta, el panfleto, la fotocopia, y también, como vemos en otros capítulos, los muros libres de la ciudad.

Estética y vinculación social

²⁸ El autor formula estas reflexiones en el marco de consideraciones acerca del supuesto auge de la poesía hacia 1988 en un contexto económico que no era auspicioso para proyectos editoriales.

En un escenario de apertura y redescubrimiento de acciones posibles -los puntos que facilitarán el acontecimiento de la poesía- cobran valía las nuevas áreas que pudieran soportar o sostener esa escritura. La dictadura había hecho de las calles superficies asépticas, al inhabilitar las eventuales manifestaciones públicas, había condicionado la aparición de subjetividades en el espacio urbano²⁹. Impugnando ese mandato –que más allá de la ampliación de libertades, impregnaba el pensamiento colectivo–, esas superficies se constituyen en un territorio compartido, y además, discutido o disputado, porque se trata, como veíamos, de recursos utilizados también por el renaciente activismo político, sindical y social. El objeto artístico emerge en el mismo espacio y, por lo tanto, con un nivel similar de perdurabilidad. En estos procedimientos, los sujetos y los grupos involucrados van generando criterios y preceptos propios de gestión a la hora de tomar decisiones, que se constituyen por fuera de la institución literaria, ligados a las decisiones concernientes a los modos de articular lo estético con las formas de vinculación social, tácticas que se apartan muchas veces de los carriles institucionales del arte. Estas situaciones generan un desvío de la concepción de lo artístico como esfera autónoma, por ello acontece una cierta independencia en la que son las prácticas y los sujetos quienes ganan alguna forma de autonomía con respecto a las estructuras reguladoras de la cultura; esa condición se hace efectiva en los escritos y en las acciones.

Las dos primeras ediciones de *Matefleteo* son de junio de 1986 y presentan cada una notas breves, como editorial, que plantean una serie de concepciones a partir de las cuales el grupo se conforma y actúa; la del núm. 1 está firmada por El Loco del Pomo, heterónimo

²⁹ Analizamos este punto en el capítulo dedicado a pintadas murales.

de Sergio Espinoza,³⁰ la del núm. 2 por Marcelo Díaz. La primera destaca, fundamentalmente, el papel activo anhelado para el poema en el medio. En la segunda, hay una definición muy contundente, que posiciona en un terreno propio la propuesta de trabajo del grupo que se define de orden social y no se ciñe a lo artístico; lo fundamental no será la determinación o la homogeneidad de la o las poéticas sino la función que cumple la poesía, “Lo nuestro es una propuesta social, no estética.” (*Mateflete* n° 1:1986³¹)³², y unos números más adelante, “lo nuestro es, entonces, una propuesta social, extraliteraria” (*M* 1:1987), para ello abjura de la solemnidad en favor de lo cotidiano y remite a símiles elocuentes en tanto sitúan y localizan la postura. En consonancia y en franco diálogo con el poema “Manifiesto” de Nicanor Parra -que será acápite de las ediciones núm.11 y núm. 12- plantea trocar la lira por el mate, bajar de la nube y sentarse a cantar en la vereda y, elige la denominación de albañiles del lenguaje, desechando la de poetas. El posicionamiento de estas editoriales resulta una prevención, un llamado de atención al público, como la que formula el mismo Nicanor Parra “Advertencia al lector” de *Poemas y antipoemas*, en la que declara su independencia artística y anuncia los cambios drásticos, que encontrarán en su poesía, en vistas a lograr una mayor vinculación entre el lector y el poeta³³. Estas propuestas vitalistas de la creación reemergen con nuevas formulaciones a lo largo de la trayectoria del grupo mateísta; por ejemplo, unos años más tarde, en el primero de los dos

³⁰ “Nos hemos reunido porque somos conscientes que a la poesía le falta aire, aire de pueblo, de barrio, el aire cotidiano que la lleve de la cocina a la calle. No nos creemos ese magnífico pulmotor, simplemente queremos motivar al pueblo a que con su aire de viejas frustraciones aliente a la poesía a salir de su encierro, para que corra por las calles, las fábricas, recubriéndolo todo con aire liberador” (n°1: 1986)

³¹ Cito de aquí en adelante con la inicial *M*, el número y el año las diferentes notas de *Mateflete*.

³² “Lo nuestro es una propuesta social, no estética. Es una invitación al diálogo. No nos interesa la poesía por la poesía misma, nos interesa en tanto comunicación. Queremos hacer de la poesía un hecho común, (común, no trivial), un hecho cotidiano. Abajo entonces esa mitificación absurda del arte, fuera la solemnidad. Queremos un artista que baje de su nube, que cambie la lira por un mate y se siente en la vereda a cantar tangos con la musa. Queremos un hombre que se comunique con otros hombres por medio de palabra poética, Nosotros no somos poetas, somos albañiles del lenguaje”.

³³ “La palabra arco iris no aparece en ninguna parte/ menos aún la palabra dolor (...) sillas y mesas sí figuran a granel” (Parra 1954: 71)

números publicados de la revista tabloide *ochomilquinientos*, de 1991, se publican dos de las crónicas que César Vallejo escribe para diarios a mediados de los años veinte: una crónica dedicada a Erik Satie que postula la conjunción de arte y vida en la música del compositor³⁴, y una nota titulada “La defensa de la vida”, en la que, como en muchos de sus escritos en esa época, toma posición frente a las poéticas de vanguardia, y afirma contundente “Yo no puedo tolerar que *Los hermanos Karamazov* valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. Antes que el arte la vida” (*ochomilquinientos*, n° 1: s/p.).

El poema y el panfleto se plantean, entonces, el panorama de su propia socialización como actividad y, en ese plan, se le quita carácter ideal o sublime de manera evidente a la práctica del arte. Por esa razón, en estas notas no se subraya la condición de artistas de los productores, por el contrario, no es algo que aparezca imprescindible, incluso, se la puede deslegitimar en muchas oportunidades.

Se enfatiza, de esta forma, y desde diferentes perspectivas, la función social y la potencialidad comunicacional del arte, para ello resulta esencial el plafón que van componiendo los textos literarios seleccionados, generalmente dentro de la sección editorial de cada edición; se trata de un aspecto que alcanza un punto singular en la mención de un nombre como el de Roque Dalton, cuya escritura, así como su biografía, conjugan poesía, acción política y militancia revolucionaria. Así, en los versos de su “Arte poética 1974”,

³⁴ “Su arte, como el de Stravinsky, es la vida misma, escueta, a priori, una cosa endiablada, es decir, la vida. En Satie se ve cómo la música llega a ser un arte tan alto y puro, libre e incondicionado, que deja ya de ser arte. Y quizás este es el gran camino: matar el arte a fuerza de libertarlo. Que nadie sea artista. Que el compositor o el poeta componga su música o escriba su poema, de modo natural, como se come, como se duerme, como se sufre, como se goza. ¿Dónde está el comedor-artista, el dormitorio-artista, el gozador-artista? ...¿Quién duerme sueños expresionistas? ¿Quién sufre sufrimientos románticos? ¿Quién goza goces clásicos?...” (1991: s/p.)

“poesía / perdóname por haberte/ ayudado a comprender /que no estás hecha/ solo de palabras” (M 8, junio 1987), además de apartarse de una concepción estrictamente estética del poema, como pura contemplación, propone al poeta en acción frente al género; el creador actúa sobre la poesía, diferenciándose de las imágenes de la tradición romántica en la que el poeta actúa como receptor de esa divinidad pagana que es el poema, lo que implica una deconstrucción de esa figura del poeta moderno, del vate, que aparece en la poesía precedente como el que trae y revela misterios inescrutables, ese "ladrón de fuego", que nombraba Rimbaud. Aquí se genera una escena didáctica protagonizada por el escritor, que no es quien transmite sus enseñanzas a los hombres, sino que ayuda a la poesía a comprender su rol. Esta cita de Dalton busca captar una serie de ideas comunes de la selección de fragmentos de poemas, ensayos, entrevistas, que emplean casi todos los panfletos de esa primera época del mateísmo, desde las que sostiene una postura crítica sobre aquellas concepciones difundidas y acendradas sobre el género. Son estos pasajes los momentos en que el grupo confronta con ellas de manera explícita.

En los números 11 y 12, de diciembre de 1988, cuando el grupo participa por segunda vez en la Feria de la Cultura de Bahía Blanca -una actividad al aire libre que promovió la participación de la comunidad en torno a la vida cultural local, a la que nos referimos más adelante- se emplea como editorial la segunda estrofa de “Manifiesto” de Parra³⁵ (“para nuestros mayores/ la poesía fue un objeto de lujo/ pero para nosotros / es un artículo de primera necesidad /no podemos vivir sin poesía”). Con este pasaje que marca la

³⁵ Este texto aparece como libro, aunque es una única hoja doblada en dos partes dentro de una carpeta de cartón, publicada por editorial Nascimento en 1962; este gesto, este movimiento de Parra, de sacar al poema del contrato de lectura más tradicional, libresco, cenacular y llevarlo a un espacio cada vez más inespecífico, es una matriz de producción que servirá de modelo al grupo mateísta, llevarlo al lugar del afiche o del panfleto que tienen toda una tradición en la gráfica política. Luego “Manifiesto” fue incluido en la sección “Otros poemas” de *Obra gruesa* en 1969 y en la antología *Chistes pa/r/ra desorientar a la policía/poesía* de 1983, de la que probablemente haya sido tomado el texto para *Matefleto*.

confrontación entre el antes y el ahora en el campo, los mayores y los jóvenes o los nuevos, una oposición que se define en un modo de aproximación básicamente económica, bajo las ideas del consumo, el lujo y la necesidad (la primera necesidad). El editorial de *Mateflete* recorta esa estrofa, para focalizar en uno de los variados aspectos que Parra cuestiona de la tradición. Vale observar que en la transcripción hay un par de modificaciones destacables respecto del original: la desaparición de los dos puntos precediendo la última estrofa y la eliminación de las mayúsculas al principio de verso, que destacan una economía de recursos y un afán de igualación y horizontalidad propuestas ya desde las normas gramaticales; siendo esta una estrategia que exhiben también los integrantes del grupo en sus propias composiciones. El texto de Parra, recordemos, trabaja sobre contrastes entre lo que entiende dos formas de la poesía que, siguiendo la sugerencia que encierran esas modificaciones hechas por los mateístas, podría sintetizarse como una *Poesía* con mayúscula frente a una *poesía* con minúscula, alternativas que contraponen claramente un “ellos” y un “nosotros” en el campo literario, entre quienes se expresan, respectivamente, con la alquimia verbal y los “signos cabalísticos” frente a los que buscan “el lenguaje de todos los días”, que se representan en un poeta demiurgo que baja del Olimpo frente al albañil, al constructor, “un hombre como todos”. El punto de apoyo de los primeros son las nubes, los castillos en el aire; el de los segundos, la tierra firme; una poesía está en el café, en el salón, la otra ocupa “la plaza pública”, una es un artículo de lujo y la otra un bien de “primera necesidad”.

De esta manera, muchos de los textos seleccionados de autores reconocidos que se incorporan a *Mateflete* van conformando un pequeño conjunto, diverso en su composición, básicamente fragmentario, compuesto por tramos parciales de textos más amplios, pero con

carácter de programa estético, que funcionan, en buena medida, como proyectos anhelados, como una conjunción de aspiraciones y posibilidades.

Estas citas de escritores consagrados en el apartado “editorial” se intercalan con los textos producidos por integrantes del grupo; entre estos últimos vale considerar uno que aparece en el n° 4 (“yo tengo una musa rantifusa”), cuyo firmante, Rogelio Remitente, es claramente un alias que, como tal, puede asimilarse a una voz grupal que produce un texto que funciona en relación a ese conjunto de epígrafes en tanto tiene, también, visos de plan de acción estético. Esa condición se incrementa, ya que es una composición que, tanto en los tópicos como en las elecciones gramaticales, marca un campo de criterios apartados de lo canónico, con la incorporación de voces del lunfardo, contracciones propias de la oralidad, formas subestándar de la lengua y errores ortográficos³⁶. Esa endeblez observada en los soportes, se desplaza a la construcción del texto que se apodera de materiales menores para producir, y lo sostiene como concepto de trabajo a partir de la unión de ideas procedentes de diferentes segmentos culturales, como, por ejemplo, en la combinación de los términos “musa” y “rantifusa”. De este modo el grupo pondera una imagen de poeta que sería capaz de homogeneizar esas estéticas diferentes; a su vez, habla de una zona, relativamente marginal, de la primera vanguardia argentina que le resultaba de interés, la que encarnan escritores como Nicolás Olivari o Carlos de la Púa³⁷ o la faceta más barrial de

³⁶ “yo tengo una musa rantifusa/ que me viene/me visita/ me resita (sic)/ me receta uno o dos soles en ayunas/ que me los da como cura/ para la melancolía/ para mi melancomía/ la de cada tarde- la de cada día /(ya sea en descenso-ya sea en subida)/ la melancomía / que viene en los tangos / viene en las vidalas/ viene en las milongas/ todas las manianas/ mi rantifusa musa/ me alcanza (sic) una escoba/ y me da una pala/ para mi tarea (mui sacrificada)/ de juntar las notas/ que suenan tristongas y desparramadas/ por las calies del adiós y las lunas suburbanas/ pa’guardarlas/ pa’envasarlas/ pa’ tener con qué (a la noche)/ alimentar la guitarra” (n°4: 1986).

³⁷ Carlos Raúl Muñoz y Pérez (1898 -1950) era su verdadero nombre, un poeta conocido también bajo el seudónimo de Malevo Muñoz, contemporáneo y amigo de varios miembros de dicha vanguardia.

Raúl González Tuñón o del mismo Borges³⁸. Ese horizonte, el de esa mezcla de las formas de renovación vanguardista con lo popular y lo tradicional, rastreando sus aristas en tópicos (el barrio, el suburbio, la periferia, lo no poético) y recursos formales (anomalías ortográficas, neologismos), es transitado de manera frecuente, al menos en la primera época. En general, cada uno de estos fragmentos tiene una funcionalidad poética y crítica, metapoética, debido a que operan como micromanifiestos³⁹, pequeños segmentos que van definiendo las posiciones del grupo.

La formación mateísta -como sugieren aquellas breves notas de los números 1 y 2, y lo refrendan tramos de las citas editoriales- es una agrupación que se consolida más en esa propuesta de expansión hacia el exterior de lo poético que en función de coincidencias estéticas; aunque, resulta evidente que estas últimas se van construyendo en el trabajo, a partir de un interés ligado a cuestiones sociales y extrainstitucionales del arte, que se definen en la elección de las estrategias de difusión. De ahí que en varias ciudades del país se repitieran experiencias que permitieron abrir las puertas de aquellos núcleos cerrados, a veces prácticamente privados o íntimos, que se constituyeron en espacios dominantes en la producción de poesía bajo la dictadura.

Esta atención a las potencialidades informativas, de difusión y expansión del panfleto tiene una pregnancia reveladora en las estéticas de los participantes de esta formación; tal el caso de *Poesía civil* (2001) de S. Raimondi, donde cada texto es, centralmente, el desarrollo de una idea, de una tesis y sus argumentos, poniendo en primer

³⁸ Algunos de estos nombres serán resignificados en otras etapas del grupo y otros formatos en su faz más política, como veremos en el capítulo dedicado a las pintadas murales.

³⁹ El término es de Simon Reynolds, quien en el libro *Postpunk* (2013:28) considera micromanifiestos a aquellas canciones o fragmentos de canciones que, en el período 1978 a 1984 que aborda el trabajo, revisan la condición del punk, su fracaso, especulan sobre su futuro “Parte de esta aguda autoconciencia del postpunk provenía de una sensibilidad radicalmente autocrítica que rodeaba al arte conceptual de los setenta, cuando el discurso en torno a la obra era tan importante como los objetos artísticos en sí mismos” (29).

plano una pretensión expositiva y la elección de un registro: se trata de un patrón dialéctico, con fuerte base informativa. En el libro, la alternancia de tramos de reflexión crítica sobre lo real y la preocupación estética, llevan a la posibilidad de una poesía con la anatomía del ensayo, un formato que invita a un cierto distanciamiento. En esa forma logra inscribirse con mayor largueza lo político, se revisa lo histórico en poemas de universos plenos de interpelaciones e interrelaciones, donde cada componente textual expone su vinculación en modelos económicos, condiciones de explotación, así como en modos de vida. Y por sobre todo, es definitiva en este rumbo ensayístico la búsqueda de un registro verbal que se aproxime a lo analítico, el planteo del problema.

Como se trata de exponer ideas - a través de éstas y en los modos de su formulación- se llega, en cierta medida, a poner en un umbral al género como transmisor del mundo sensible o de la esfera subjetiva. De ahí, composiciones que denotan algo de plan de acción -que localizan la cuestión en un sentido paradójicamente universal- como en “Shklovski en diálogo con los sembradores de papa”, texto que apunta a una posibilidad de regionalización de la poesía y de la crítica, y crea un mundo donde las condiciones naturales hacen a la producción intelectual; así se propone un acercamiento de instituciones disímiles como Opoiaz y el Inta⁴⁰. A su vez, la escritura exhibe una voluntad de situar concretamente el poema, hace que todo en un momento pase por un minúsculo punto del mapa que es B. Blanca, o aun Ingeniero White; cada dato del texto será atravesado

⁴⁰ “Se podrá objetar la impropiedad de demorarse/ con atención ante un verso como ante una semilla”... “se podría comprender la necesidad de que Centros/ o Academias de Investigación como fue alguna vez/ el OPOIAZ, Sociedad de Estudios del Lenguaje Poético, / adquieran disposiciones de organización propias/ de los institutos de ciencias aplicadas que poseen/ un alto sentido de las características regionales,/ tal el INTA...” “según la idea clave/ de que a lugares diversos, diversos problemas, /tiempos diversos, errores, herramientas, soluciones” (2001: 81).

necesariamente por la ciudad y sus instituciones -el gobierno, la universidad, los poetas y pensadores del pasado, los ilustres que pasan por la región⁴¹-.

Entre el folleto y el fanzine

Existen diferentes instancias por las que han de pasar los textos de los poetas jóvenes en su etapa de iniciación; las revistas, los periódicos, las antologías son un paso previo a la publicación individual, como señalamos en el capítulo introductorio, a partir de una conferencia de T.S. Eliot. Tanto *Matefleto*, *La mineta*, *La ramera*, *Bardus*, como, luego, *Trompa de falopo*, cumplen esa función en relación a un grupo de poetas emergentes, logran darle esa importancia a lo colectivo, aun teniendo breves lapsos de existencia y, por sobre todo, favorecen la experiencia de futuros editores y escritores en proceso⁴². Pero lo particular de estos casos es que lo hacen retomando, como portadores, otro escenario de prácticas, de zonas también minoritarias, en relación a lo artístico. En principio, están asociados a las características de un objeto de circulación corriente en el retorno de la democracia, el panfleto, un instrumento que forma parte de la historia familiar, de la ascendencia, de un artefacto propio del periodo, aunque vinculado a las propuestas culturales e ideológicas de géneros musicales en surgimiento y a sus estrategias

⁴¹ Cf. “Darío en Villarino Viejo” (Raimondi 2001:82)

⁴² “Además del valor que tienen como experiencia para futuros editores —y los buenos editores literarios juegan un papel importante en la salud de la literatura—, le dan al poeta la ventaja de ver su trabajo impreso, compararlo con el de contemporáneos igualmente oscuros o levemente más conocidos, y recibir la atención y la crítica de quienes con mayor probabilidad comprenderán su modo de escribir. Porque cada poeta debe hacerse un lugar entre otros poetas, y dentro de su propia generación, antes de solicitar un público más amplio o de mayor edad. Estas revistas pequeñas también brindan a los interesados en publicar poesía un medio de seguir a los principiantes y observar su trayectoria. A continuación, un reducido grupo de escritores jóvenes, con ciertas afinidades o simpatías regionales mutuas, puede producir un volumen conjunto. Con frecuencia tales grupos se vinculan formulando una serie de principios o reglas, a las cuales habitualmente no se adhiere nadie; con el tiempo el grupo se desintegra, los miembros más débiles desaparecen y los más fuertes despliegan estilos individuales.” (Eliot 1992: 12)

de difusión, el fanzine, por lo que se puede pensar a estos portadores poéticos en una condición intermedia entre ambos.

Los fanzines son pequeñas revistas artesanales; bajo esa denominación reconocemos publicaciones autogestionadas que surgen de emprendimientos cooperativos, grupales o individuales, de bajo presupuesto de producción, de circulación restringida generalmente a los ámbitos que frecuentan quienes los producen, que no anclan en los circuitos comerciales; al ser su fabricación manual, no presentan rasgos profesionales y la tarea de elaboración, así como la financiación y distribución, corren por cuenta de sus creadores.

Oscar Steimberg considera que los aspectos más destacados de estas pequeñas ediciones estriban en la elección de un soporte particular, un modo de realización del diseño y las formas de producción y circulación; en todos estos rasgos se pone en evidencia una distancia clara con las reglas que rigen las publicaciones corrientes. “Ellas y la propia ideología antisistema del movimiento punk (basada en sus orígenes en consignas del anarquismo) funcionan como condiciones de producción de sus fanzines, recorriéndolos como un otro y un yo.” (Bellizzi et al. 2010: 2). El modo de oponerse a las convenciones se expresa en factores como la elección estética, la selección de contenidos y los modos de venta o distribución (cf. 2010: 2); ninguno de ellos se rige por las pautas de control o autorización que establece el circuito comercial, ni tiene conexiones en el mundo literario, sus formas de legitimación o las convenciones editoriales.

Son materiales gráficos editados con un presupuesto de producción muy bajo, como señalamos, ya que se componen de fotocopias, por lo general, en blanco y negro. Por esta razón su valor de venta es muy bajo o inexistente; se distribuyen de mano en mano en conciertos, eventos, reuniones, etc.; esto promueve un contacto directo de los creadores con los lectores. En el caso de los volantes poéticos que aquí trabajamos, esta condición de

entrega mano en mano se mantiene e incluso aparece asimilada, en el grupo *Poetas mateístas*, al modo de intercambio de una práctica tan tradicional como el mate que se entrega, se convida, en la que no se pide nada a cambio; del mismo modo, podría entenderse la indicación que aparece en las ediciones de *La mineta* que destaca su “distribución gratuita”. Por esto, tanto en los panfletos poéticos como en los fanzines en general no hay expectativa de ganancia económica. La mayor parte de las imágenes y textos que los componen son recogidos de otros medios y se pegan en la nueva elaboración muchas veces al modo del collage -esto le da características distintivas a la diagramación-. En general, además, se prescinde de autorización para ese uso, dando lugar también a la posibilidad de que lo que en ellos se expone sea retomado, copiado, plagiado, etc.

En cuanto a la presentación formal, se puede observar el recurso de collage, de trabajo casero, en el que pueden combinarse dibujos, fotografías de baja calidad, recortes, tipografías diferentes, incluso manuscrita; en general, la producción de fanzines juega con el descuido. Se destaca la “ausencia de una alineación en los textos y deliberada desprolijidad (palabras tachadas, superposición de textos y fotografías)” (Bellizzi et al. 2010: 2) que le dan un aspecto simple y, a la vez, anárquico; ese rasgo es parte de la forma del objeto, exhibe su carácter manual y de ese modo marca su autenticidad⁴³, entendida como rasgo propio que enfatiza un modo de resistencia a los aspectos de producción que impone el consumo. Sin embargo, esa idea no lo aleja de la voluntad de diseño, que aparece ciertamente desde otro ángulo. Ese modo de presentación conforma “una especie de antiestilo que originó una reacción contra el diseño profesional” (Moscardi 2016:47); en este sentido, no se trata de una acción espontánea, sino meditada. Por cierto aquí los

⁴³ La autenticidad es un concepto esgrimido por el rock y el punk con diferentes contenidos pero señalando siempre una forma de resistencia a la homologación que imponen la sociedad y los gustos masivos (cf. Frith et al. 2006:188)

recursos y las prácticas “forman sistemáticamente los objetos de los que hablan” (Foucault 2002: 81), y no se trata de simples estrategias de discurso o de presentación, sino de una red, un dispositivo, que establece sentidos y hace al “régimen de los objetos” (81), con instancias heterogéneas en las que se entraman discursos, diseño, conformaciones filosóficas o de pensamiento, etc. (cf. Foucault 1984: 127).

A su vez, la tarea de las formaciones culturales asume el rango de lo común, los sujetos tienden a diluirse y surgen los “dispositivos colectivos de enunciación” (Deleuze 1994: 31) que, marginales en una comunidad, encuentran la posibilidad de articular un espacio comunitario potencial diferente (cf. 1998: 30). En la propuesta inicial de *Matefleto*, el material presentado, textos y dibujos, pertenece a integrantes del grupo de poetas, sin que se establezcan distinciones en la tarea. A su vez, este carácter minoritario hace que los fanzines no sean de interés para las formas de compilación y guarda del arte consagrado⁴⁴.

En los fanzines juega esa desprolijidad en la que todo está hecho a mano, y exhibido como tal, reproducido en materiales sencillos, con la apariencia de un objeto desechable o que se puede reproducir o copiar fácilmente. En los panfletos que trabajamos la presentación general y en la conformación de los textos, si bien no ostentan de manera constante el desajuste con las normas, por ejemplo, de la cita y la propiedad intelectual que es propio de los fanzines, los faltantes de datos son habituales; de igual modo, tampoco se rigen con patrones formales, y aunque puede recurrir a datos académicos, se tiende a un tratamiento horizontal y aun paródico frente a esos discursos. Lo que resulta evidente es el plan de romper con un mandato determinado de belleza, de equilibrio, que se alía con la ruptura de otra prescripción: la presentación cuidadosa; el aire desprolijo sugiere

⁴⁴ Esta distancia se constata, por ejemplo, en el hecho de que no pudimos dar con ningún archivo completo de *Matefleto*.

improvisación frente a las modalidades más formales del campo literario, y contribuye a la apertura hacia otros discursos y prácticas.

Por tanto, el soporte mismo, la superposición de niveles culturales, son un índice más del corrimiento en relación a las líneas imperantes en el campo literario que se observa en los recursos de los panfletos. *Matefleto* se compagina con ilustraciones, que remedan a las historietas -en un momento en que ese género recién empieza a ser reconsiderado de su rango menor-, o imágenes que trabajan con ensambles y superposiciones de iconografías en un mismo conjunto al modo de las pinturas surrealistas de mayor difusión; el registro manuscrito coexiste con las formas estandarizadas de la imprenta, y emergen en *Matefleto* para conformar una exhibición de variadas tipografías, que se constituyen en una estrategia para poner en escena los distintos medios y portadores que puede emplear el grupo: la que se escribe a mano en el papel, la estándar de cualquier documento impreso, la que se escribe en la pared, con distintos instrumentos. Del mismo modo, *La mineta* cierra muchos números con recursos procedentes de la cultura de masas, como el “continuará” de las revistas de historietas o las series, notas como “volvimos”, al estilo de la publicidad, cierres al modo de charlas cotidianas - “chau!!”- casi siempre en letra manuscrita, diferenciada del contenido principal que expone la revista, o por medio de un collage de recortes de textos de diarios que advierte “La mineta vuelve con su pandilla”, junto a tiras al modo de cómics firmadas por la poeta Celeste Quiroga. Son gestos que corren al objeto del escenario literario, que lo ponen en una zona de contacto con otros discursos y con un público amplio, que exhiben sin dificultad su permeabilidad, su capacidad de relación.

Es claro que estos emprendimientos no funcionan como estructuras empresariales ni están asociados a ellas, a comercios ni editoriales, sino que como unidades colectivas de enunciación tienen la condición de formas contraculturales. Tal perspectiva está presente

en la ideología alternativista del rock y del punk de esa época, algunos grupos emergentes como los Redonditos de Ricota, Sumo, Los Violadores, etc. buscan un camino que no esté pautado por el mercado, justamente en un momento en que la industria discográfica se expande tomando como principales consumidores a los sectores juveniles (cf. Minelli 2006: 144).

Matías Moscardi, en su trabajo sobre las editoriales, recalca en el libro *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, de Stephen Duncombe, quien señala varias características del fanzine que resultan útiles al evaluar estos medios de circulación de la poesía. En principio, toma de allí el término “interdependiente”⁴⁵ como denominación superadora de “independiente”, en tanto son experiencias que no dependen de sí mismas, de manera aislada y convencional, sino que hay que observarlas como formas de comunidad o como un campo fragmentado sin un centro, diferenciándolo así de la figura de campo literario tal como la utiliza Bourdieu en su teoría (cf. Moscardi 2016: 44). En ese sentido, el espacio de producción de un fanzine se conforma como una “red de trabajo”, una red de prácticas con una lógica, un lenguaje y códigos propios que da lugar a formas altamente participativas ancladas en los márgenes del sistema cultural, con un *habitus*⁴⁶ característico al que es menester acceder para comprender los sentidos que le asignan sus agentes (cf. Bellizi 2010: 5), un *habitus* que está muy ligado al espíritu de tribu de los grupos que lo gestan, pero que en el caso de los grupos poéticos, y, especialmente, el grupo mateísta, no opera como un código cerrado, sino que busca la mayor de las aperturas al espacio social de una lengua tendiente a replegarse sobre sí como la poesía.

⁴⁵ Este término le será útil a Moscardi para considerar su objeto de estudio que aborda en *La máquina de hacer libritos*, las editoriales emergentes de los años noventa y dos mil.

⁴⁶ Este concepto de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu comprende "disposiciones" o modos de pensar, sentir y también de actuar que están vinculados a la posición social. De acuerdo con esta idea de *habitus* las personas de un medio social homogéneo tenderían a tener estilos de vida similares.

Hay, para Duncombe, un modo de trabajo que se define a partir de la ética del *do it yourself* (DIY)⁴⁷, un modo de acción que busca edificar una cultura propia para dejar de consumir lo que se provee desde los distintos circuitos como forma regulada (cf. Moscardi 2016:44). El DIY es casi siempre una decisión económica, en tanto busca el abaratamiento de costos, es contracultural, ya que se perfila como alternativa a las formas canonizadas, y, en este último sentido, es ideológica, porque tiene algo del arte conceptual, al trabajar con elementos escasos, como el minimalismo; en estas elecciones, en estos movimientos, da lugar a un redimensionamiento de las ideas de lo individual y lo colectivo (cf. Pujol 2007:132).

Por último, más allá del vínculo señalado con estas prácticas contemporáneas de publicación procedentes de la música, en la Argentina, también hay una tradición en la poesía de búsqueda de espacios de emergencia. En primer lugar, y como marcando un rumbo, en aquel que tal vez sea su género más original, la poesía gauchesca, plataforma donde la conjunción de materiales marginales al sistema literario se encontró con la posibilidad y la intención de llegar a sectores amplios y muchas veces alejados de la información, en modalidades de difusión alternativas, distantes de las formas consagradas y, por sobre todo, más económicas e inmediatas que el libro⁴⁸ (Rama (1982), Ludmer (1988), J.B. Rivera (2001)). Incluso el mismo *Martín Fierro*, que es una de las composiciones más extensas de este género, se publicó inicialmente como un folleto “de modesta presentación” (Rubinich 1983: 40); de modo particular, *El gaicho Martín Fierro* de 1872, según dan cuenta los prólogos, tanto el de esa primera obra, como el de la *Vuelta*

⁴⁷ La consigna “hazlo tú mismo”, que, a modo de motor creativo, sostiene el movimiento punk, funciona como bandera implícita en muchas de estas publicaciones, que recurren al bricolaje, a la producción manual o artesanal para cada una de las publicaciones.

⁴⁸ La gauchesca, en general, está pautada por la urgencia de su exposición y su uso (cf. Ludmer 1988)

de 1879, encontró su vehículo en esa forma sencilla. Al elegir “el formato folletero (...) el autor se vincula con una añeja tradición de la edición rioplatense”⁴⁹ (Rivera 2001: 545), la de las gacetas, folletos e impresos que constituyen el periodismo popular del siglo XIX que muchas veces están conformadas casi íntegramente por textos poéticos o de ficción; en estos, la contingencia, la situación política o militar, los colocan en un vínculo muy directo con la actualidad, y muchos de ellos se componen de manera casi exclusiva de creaciones poéticas, como los periódicos y gacetas editados por el padre Castañeda, Hilario Ascasubi, Luis Pérez, etc. Como en los casos que estudiamos, estas decisiones son estratégicas y tienen como objetivo primero la ampliación de los márgenes de recepción de las obras, pero también operan una expansión más general de las temáticas, las formas, los recursos, las estrategias de escritura, aspectos que atañen a una nueva repartición del espacio material y simbólico en la vida social y establecen vinculaciones específicas con ésta y con lo político (cf. Rancièrè 2009: 13).

Panfleto poético

En el mismo sentido, distintos modos de atender a una distribución novedosa de lo sensible se observan en las estrategias de divulgación por las que optan los escritores emergentes del género, en tanto abren una superficie amplia de posibilidades, dan lugar a vínculos con otros campos con los que no siempre la poesía establece nexos fluidos, como la publicidad comercial, la publicidad y la propaganda de actividades alternativas, la ya mencionada propaganda política.

⁴⁹ Destaco la nota con la que Rivera caracteriza a los folletos porque muestra las condiciones comunes con alguna de estas prácticas “Obra impresa ocasional que no consta de bastantes páginas para formar libro” (2001: 546)

No constituían novedad las elaboraciones de muy bajo presupuesto de producción, pero lo corriente eran experiencias que contemplaban opciones, en general, más prestigiosas, como la plaqueta; los panfletos aparecen como una de las modalidades más elementales y, también, más precarias para hacer circular el poema, -como decíamos del fanzine- constituyen uno de los bordes más bajos del sistema literario; allí donde impera la técnica del bricolaje, la actividad manual del aficionado.

Matefleto, *La Mineta*, *La ramera*, entre otros panfletos, apuntan a la comunicación directa sin organismos culturales mediadores, con la pretensión de una difusión amplia e inmediata, a través de un recurso gráfico muy económico.

Bajo esa conformación, se hace evidente una distancia con las normas que operan en las publicaciones convencionales, muchas propiamente materiales, como las señaladas, y otras ligadas a la dinámica que asume la escritura, como el estilo singular que adquiere la voz enunciativa. Dicha voz, además de encaramarse en los poemas, al modo de las publicaciones punks, se hace presente en los copetes y subtítulos, al punto de conformarse como línea editorial, en el caso de *Matefleto*, con una inscripción persistente en formas de la oralidad y de la lengua popular, que, en general, son recuperadas como estrategia de las poéticas de los años sesenta, de los escritores que volvían del exilio, como Juan Gelman o Jorge Boccanera. Priman las remisiones al voseo, las contracciones propias del español hablado, la propensión a un vocabulario y al uso de estructuras y registros más informales de la lengua, que enfatizan las diferencias con formas más canónicas de la escritura y, en particular, con su registro culto. De todos los portadores empleados por los *Poetas Mateístas*, éste es el soporte en que más se evidencian tales recursos, siendo el medio más sencillo y más inmediato de los que utilizaron. Señalamos en el capítulo inicial que las artes, la literatura, en particular, no pueden entenderse como fenómenos abstractos, en las

que los textos son concebidos como algo fuera de los portadores escritos (Chartier 1993: 20), ya que marcan sus condiciones; el soporte y el texto están integrados en un artefacto, un *arte factum*⁵⁰, donde la constitución física y las condiciones de lectura son agentes productores de sentido. A partir de esto, tienen una inscripción peculiar en el territorio y, desde su espacialidad concreta, define escenarios y situaciones propias de la época; de ese modo, se conforman como elementos capaces de modificar sensibilidades (cf. Déotte 2012: 138).

En este entramado, *Matefleto* asume una inflexión propia que combina tonos paródicos, festivos, con otros, sin duda, más evocadores, ligados a imágenes tradicionales de la vida comunitaria; los textos breves que acompañan a los poemas son el resultado de la apropiación de textualidades como las frases populares, los rótulos publicitarios, el periodismo, o las denominaciones o las consignas de la política (por ejemplo, el subtítulo “panfleto poético”); en paralelo, se afianza una discursividad que ancla en una idea de comunidad particular, el barrio, como espacio periférico, diferenciado del centro, una conformación social que experimentará transformaciones importantes en los años venideros y que se rescata aquí, entre otras cosas, en la evocación de imágenes espaciales, con recortes muchas veces minimalistas, en letras del tango que se combinan también con el rock. Esto se repite con otra intensidad en *La mineta*, que deriva más frecuentemente en un tratamiento humorístico.

Estas formaciones constituyen, definen y afianzan su identidad en torno a las prácticas que promueven, en relación a un otro que no necesariamente aparecerá declarado, pero está presente, constituido en torno a una idea general del “buen gusto”, a conceptos

⁵⁰ La etimología revela la conjunción de manufactura y hecho artístico, que puede llamarse obra, producción, resultado estético, etc.

tradicionales, generalmente, esencialistas del arte; por eso sus publicaciones, de modo cercano al fanzine, se distancian de los discursos vigentes y lo hacen desde los contenidos y también desde la gráfica, se apropian de procedimientos argumentativos formales de los medios hegemónicos, apelan a significaciones del imaginario social y las ponen en discusión o las subvierten.

De ese modo, van promoviendo gestos de desobediencia en torno a géneros comunes del discurso de las publicaciones convencionales y las de poesía. Resulta importante destacar que la transgresión se realiza desde la utilización de formatos del discurso de las publicaciones corrientes (editoriales, noticias, crónicas, entrevistas) y se juega con la infracción mínima de sus normas de organización; éstas son marcas que se repiten, como muestras de resistencia, de rechazo a formas sistémicas, aun en sus aspectos menores. Por caso, una de las acciones más frecuentes en los ochenta consiste en subvertir el modelo de la propaganda y la publicidad⁵¹, que reutilizan locuciones reconocibles (“poesía es salú”, “las paredes oyen”, el logo creado por el grupo, entre otros recursos, a los que volveremos al final de este capítulo). Esas fórmulas que funcionan en otros campos de manera regular, a través de mínimas intervenciones, son puestas en un nuevo cauce de significados en las que pueden ser sometidas a tratamientos paródicos, críticos, irónicos.

Estos portadores operan y se componen sobre remanentes, sobre construcciones que son estructuras reconocidas en los medios de comunicación; así podemos encontrar textos que se aproximan a la noticia, al editorial, propios de periódicos y revistas, pero los formatos que denotan mayor privilegio o primacía, los que funcionan como material básico, los que de manera más regular son puestos en acción, son la consigna, elemento verbal que

⁵¹ Esta operación puede verse en las primeras acciones de un artista como Ral Veroni (1965), quien se inició en el circuito *underground* de mediados de esa década con actividades que cruzaban la intervención, la plástica, la literatura, el grafiti al operar sobre billetes, propagandas políticas, publicidades, etc.

viene del campo de la militancia y la acción política y gremial, y el lema, que viene del campo de la publicidad, la poesía de ese modo se mezcla, se contamina en esos registros, y en forma paralela, éstos hacen a la dinámica de los soportes que buscan la acción, el impacto inmediato. Este aspecto también colisiona con la idea tradicional de poesía que supone en la lectura una espera, una decantación; por tanto, en ese marco de fusión de elementos diversos, necesariamente, como referíamos en páginas anteriores, cae lo aurático del poema y se promueve una economía nueva de espacios, tiempos y formas de actividad (cf. Rancière 2009: 9) en torno al género. Las diferentes superficies de inscripción sobre las que se trabaja, así como los aparatos estéticos -a los que referimos en la introducción y revisaremos en el capítulo 4 de manera más extensa, al considerar algunos objetos de esta tesis bajo ese concepto-, pueden ser considerados una de las tantas herramientas que hacen a ese reparto de lo sensible que aquí observamos.

En la elección de estos recursos *Matefleto* propone que el verso puede inferirse y percibirse en relación a la consigna, al lema, en un escenario donde fluyan temas y técnicas nuevos, incluso, un plan de acción, con el fin de deslizarse a un universo de sentido diferente. El modo de utilizar tipografías, el uso de bajadas y copetes, de posibilidades gráficas, de diseño, etc. asientan, aseguran el panfleto o el fanzine, validado como escenario, y la consigna o la leyenda como herramientas textuales.

Así, el programa con que se presentó el audiovisual “Al sur de la tristeza” realizado por *Poetas mateístas* en 1987, está encabezado por un fragmento de una de las *Anticonferencias* de Isidoro Blaisten, “Poetas sin tinta”. El texto se vuelve muy elocuente en relación al ejercicio de las escrituras alternativas, los espacios de circulación y las tópicos:

Los poetas sin tinta son, a saber: los chicos, los locos y el pueblo. Cuidado que al escribir “pueblo” no quiero que me tachen de populista, no. Quiero decir que cuando el porteño llama a Gardel “el Mudo” está haciendo poesía; cuando el loco le dice al psiquiatra “No me cure la locura, doctor, es lo único que tengo”, está haciendo poesía; cuando el chico, como cuenta Ceselli, dice “La mar en camiseta”, está haciendo poesía.

El grupo se apoya en estos pasajes que devienen la muestra de un trabajo que se corre hacia afuera de muchas convenciones del campo poético, hacia afuera del circuito comercial, rastreando temas del margen; a su vez, como poetas que no publican libros en editoriales sino hasta muy tarde -cerca del final de la década del noventa- el concepto y el título de la “Anticonferencia” los abarca, los contempla.

Las distintas estrategias apuntan a prefigurar un espectro de público extenso, de carácter variado y heterogéneo, la categoría público se vuelve menos particularizada, pero al mismo tiempo, el modo de interpelar de algunos de los textos y las presentaciones, da cuenta de la expectativa por un lector renovado y renovador; se apuesta a la cercanía, la proximidad con el otro, desde el acto puntual de repartir volantes a los transeúntes.

Por otro lado, la circulación que se da a partir de la presencia en espacios de tráfico, más abiertos, establece una diferencia necesaria en la relación con ese público al que en esa acción se está construyendo, porque en el afán de mayor difusión se percibe la búsqueda de ese nuevo lector signado por la heterogeneidad de la ciudad, aquel que tal vez no se acerque al libro de poesía. Para constituir ese público es necesaria la tarea pedagógica que se desarrolla en los panfletos con aproximaciones rápidas, con fragmentos breves y elocuentes; la incorporación de nombres de poetas, que hacen a la construcción de un conocimiento sobre el género, brinda elementos mínimos para generar una competencia. En todos estos panfletos podemos ver que a través de una estética se crea un público, un lector modelo con la suficiente amplitud como para trascender los límites de una estética.

Soportes efímeros y consumo inmediato

Los matefletos se reparten y quedan en el aire, se desparraman como la propaganda de un curso de computación o una oferta de zapatos, pueden terminar en basureros, abollados en carteras, arrugados en bolsillos, rebotando por el cauce de agua en la puerta de una boca de tormenta: de ahí su carácter político y efímero. Los matefletos hacen de ésta, una ciudad fascinante (Hernadorena 2012:17).

Esta descripción enfatiza el modo en que los volantes, en su presentación escueta, exhiben de manera más intensa y explícita lo producido como material expuesto a la desaparición, un rasgo que está presente en casi todas las modalidades de publicación que revisamos en éste y en casi todos los capítulos. En ese derrotero singular de circulación, los papeles que se distribuyen en forma manual van por fuera de todo circuito de comercialización, cargan con aquellos rastros de la discursividad política, la publicidad y propaganda callejera como indicadores, y tienen un destino breve por su baja calidad material, sus escasas posibilidades de conservación y de resguardo. El signo de lo perecedero, marcado por recursos del discurso político, los sobrevuela y determina aspectos de su lógica y su estética; así, *Matefleto*, se presenta como “panfleto poético”, *La mineta* lo hace como “hoja de emergencia”. Esos subtítulos que acompañan el nombre de la publicación dan idea clara de la inmediatez con que son concebidos, en su producción y sus expectativas de consumo, como objetos culturales, y, como en las revistas de poesía que veremos más adelante, se tensa el vínculo entre esa caducidad, que es característica, constitutiva del panfleto, y la permanencia, continuidad y perdurabilidad, que guarda la idea tradicional de lo poético.

Estas condiciones se vuelven parte de la trama operativa. La estrechez de recursos agudiza el ingenio, favorece el aprovechamiento de los elementos; el tipo de medio que los vehiculiza es un síntoma de la relación con estas matrices culturales y una marca determinante que

hace que esos textos producidos lleven la carga de lo efímero y de lo inestable, estén expuestos al cambio y a la caducidad.

Tanto los textos como los paratextos presentan analogías con otras maneras de producción y circulación del poema de baja durabilidad, incluso se tematiza la escasa conservación y la precariedad. En las caricaturas de paredes descascaradas con escritos que ilustran los *Matefletos* (“cuidado, las paredes oyen... y ahora también hablan”), en las fotografías de grafitis callejeros de *La Mineta*, en el fragmento de un poema con la firma de César Fernández Moreno:

Una hoja de papel debe usarse de un lado
luego del otro como borrador
finalmente hecha un taco para equilibrar la mesa (*La Mineta*, nº 4/3 (sic), 1988).

líneas, que pueden leerse como síntesis de la producción en materiales económicos y de carácter transitorio, y ponen al soporte, ya establecido como tema o tópico, en el centro de la escena, el portador textual como un tramo sustancial del resultado artístico.

Al igual que en los fanzines, sobre esa caducidad preanunciada se monta una retórica gráfica y verbal que compone estos volantes, en apariencia “no diseñados”, donde puede darse una exhibición explícita del descuido, e incluso, del error; como ejemplifica la numeración azarosa de la edición 63 de *Matefletos*⁵² o las tachaduras de textos o informaciones en *La mineta*.

En lo que refiere a los aspectos externos, el acabado, la prolijidad de la hoja, en la modalidad de la fotocopia o fotoduplicación offset, sobre las dos caras del papel, no exhibe deliberadamente el descuido pero muestra con claridad el carácter de manufactura, del trabajo hecho a mano, en el que, necesariamente, se imprime la marca del cuerpo que lo produce. Puede observarse un proceso de ajuste, de relativa estetización con el transcurso de

⁵² En rigor, se trata de una decisión deliberada del grupo ante la de irregularidad en la aparición y la falta de datos precisos de la numeración al momento de publicitar esa edición (cf. Apéndice, entrevista a M. Díaz).

las ediciones; los primeros números, están más cargados de textos e imágenes, resultan menos prolijos, con ilustraciones sencillas de los propios autores de los poemas, sin firmar o con el nombre de pila en minúscula, marino (Puriccelli) n°3, marcelo (Díaz) n°4, en relación a los números del segundo y tercer año donde la plantilla de participantes (intencionadamente presentada bajo el anglicismo *staff*) señala la participación de Daniel Seewald, dibujante que ilustra varios números y se encarga del armado de la publicación. Los números de 1989 ya tienen ilustraciones de artistas locales que colaboran con el grupo, como la edición n° 8 con dibujos de la bahiense Jorgelina Prado, el n° 14 que cuenta con un dibujo de la bahiense Guillermina Prado (fig.3), el n° 16 de abril de 1991 que tiene una ilustración de la artista plástica Sylvia Gattari, quien es miembro permanente del grupo desde 1987. Estas participaciones dan cuenta de una transversalidad de la tarea en la que se apunta a la cooperación de diversos actores en la elaboración del panfleto.

Hacia los últimos números, hay cambios de presentación del soporte y algunos formatos. Se convierte en una hoja oficio plegada en cuatro partes en el número 17, diciembre de 1992, y en el número 63, de 1994 -que además presenta como novedad en relación a los números precedentes, una selección tópica de los textos, cuyo eje son los automóviles-, o un pequeña libreta abrochada con ganchos, en el número 18 (fig. 5 y 6), que muestra otra preocupación por el diseño. Estas modificaciones se dan sin que pierda el espíritu de folleto que lo anima, por que funge como acompañamiento y promoción de todas las restantes producciones del grupo; así aparecen ese n° 18 que acompaña la última pintada mural realizada en noviembre de 1993, anunciada también con un volante con el título “mateístas en la vía” (ver capítulo 4), el n° 14, de mayo de 1989 destinado a promocionar una acción colectiva, una sucesión de murales, con la participación de varios

artistas de la ciudad⁵³, un *Matefleto* en diciembre de 1987, sin numeración, que cumple la función de publicitar el audiovisual que presentan en el Centro Cultural Coopesur y en la I Feria de la Cultura, un folleto de idéntico tamaño y estética del *Matefleto* ilustrado por Silvia Gattari (fig.1), pero sin numeración, que promociona la muestra que el grupo expuso en el Centro Cultural San Martín, de Capital Federal, en plaza Rivadavia para los días 16 y 23 de diciembre de 1989, titulado “Exposición a la vuelta de la esquina”. Todos estos cambios dan cuenta de una constante en la utilización del soporte ligada al arrastre que trae de otras prácticas, pero a la vez un plan de renovación dentro de las posibilidades que el formato impone.



fig.1

⁵³ “GRAN PINTADA VECINAL GRAN (chiclana y montevideo)”, así se anunciaba la intervención en la que el grupo convocó a artistas, alumnos de escuelas secundarias y escuelas de arte y vecinos, realizada el domingo 21 de mayo de 1989.

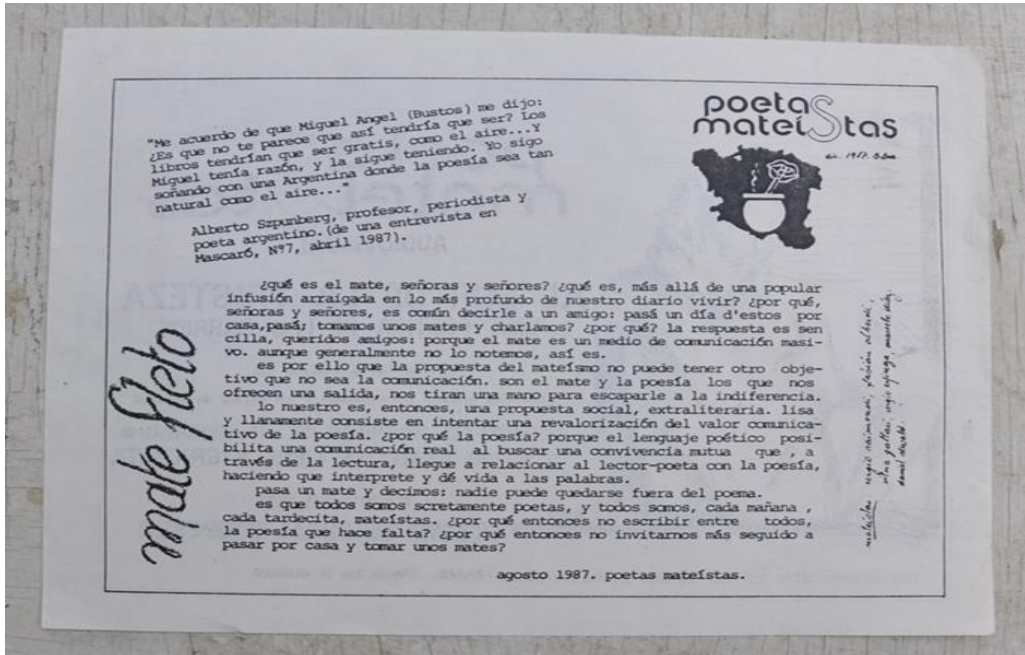


fig.2

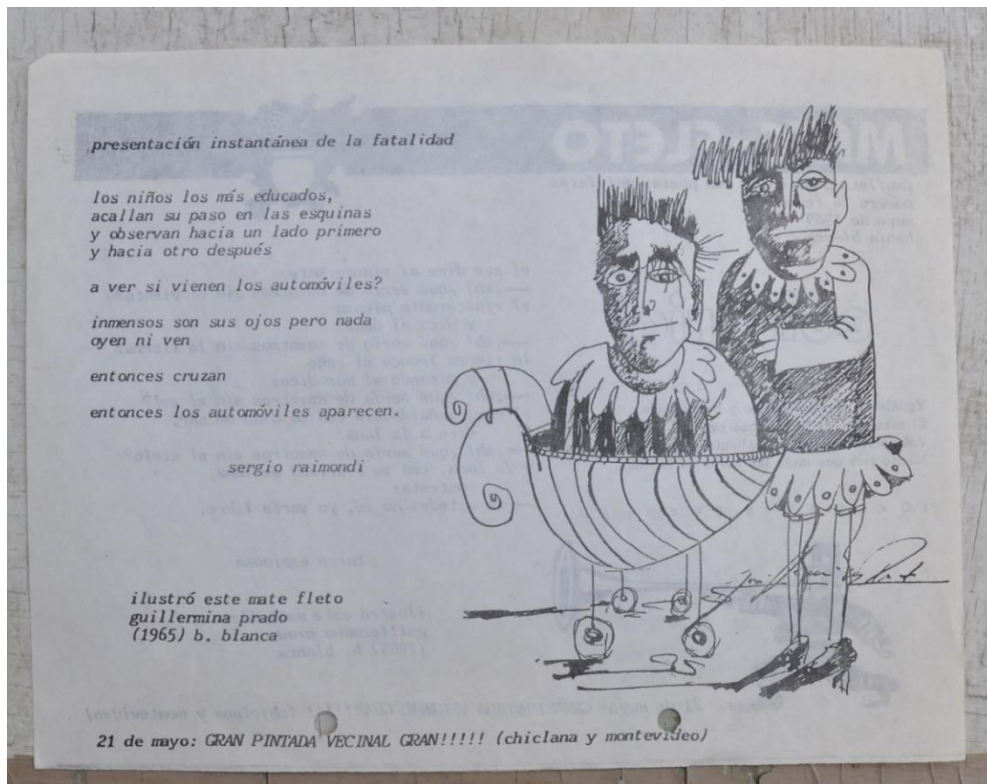


fig.3



fig.4

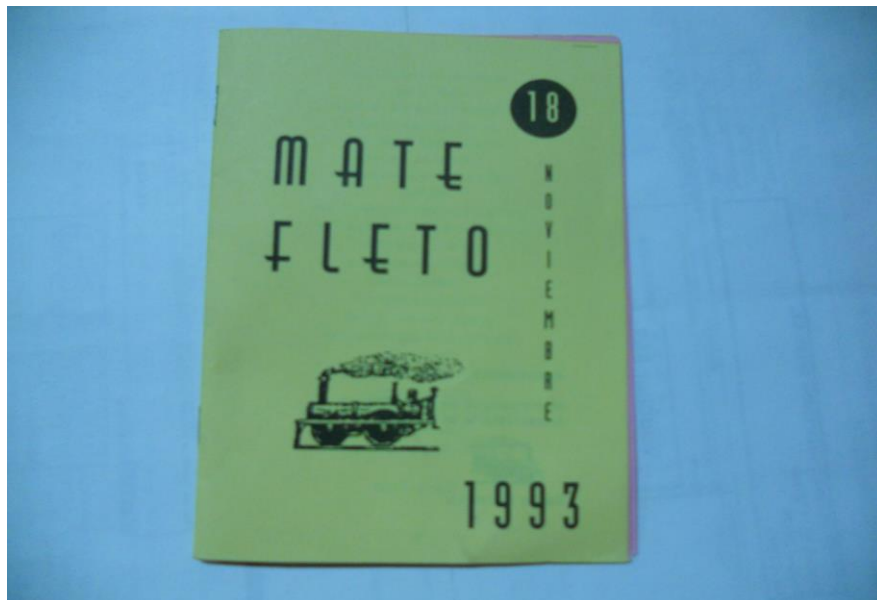


fig.5



fig.6

Así como en estos portadores se trabaja con elementos alternativos y materiales con características menores, del mismo modo, el estilo de los textos va apartándose de cánones y patrones, nutriéndose de aspectos residuales de los temas y de la lengua.

Los escritores jóvenes que desarrollan estas estrategias de producción y difusión intervienen de manera continua, pero la resonancia de sus nombres, si llega, llegará en los años posteriores, en este momento inicial ocupan una zona marginal o la franja reservada a los que recién se forman en el campo artístico; producen en torno a una economía restringida a pocos elementos y de bajo costo que circunscribe lo producido al ámbito de estéticas que se adecuan a la pobreza de medios que se impone. La generalización de recursos específicos como el papel económico o técnicos como la fotocopia, la fotoduplicación, el uso del propio cuerpo son parte central de una materialidad marginal,

proletaria o débil,⁵⁴ en un contexto de vacío tecnológico en relación a lo que vendrá hacia fines de los noventa con la incorporación de los medios que proveen, fundamentalmente la sociedad de redes y la digital. Sin embargo, una precariedad que es del orden del soporte físico empleado en el inicio, aunque, en circunstancias determinadas, bien puede llegar a exhibirse como diferencia intelectual, como signo distintivo, a partir de una labor con materiales que ligán al mundo del trabajo, y, en ese camino, a lo popular y lo colectivo; a su vez, este escenario marca un grado de independencia o de distanciamiento intencionado de quienes producen respecto del mercado, de los ámbitos de consagración, de los circuitos culturales establecidos.

La creación está ligada a la circunstancia; así lo vital, lo corporal de las actividades consolida producciones que están y, muchas veces, son la vida del artista, que en este caso se consolida en lo individual pero también en la condición del grupo; se apuntala una identidad en el conjunto, que se define por un modo de producción cultural gestado en el encuentro, la reunión, la convocatoria.

Un punto importante a considerar, está ligado a los pocos eventos en que el grupo se propone dejar algún otro tipo de huella que se constituya en elemento de guarda, diferenciada, de mayor perdurabilidad ante estos soportes de baja duración. Tanto el audiovisual gestado luego de varias pintadas, matefletos y una edición de la revista mural

⁵⁴Roberto Amigo recurre a la noción de materialidad débil o proletaria para hablar de los portadores y los medios de varias producciones de arte político de los ochenta latinoamericanos en las que conviven prácticas heterogéneas, de producciones y acciones, generadas muchas veces en forma colectiva, que abrevan en recursos artísticos y los ponen en relación con saberes extra-artísticos, animados por la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político, entendiéndolo como espacio del disenso (Amigo: 2013, 145); a su vez, Marcelo Expósito, al considerar manifestaciones similares de esa misma época, reconsidera la idea de activismo artístico y señala en sus actividades esa debilidad o pobreza de los materiales como una de las características, que atribuye a “la habitual limitación de recursos” con que se opera, al “énfasis puesto en la relación inmaterial: relaciones, subjetivación, concientización” y al “rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/ comercializables/ museizables” (Expósito et al. 2013).

en 1987, como la muestra en la que participaron como invitados en septiembre de 1989 en el Centro Cultural San Martín, en el marco del Encuentro Nacional de Poesía realizado en Buenos Aires, fueron un modo de repasar y recapitular las acciones del grupo, y, también un intento de preservar información sobre la tarea realizada, es decir, de ir generando un archivo, aun dentro de esa perspectiva de la acción inmediata y perecedera. No obstante, de ninguno de los dos eventos se preservan prácticamente registros, tampoco el material que componía la presentación; en cambio, hubo un proyecto para un segundo audiovisual, en 1993, que finalmente no se concretó, pero del que se pudieron recuperar un grupo importante de diapositivas. Incluso, mucho tiempo después de concluidas las acciones del grupo, en 2012, la Red Conceptualismos del Sur, incorpora algunas de estas producciones de los mateístas en la muestra “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina”, realizada en el Museo Reina Sofía en Madrid. Este racconto nos lleva a considerar la posición del grupo frente a la posibilidad que ofrece el archivo, y ver que hay una tensión ante esa posibilidad, en tanto no se trata simplemente de asumir la caducidad de lo producido; en los años ochenta, archivar, para las intervenciones artísticas, era guardar, preservar, en instituciones como el museo o el centro cultural; el museo era aún, al menos en lugares periféricos, “la institución que definía el régimen dominante bajo el cual funcionaba el arte” (Groys 2014: 133). Aquí fluye una conciencia de lo que señala Boris Groys acerca de muchas formas del arte, en la modernidad y en el presente que no cierran su intervención una vez cumplida su función, una vez concretadas en objeto, porque el artista, aun el que produce sobre superficies perecederas, trasciende el espacio público de su tiempo a través de los archivos del arte y se proyecta en el tiempo, “la obra permanece presente en el futuro” (2014: 147).

Gratuidad

Los panfletos se entregan mano en mano sin participar de ningún tipo de intercambio comercial, algunos *matefletos* exhiben publicidades destinadas a sanear los gastos de un objeto de distribución sin costo. Este aspecto se plantea como cuestión en el armado y el diseño de las ediciones, por ejemplo, en una cita de Alberto Szpunberg -donde el poeta recuerda una conversación con el escritor desaparecido Miguel Ángel Bustos- en la que afirma “los libros tendrían que ser gratis, como el aire (...) Yo sigo soñando con una Argentina donde la poesía sea tan natural como el aire” (*M 10*, agosto de 1987)⁵⁵, lo que implica la gratuidad del género y, por consecuencia, del objeto que se entrega; así también en las breves notas que obran como editoriales y proponen la circulación del poema como intercambio puro, los enunciados remiten al tráfico de la poesía en analogía al tránsito del mate de mano en mano,⁵⁶ ambos figurados como “medio de comunicación masivo” (*M 10*, 1987), lo que desarticula en el inicio los parámetros más restrictivos del género.

Los panfletos proliferan, los hay surgidos en lugares distantes, ciertamente distintos, pero estos panfletos, comparten características formales, que se exteriorizan también en pautas que exponen el modo de producción y circulación. En cada uno de estos casos se genera el espacio propicio para una estética ligada a la cotidianeidad. *La Mineta* sostiene esa posición en la nota “DISTRIBUCION GRATUITA” que se repite en cada uno de sus volúmenes a partir del nº5. Asimismo, la publicación rosarina *La Ramera*, en su tercer número, a fines de 1985 apela a un concepto cercano, la propiedad colectiva del poema, lo hace mediante el breve texto de Álvaro Yunque “Poesía de la calle”, que, además, liga el

⁵⁵ Este epígrafe aparece en el *Matefleto* citado y se repite en el afiche con que el grupo publicita su audiovisual “Al sur de la tristeza. Una poética de los barrios”, fechado en el mismo mes.

⁵⁶ “pasa un mate y decimos: nadie puede quedarse afuera del poema” (“Editorial” *M10*: 1987) (fig.2)

concepto al nombre de la publicación, vinculándola de ese modo a este tipo de acción en la que se conjugan lo comunitario y lo marginal, incluso lo clandestino:

Poesía de la calle,
Cosa de todos, sin dueño;
Yo te aprisiono un segundo,
Sólo un segundo en mi verso.

Poesía de la calle,
Torna a la calle de nuevo;
De todos sé y de ninguno,
¡Cómo una ramera, verso!

Desde estos espacios se esgrimen gestos de retracción a las leyes del mercado, a las que, por cierto, no pueden escapar totalmente, por lo que no se deja de apelar a algunos de sus recursos, especialmente los pertenecientes a las zonas más bajas del sistema, como el reparto callejero de volantes, el intercambio, la venta de publicidades a bajo costo. Además de los aspectos de financiamiento, estas decisiones contemplan los escollos en lo que hace a la acumulación del capital simbólico necesario para la publicación de mayor envergadura, pueden ser razones para la opción por estas modalidades que se alejan de las esferas consagradorias del arte tradicional enfilando sus proas hacia focos alternativos, donde se ensaya una reconfiguración del mundo sensible común en la que se busca desplazar “el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades” (Rancière 2010: 84). Si bien, las opciones de bajo presupuesto son una modalidad frecuente en la circulación de poesía, estos medios presentan la singularidad de perspectivas ajenas a los criterios de prestigio de las revistas culturales, en una muestra de mixturas y fronteras que se vuelven porosas, en donde la acción social se antepone incluso a la noción del arte como estructura autónoma, ineludible en el pensamiento de la modernidad europea, como veíamos en las propuestas editoriales de los primeros números.

En el afán de promoción y circulación por fuera de los canales que avala el mercado, el grupo bahiense elaboró, entre sus estrategias argumentativas, una que se centra en la identificación elegida para mostrarse públicamente, que tiene como eje la voz *mate*⁵⁷. En torno a esa palabra se da la composición de los nombres de algunos de los portadores utilizados, casi todos los que funcionan dentro de la estructura del panfleto, mate-fleto, mate-art; también se diseña un logo, consignas (que analizamos en este mismo capítulo), así como las distintas intervenciones juegan con reflexiones en relación a dicha infusión. A lo largo de los más de diez años de trabajo de la formación, se tematiza y argumenta en torno a la cuestión del nombre, transitando símiles, como el ya mencionado entre mate y poesía. Lo hacen en distintas ediciones de los folletos y panfletos, y resulta destacable que en el resto de los medios que motoriza el grupo no se aborde prácticamente esa cuestión, siendo *Matefleto* el espacio privilegiado para abordar el problema; el medio más elemental, el más sencillo de los que se dispone, es el que hace al mensaje y busca definir al grupo.

¿qué es el mate, señoras y señores? ¿qué es , más allá de una popular infusión arraigada en lo más profundo de nuestro diario vivir? ¿por qué, señoras y señores, es común decirle a un amigo: pasá un día d'estos por casa, pasá, tomamos unos mates y charlamos? ¿por qué? La respuesta es sencilla, queridos amigos: porque el mate es un medio de comunicación masivo, aunque generalmente no lo notemos, así es. (*M* 10, agosto 1987) (fig.2)

El pasaje está dispuesto en la misma cara del panfleto con la cita anteriormente mencionada del reportaje a Alberto Szpunberg, referida a la gratuidad de la poesía, y está firmada con el nombre del grupo. El diálogo entre los dos fragmentos, está sugerido a partir de un interés por la modalidad, la posibilidad de acceso irrestricta a ese bien que es la poesía; por eso resultan fundamentales las estrategias de difusión que se ponen en acción y

⁵⁷ Esa palabra muestra cierta pregnancia en el ámbito bahiense porque también fue la elegida pocos años antes por el grupo musical “Mate”, conformado por Ramiro Musotto, Julio Moreno, Sergio Iencenella y Pedro Giorlandini, que irrumpió en el medio de la dictadura generando un núcleo de reunión juvenil destacado entre 1980 y 1982. En este caso la elección apuntaba a la ambigüedad del término, que hace referencia a la infusión tradicional o al subjuntivo del verbo matar, era necesario encontrar un nombre “que mate” (cf. Apéndice, entrevista a M. Díaz)

sus efectos: gratuidad y “una revalorización del valor comunicativo de la poesía” (M 10: 1987).

Conjunción de público y creadores

Al modo de la canción punk, afianzada a partir de un sonido grupal, en el que se evitan los solos de los instrumentos, las exhibiciones individuales, y, cuando se dan son breves intervenciones que, en general, no se vuelven hegemónicas (cf. Reynolds 2011: 22), en estas experiencias vemos emerger el grupo como razón fundante; sus propuestas creativas se aproximan a la función colectiva, y se establecen en una línea de trabajo en la que se encuadran modalidades de producción conjunta que llegan hasta el presente.

Esta función colectiva va acompañada, como señalamos anteriormente⁵⁸, por una propensión a promover la colaboración, la intervención del público en la elaboración de estos objetos. Una de las particularidades, en ésta y en otras prácticas que aquí revisamos es que tienden a propiciar la posibilidad de que esa participación se implique en la acción creativa; éste es uno de los modos en que se pone en cuestión la separación estricta entre creadores y público, entre artistas y no artistas, separación que ha obrado como sostén de la lógica cultural, la fuerte escisión que la profesionalización de la creación cultural destaca estableciendo un corte entre “aquellos que tienen habilidad y autoridad para crear y aquellos que no” (Moscardi 2016:46).

Partiendo del criterio de que toda persona tiene capacidades creativas que se pueden propiciar y potenciar, y que no son una instancia aislada sino que juegan en relación a la experiencia, el conocimiento de cada individuo, el llamado activismo artístico⁵⁸, también

⁵⁸ Marcelo Expósito remite en esta denominación al trabajo de muchos grupos alternativos de la época en todo el continente, habituados a la producción dentro de limitaciones económicas o de accesibilidad, a la

plantea esta inversión de patrones, en la que caen las diferencias entre artistas y no-artistas, donde la condición de creador es una función, no una esencia de los sujetos (cf. Expósito et al. 2012: 49) (cf. Longoni 2010: 90-93). Esta perspectiva está muy presente en las distintas rutinas que desarrollan los grupos alternativos de los ochenta y noventa, bajo una configuración de lo estético que busca desplazar la distribución de las capacidades y el equilibrio de las partes posibles, donde se va planteando otro marco para enunciar, para hacer y para ver⁵⁹. En el caso de los *Poetas mateístas*, en la utilización de eslóganes que invitan a la participación, en la publicación de los *Matefletos*, y particularmente en las pintadas, en los trabajos en murales organizadas por el grupo que tienen carácter público, donde se incita, desde los textos seleccionados, a la participación en la tarea creativa.

El soporte gráfico establece una mediación, el lector es continuamente llamado a participar, las consignas lo interpelan directamente, lo hacen un individuo presente; para eso la publicación puede intentar abrir espacios de encuentro con su público, y en este sentido, pueden darse direcciones, números de teléfono, convocatorias, etc., tal como sucede en los *Matefletos* que promocionan las pintadas vecinales en Bahía Blanca, también en *La mineta* que invita, con una convocatoria amplia, a los potenciales participantes de la publicación, los sábados en el bar “Alabama” de Capital Federal, en *La ramera* que publica direcciones postales de contacto.

Mateístas somos todos

limitación de recursos y “al rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/ museizables” (2012: 50); con elementos mínimos, de base artesanal, con una condición de existencia pautada por la caducidad y la vulnerabilidad que determinan los espacios abiertos.

⁵⁹ Se propende un nuevo régimen que haga “visible lo que era invisible, (...) audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” (Rancière 2011b: 16)

En tal sentido, vale detenerse en algunas figuraciones que se desarrollan en *Matefleto*. En principio, poesía y mate se homologan, incluso pueden permutarse; ambos elementos offician en la esfera de la reciprocidad, del cruce donde se hace presente una figura que es también resultado de intercambios, el lector, que aparece como participante potencial de las acciones, y en una de las notas que obran como editoriales adquiere la condición de “lector-poeta”⁶⁰.

La comunicación y la poesía aparecen equiparadas, aunadas en la imagen del mate, en lo que constituye un modo de vindicar una función social para el lenguaje poético, en tanto posibilita el intercambio y una clara definición de la concepción de literatura que rige las acciones. Desde esta posición cada individuo que recorre la calle tiene la posibilidad de ser un poeta y es invitado a actuar como tal; esa caracterización define las expectativas del grupo respecto del público que perfila, un espectador que lea y cree, que actúe. En ese plan de equiparar posiciones, la apuesta se redobla, todo individuo es poeta, todo individuo es parte del grupo: “todos somos secretamente poetas, y todos somos, cada mañana, cada tardecita, mateístas” (*M* 10:1987), y se reafirma con una pregunta que encierra una decisión política clave sobre la tarea artística “¿por qué entonces no escribir entre todos, la poesía que hace falta?” (*M* 10: 1987), o en fragmentos retomados de otros autores, como la frase de Lautréamont, “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno” que el grupo asimila para sí en distintas oportunidades y diferentes portadores.

Esta figuración del mate opera en una perspectiva amplia en la que siempre se implica al género poético, algunos fragmentos que son utilizados como epígrafes abonan una horizontalización de las relaciones y los vínculos comunitarios, enfatizando en usos, costumbres, idiosincrasias locales –siempre extendiendo vínculos directos o indirectos a la

⁶⁰ “¿por qué la poesía? porque el lenguaje poético posibilita una comunicación real al buscar una convivencia mutua que, a través de la lectura, llegue a relacionar al lector poeta con la poesía, haciendo que interprete y dé vida a las palabras.” (*M* 10: 1987)

literatura-, como en estos versos del joven Borges, “Yguálenos el mate parejo y compartido/ El mate que es de muchos como el sol y la luna/ Volcancito que humea caliente como un nido” (M 13: 1989) (fig.4)⁶¹.

En cuanto a esta idea de intercambio, vale recordar una visita destacada que tuvo Bahía Blanca, en abril de 1987 en el marco del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico organizado por Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad, la del director teatral Eugenio Barba quien sostenía que el trabajo de su agrupación, se desarrollaba bajo la perspectiva del trueque como elemento vinculante de la tarea artística, los actores visitan distintas geografías y en cada lugar dan su trabajo y reciben manifestaciones del lugar.⁶²

A nosotros nos interesó en forma particular y por la sintonía que tenía con lo que veníamos haciendo la idea de trueque que proponía Eugenio Barba con su grupo, porque nos alertaba sobre algo que intentábamos, intercambiar con el público y promover su acción; también era una forma de poner en cuestión la desatención o la indiferencia, un modo de actuar a contrapelo de la herencia fuerte de la dictadura (Apéndice, entrevista a M. Díaz).

Las acciones que realiza este colectivo artístico proponen el intercambio como dinámica permanente, como rasgo que surge de esos textos que mencionábamos y de cada una de las intervenciones, e incluyen al lector en la acción, de la misma manera que el mate se convida en los encuentros de amigos, la poesía funciona como una invitación a acciones recíprocas. En líneas generales hay una transacción implícita, el grupo ofrece un bien simbólico como se ofrece el mate (una transacción en la que no se pide nada a cambio), en

⁶¹ En una primera aproximación, el nombre de Borges puede sorprender en la selección que se realiza en estas publicaciones, pero los recursos vanguardistas, atravesados por pautas locales o criollas de su primera poesía, son razón por la cual se lo incluye, con el detalle destacable de que se recurre a las versiones primeras de los textos, luego corregidas por el autor en sus obras completas.

⁶² “el Odin Teatret ha creado 77 espectáculos que han sido representados en 64 países y contextos sociales diferentes. Durante el transcurso de estas experiencias se ha generado una cultura específica del Odin basada en la diversidad cultural y en la práctica del 'trueque': los actores del Odin se presentan a través de su trabajo a una determinada comunidad que los hospeda y ésta responde con canciones, músicas y danzas pertenecientes a su cultura local. El trueque es un intercambio de manifestaciones culturales y ofrece no sólo una visión de otras formas de expresión, sino que es también una interacción social que desafía prejuicios, dificultades lingüísticas y divergencias de pensamiento, juicios y comportamiento.” (Barba 2011)

ese encuentro acontece la función del poema, probablemente lo más potente de la acción, en la perspectiva mateísta, la consolidación de esa figura de “lector-poeta” que se propone en el número 10.

A su vez, esta apuesta a recuperar o reconfigurar un lenguaje tiene que ver con una conciencia muy clara, que adelantábamos en el capítulo introductorio, del desgaste y torsión negativa sufrida por la lengua en la última dictadura, una percepción de la “mirada corroída” impuesta desde la lengua del Estado con su gesto de muerte que dejó su signo sobre todo el cuerpo social, a través de sus modos de prohibir, sancionar y pautar aun los aspectos menores de la vida⁶³; se buscaba actuar sobre esa dificultad, para ello era indispensable otro uso de la palabra y la lengua poética, en su capacidad de reconfiguración, es la herramienta elegida por la formación mateísta.

Citas, imágenes, lemas y logos

En cuanto a la composición y a la selección de materiales, las publicaciones, por un lado, presentan poemas de los integrantes del staff,⁶⁴ que se intercalan con ilustraciones en esa diagramación sencilla y de factura manual. Pero además de esta selección que constituye el núcleo fundamental, casi todos los números de los folletos, como hemos visto, apelan a textos ajenos, casi siempre fragmentos, que operan como notas o epígrafes y van

⁶³ Al evaluar el impacto intenso y extenso que tuvo la dictadura sobre ese bien social que es la lengua, en el ensayo “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, dice Jorge Monteleone: “La dictadura argentina de 1976 trazó en la lengua su marca, articulada en signo ominoso sobre los cuerpos: la herida, la punición, el borramiento. Y aun un límite, una prohibición implícita en la memoria de esa marca, que impediría decirlo todo sobre ella e incluso decir, hablar, proferir aquello que, acaso, podría ser castigado en el futuro. La lengua se construye en el ademán de muerte que generó vocablos propios de la acción punitiva: proceso o desaparecido.” (1995: 210)

⁶⁴ La metodología de trabajo marca modos de selección del material y composición del equipo de trabajo: *Matefleto* incorpora textos de los poetas que componen el grupo, junto a fragmentos de poetas consagrados, y van alternando los ilustradores a través las ediciones; en el caso de *La Mineta* se muestra como medio abierto a todos los textos que se presenten en las reuniones semanales, de modo tal que la composición del staff va variando en las entregas.

conformando en el conjunto, a partir de los nombres seleccionados y temas abordados una voz editorial, una línea estética que recorta un campo de intereses que va ganando precisión en su continuidad y problematiza concepciones instaladas del género, su accesibilidad, su función. En *Mateflete*, citas como las ya analizadas de Alberto Szpunberg y de Roque Dalton, se ligan a otras de Odysseas Elytis, Nicanor Parra, Paul Éluard, Alberto Vanasco, Isidoro Blaisten las que desde el poema o la prosa, reflexionan sobre el género poético, y, especialmente, sus modos de difusión, su sociabilidad. Estas citas, además, se entrelazan con aquellas locuciones utilizadas por el grupo, procedentes de registros menos prestigiosos (los anuncios, la publicidad, los dichos populares, la consigna partidaria, a los que nos referimos anteriormente) que apuntan a esa misma preocupación por la circulación del poema y parecen hacer converger un diálogo entre dos líneas de diferente prestigio con el fondo, muchas veces, de unas caricaturas de trazo rápido y sin mayores sofisticaciones.

De modo similar, en *La Mineta*, también se conforma un campo discursivo a partir de citas de Tita Merello, de Cuchi Leguizamón, los Talking Heads, Carlos de La Púa, de un comentarista deportivo como Marcio “Tano” Fazzini, o refranes populares, que conviven con citas de César Vallejo, Marcial, Ariel Dorfman, Josefina Ludmer o Paul Celan. Esos recortes sobrevuelan distintas reflexiones sobre la poesía, sobre el lenguaje o acerca de una condición vital a la que se aspira, un modelo ligado a una vida bohemia, a los excesos, a un modo de acción en el margen de los centros de consagración, planteando aspectos importantes de la imagen de escritor deseada en cada una de esas elecciones. Estas conjunciones heterogéneas también señalan un afán de mixtura y de búsqueda de instancias ligadas al universo de la cultura popular y masiva, básicamente urbanas, así como a núcleos de sentido de la vida cotidiana, pero sin desestimar la relación con elementos de la alta cultura o del mundo académico; así se plantea la posibilidad de combinar diferentes cotas

culturales, sin la pretensión de establecer una distinción, instalados en un universo común, de flujo y convivencia.

Más allá de que estos grupos se aproximen a modelos de los años precedentes, no se trata de una postura antiintelectual como la que se expandió en una fracción de la generación del sesenta y setenta⁶⁵, sino que la cultura popular o lo masivo juegan en un pie de igualdad con los elementos prestigiosos del mundo letrado, y ese encuentro no se exhibe como logro, más bien está inserto en la inscripción de recursos como el humor, de modo tal que se aliviana esa tensión entre elementos aparentemente diversos.

El componente gráfico que acompaña esas citas y los poemas muestra una perspectiva similar de encuentro de elementos heterogéneos. En los primeros números de *Mateflete*, los fragmentos de los poetas se entrelazan, por un lado, con los poemas de los miembros del grupo y, también, con algunas imágenes de corte onírico; con el correr de los números, ganan lugar las caricaturas que trasuntan la vida cotidiana urbana, con las pinturas y dibujos de Silvia Gattari que indagan un horizonte de creación de escenas barriales, callejeras, populares.

En *La Mineta* ese intercambio de recursos se evidencia en el modo en que conviven las imágenes de Mafalda, fotografías de Gardel, de un grafiti con un verso de Discépolo⁶⁶ con una tipografía común a las pintadas anarquistas o un boleto de ómnibus, junto con la

⁶⁵ Claudia Gilman analiza dicho periodo y observa que a partir de las dificultades de la revolución cubana en sus primeros años, entre otros aspectos hay una reconsideración respecto del lugar de los intelectuales, con debates importantes y tensos, y que ese replanteo que se asume en muchos casos como un antiintelectualismo, se hará extensivo al resto de los debates del tercer mundo (cf. 2003: 189 y ss.). Así, tocará las posiciones de poetas y escritores recuperados en la posdictadura por grupos como los mateístas, pero, si bien, muchas veces se traduce en gestos de escritura y de producción que buscan afianzarse en lo popular y frente a lo canónico, lo tradicional, lo académico, no es una posición rígida ya que propone el intercambio con alguno de esos ámbitos.

⁶⁶ Analizamos este ejemplo en el inicio del capítulo 3 “Pintadas murales”.

obra “Auf den Leib geschrieben” de Schindehutte y Waldschmidt o una de las firmas a modo de caligramas de García Lorca.

En buena medida, esta conjunción, este montaje de elementos diferenciados, encuentra en el grupo mateísta un registro singular en una imagen repetida, que con el tiempo se transforma en logo identificador del grupo y sus actividades, una boca de rasgos femeninos con labios carnosos y dientes brillantes aproximándose a una bombilla a punto de sorber un mate que humea; la figura remite de manera inequívoca al ícono, creado originalmente de Ernie Cefalu y retocado por el diseñador John Pasche, que acompaña al grupo inglés The Rolling Stones, desde principios de los años setenta.⁶⁷ Esa imagen recreada (fig.7) por los jóvenes mateístas hace ostensible una carga semántica proveniente de la cultura masiva, de la música juvenil, y a la vez que convive, en un mismo nivel, con distintos elementos procedentes de la cultura letrada (epígrafes, notas, fragmentos), funciona como un agente igualador; por otro lado, conforma una metáfora visual que permite hacer confluir el remanente tradicional, y también popular, que conlleva el mate en el imaginario social, con el rasgo de modernización que tiene ese símbolo del rock contemporáneo, e incluso funciona como un elemento provocador, al conjugar dos símbolos (el mate y el ícono del grupo inglés), sin duda antagónicos para miradas más nacionalistas en la cercanía de un episodio como la guerra de Malvinas. Por otro lado, con esa suma de elementos que evidencian un afán por trabajar con niveles culturales de origen y prestigio diverso, este logo mateísta se presenta como una imitación de un símbolo del diseño pop, vinculado al arte por excelencia mediante el trabajo de Warhol, pero sin dejar de exponer puntos discordantes, ya que el dibujo enfrenta los labios glamorosos con un

⁶⁷ El logotipo aparece en 1971, en la funda interior del álbum *Sticky fingers*, cuya portada es obra del artista Andy Warhol, cuando el grupo lanzó su propio sello discográfico.

mate por demás sencillo y fuera de perspectiva, como si tuviera dos puntos de mira, destacando un ademán desprolijo o de descuido.

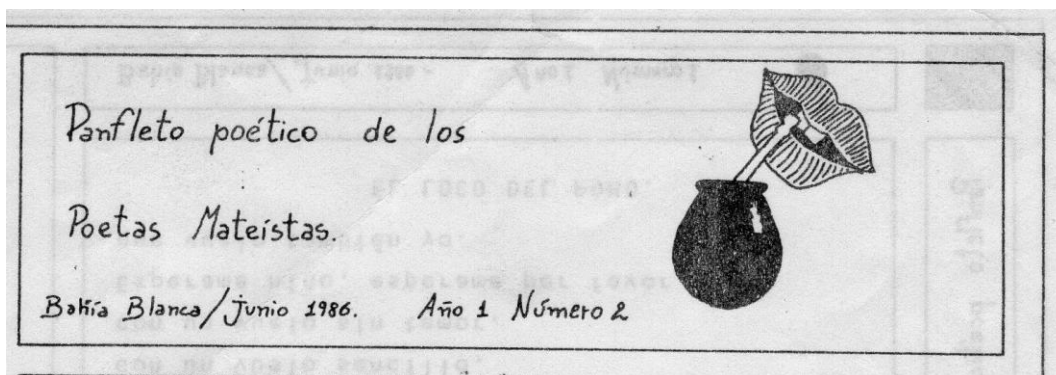


fig.7

El logo mateísta aparece regularmente en los *Matefletos* y también en los murales; durante un periodo lo acompañaron frases que funcionaron como lemas, como “poesía es salú”⁶⁸ o “y tomese una poesía” que sacan el contenido hacia afuera del espacio -al que el grupo no considera cerrado o restrictivo- de la poesía. Germán Martínez propone que esta última frase “retomarí­a la propaganda de Té La Virginia que se hizo muy popular a partir de 1984 con el slogan anti stress ‘la pausa son cinco minutos’” (2013:10). Efectivamente, ese anuncio televisivo y radial está en el horizonte inmediato, pero hay también, una publicidad anterior sobre la que puede pensarse una operación de reescritura por parte de los mateístas; se trata de una campaña publicitaria de yerba mate de fines de la década del sesenta cuyo eslogan central es “Para beber la vida Pare... y tómesese un mate”, que se expone en varios medios, como publicidad estática, televisiva, gráfica.⁶⁹ Esta última tuvo versiones televisivas, una de ellas protagonizada por Astor Piazzolla, quien con su calabaza frente al piano y las partituras, afirma “El mate es como la vida misma: me

⁶⁸ Este primer eslogan opera sobre la propaganda estatal, ya que dirige la atención a las consignas de silencio impuestas en los años precedentes, concretamente “El silencio es salud”, a través de spots televisivos o propagandas en cartelera urbana, que abordaremos en el capítulo 3, dedicado a las pintadas murales.

⁶⁹ Junto al slogan “y tómesese un mate” se puede leer en revistas de circulación general pasajes como “El horizonte sin fin, un camino solazado que conduce a la aventura y, tras proyectarse hacia la naturaleza, como recompensa final, la calidez comunicativa de un mate”, asociados a la imagen de un grupo de jóvenes con sus mochilas.

produce sensaciones vitales"; otra con el actor Antonio Grimau, quien en el medio de un ensayo de *Ricardo III* formula una pregunta, "¿el mate es un medio de comunicación?", que aparecerá como afirmación en algunos matefletos; luego, la voz del locutor cierra todos los spots con el lema de la campaña "Para beber la vida: pare y tómete un mate"⁷⁰ sobre la imagen de un mate con esa nota. Por lo tanto, este seguimiento nos permite ver que el lema creado por el grupo bahiense reescribe ese enunciado mediante la permutación de "mate" por "poesía", que funcionará en coincidencia con una de las maniobras argumentativas a la que apela el grupo en notas que cumplen función editorial como la del *Matefleto* n° 10, considerada más adelante en otro pasaje de este capítulo.

Aeropoemas

Un dato anecdótico es que esa propaganda estática estuvo a principios de los años setenta en la cima de una edificación de la misma esquina frente a la que muchos años después se desarrollaría la Feria de la Cultura,⁷¹ lugar desde donde, ya con la antigua demolida y un edificio en construcción, los mateístas lanzarían sus *aeropoemas* -a los que hicimos referencia en la apertura de este capítulo- como parte de su intervención en el evento⁷².

⁷⁰ Otros protagonistas de la misma campaña fueron Manuel Mujica Láinez, Marilina Ross, Luis Rubén Di Palma, Leopoldo Torre Nilsson.

⁷¹ La Feria de cultura en Bahía Blanca fue una experiencia colectiva realizada desde 1987 hasta 2000. Este espacio fue creado con la premisa de dar a conocer el trabajo de los artistas y la participación del público bahiense. Para esto se utilizó la Plaza Lavalle, ubicada en la parte céntrica de la ciudad. La idea de la feria de la cultura nacería luego de la exitosa recepción que tuvo el primer encuentro de teatro antropológico en 1987.

⁷² Una fotografía de ese cartel se reproduce en *La Feria de la Cultura de Bahía Blanca (1987-2000)* (Carrizo y Corte 2012: 14).

La experiencia de los *aeropoemas* (fig.8,9, 10) fue una de las variantes practicadas en forma ocasional sobre el portador *Matefleto*; formalmente se trataba de hojas de tamaño oficio con fotocopias color, impresas en una sola cara con un poema y una ilustración, firmados por el poeta⁷³ y la inscripción “Fuerza Aero poética Mateísta” junto al lema “...y tómesese una poesía!”, la novedad es que no se entregaron de mano en mano, sino que fueron plegados como aviones planeadores y lanzados desde un edificio en construcción en el marco de la Segunda Feria de la Cultura en diciembre de 1988. Las búsquedas de espacios de intervención, como un eje propio de la experiencia mateísta, tienen un punto singular en esta acción en tanto apropiación del espacio público en el marco de una actividad popular como la de la Feria. Los poemas seleccionados para esa oportunidad no tienen tópicos comunes, pero como rasgo unificador se evidencian distintas formas de entablar un vínculo estrecho con las formas orales de la lengua. Así se observan tonos conversacionales (“hágame el favor perro siéntese a mi lado” (Alberdi 1988) (fig.8)), escenas de diálogo (“la noche – decís/ se equivoca siempre” (Raimondi 1988)(fig.9)), contracciones y sonorizaciones de lo oral (“esta mujer/ s’entiende con el mar” (Díaz 1988)(fig.10)). Esta coincidencia en el tratamiento de la materia poética manifiesta una preocupación siempre central en torno a las formas de transmisión y a la comunicabilidad del poema, que, en ese momento, con más de tres años de trabajo del grupo, ancla en esas formas de manera recurrente. La preocupación por la utilización de los panfletos y la poesía (junto a su símil, el mate) como medios tiene en estas decisiones formales respecto de los modos de habla popular, un indicio, un signo destacado. El texto firmado por Sergio Espinoza que también apela a giros coloquiales, ahonda en torno a la cuestión de la escritura del poema que

⁷³ Se trata de cinco textos que llevan la firma de Fabián Alberdi, Marcelo Díaz, Sergio Espinoza, Sergio Raimondi y Omar Chauvié como poeta invitado.

aparece representada en paralelo al acto de tomar mate en soledad; de ese modo retoma en verso imágenes que están presentes en las notas en prosa de los *matefletos*.

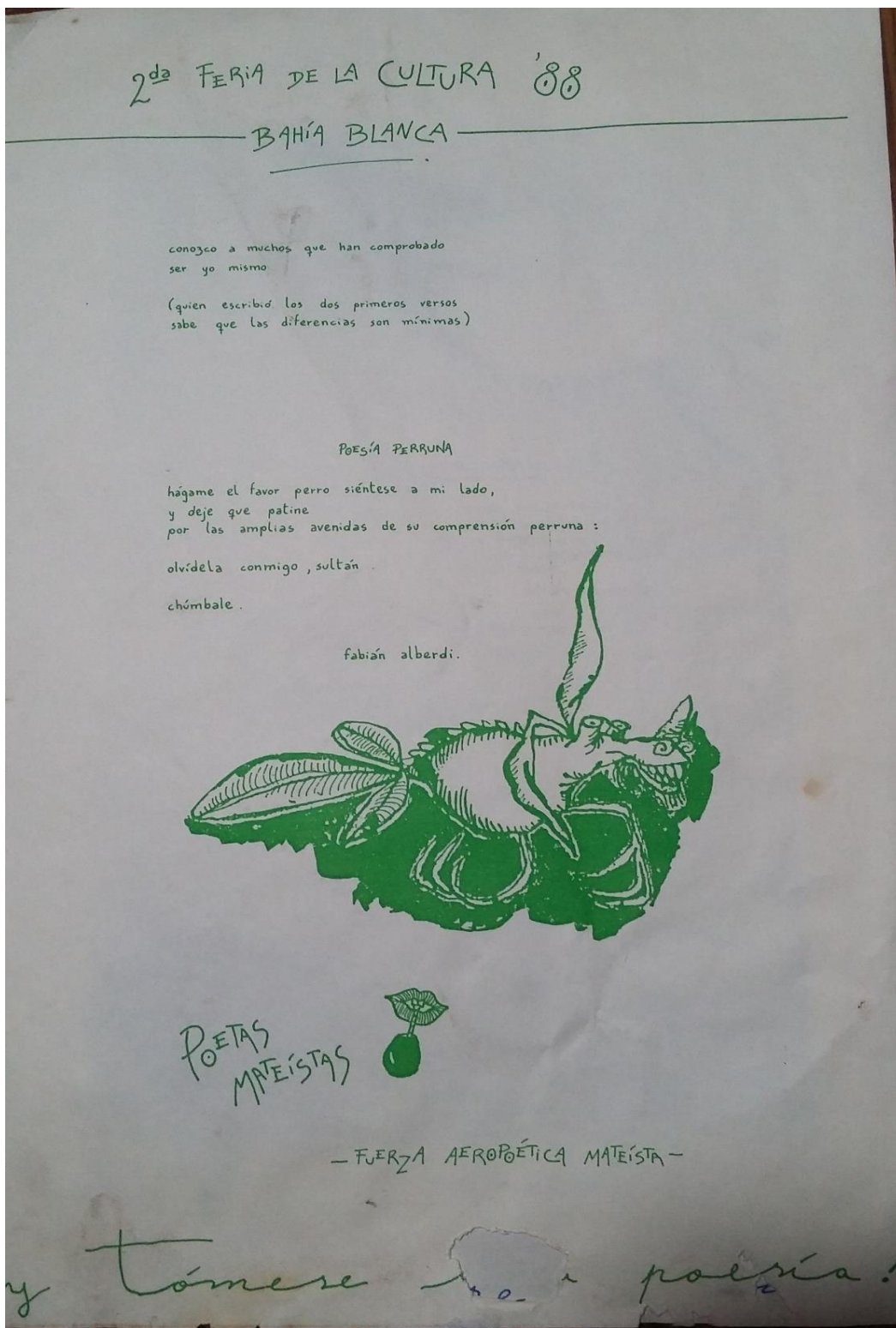


fig.8

2da FERIA DE LA CULTURA '88
BAHÍA BLANCA

FELICIDAD DE LA NOCHE

1
tus labios imitan la sonrisa de la luna:
paisaje contra la sábana blanca

2
un vestido clarísimo
tan suave y delicado
tan blanco
te traje para sacarte

3
al pie de todas las camas
palabras serán ejército de amar

4
La noche — decís,
se equivoca siempre:
no elige bien ni una luna
no consulta

5
La oscuridad presenta sus sombras, hora
para tu corazón:
ya tus labios se llenan de dudas
ya están preguntándose en silencio

6
cuento tus sueños para no dormirme

sergio raimondi



POETAS
MATEÍSTAS



- FUERZA AEROPÉTICA MATEÍSTA -

· y tórnese una poesía!

fig.9

2da FERIA DE LA CULTURA '88
BAHÍA BLANCA

... e a veces que las palabras
empeñan en no darnos la razón
o pesar que uno busca,
da vuelta el mate,

cambia la yerba...
ellas siguen ahí, sin decir nada,
esperando que uno las descubra,
ni siquiera tiran

miguitas de pan
como para seguirles el rastro.
ellas se quedan ahí, mirando
cómo se nos va la tarde

sin escribir nada
sin decir nada
esperando... se quedan porque saben que uno las busca
y gozan sintiéndose importantes
se divierten cuando nos rasamos la cabeza
se codean cuando nombramos a alguna de ellas.

al llegar la noche, se frotan las manos
se guiñan un ojo
y antes de vernos vencidos
se nos acercan una a una, nos palmean el hombro
diciendo que arreglemos el mate
o que traigamos unos vinos
y así se van ubicando solitas donde corresponde

... como todos los días

... como en todas las poesías

¿QUIÉN ENTIENDE A LAS PALABRAS?

sergio espinosa.

POETAS
MATEÍSTAS



-FUERZA AEROPÓETICA MATEÍSTA-



una poesía

fig.10

Agentes de su escritura

En todo lo visto se evidencia la convicción de que el poeta puede constituirse en agente vehiculizador efectivo de su escritura. Esto está ligado a la elección de un modo de trabajo propio, artesanal, de autogestión, que recalca en el “hazlo tú mismo” del movimiento punk, como señalamos en el inicio. No debe olvidarse que también se dio una apropiación de ese lema por parte del mercado; en esa versión funcionaba en torno al desarrollo de hobbies, de actividades domésticas, el bricolaje: el “hágalo usted mismo” que se promocionaba en los años ochenta desde las revistas, las publicidades, los medios audiovisuales, que, obviamente, no opera como la consigna insurgente de los grupos juveniles del rock, sino como su contracara; se la incorpora y la reconvierte, se la domestica, en una matriz comercializable, devaluada. El tono generalmente festivo que trasunta los panfletos, la autoburla muchas veces, la actitud poco enfática y el no esgrimir la acción autogestiva como valor central, evidencian que no se desconoce esa segunda plana, que en todo caso, se la recupera.

Hay un doble movimiento: la propuesta de elaborar estos volantes que apunta a superar, a saltar límites del tráfico de bienes culturales, y, por otro lado, la acción en el ámbito urbano que constituye repartir un volante con poemas e implica una presencia diferente, concreta, física, en la que se atenúa la mediación que habitualmente impone la publicación tradicional. Es una salida del espacio cerrado, rompe con costumbres ceñidas en el individuo -que básicamente había pautado la dictadura- a través de la presencia del cuerpo expuesto y participante de los poetas en la calle, a la que ya hemos hecho referencia. Esto le otorga un carácter performativo a cada una de esas acciones.

La práctica entronca con una modalidad de publicidad muy común en las últimas décadas del siglo XX en la Argentina, la que tiene como agente al repartidor de volantes; en

su acción, el cuerpo es vehículo de la publicidad y es, a su modo, publicista. En ese momento en que el influjo de algunas transformaciones en los modos de comunicación, el advenimiento de nuevas tecnologías audiovisuales (la tv por cable, la difusión de las videograbadoras, el desarrollo de la industria del video) comenzaba a replegar las actividades nuevamente al interior del hogar, reemergen nuevas formas de reproducción que permiten otro comercio de la información, del arte, de la poesía. Esa acción que implica situarse en un lugar, exponerse públicamente, “poner el cuerpo”, es un modo más de abolir la distancia sujeto-objeto, de mostrar la escritura como una tarea, una forma de achicar la brecha entre público y poeta; la presencia en la calle, el encuentro implica también un modo de activar tanto subjetiva como políticamente al otro; la corporalidad propia, que no se ubica en el lugar del artista especializado, acciona sobre él para generar formas diferentes de subjetivación, de sociabilidad, etc.

Este grado de exposición en la acción poética conforma una perspectiva que se desliza a los tópicos, está en los textos, en una dimensión perceptible de los elementos materiales, en la presencia fuerte del cuerpo, en ocasiones la cita de coplas populares picarescas, incluso, de lo erótico y lo sexual. Esto resulta muy evidente en *La mineta* donde se reutilizan, por ejemplo, los volantes de casas de masajes en el diseño, se juega con la ambigüedad de algunas frases, como en la cita de la crítica literaria Josefina Ludmer, “la lengua como arma”, entre repetidas imágenes de lenguas, que remiten al nombre de la publicación, se carga de nuevos sentidos, por cierto imprevistos, bajos, que transitan lo festivo y lo humorístico. En el caso de *Mateflete*, esa actitud se observa en el tratamiento de objetos cotidianos, en una percepción del cuerpo en la ciudad y también un acercamiento a temas como el erotismo en algún número en particular, a inicios de los noventa, por ejemplo, *M 16*: 1991 con los poemas firmados por sergio espinoza (sic), “yo amo a las

mujeres que aman a muchos hombres” y por marcelo díaz (sic), “te desnudabas” y las imágenes que los acompañan.

En el mismo sentido, una marca de época presente en estos folletos, su inscripción y adecuación es el código humorístico. Las distintas intensidades del humor que podemos ver habitualmente en un portador textual como el fanzine, se abren aquí a una serie de posibilidades, por caso, en la elección de recursos como la caricatura, tal como se observa en el logo creado por el grupo mateísta que revisábamos anteriormente, así como en muchas de las imágenes que acompañan a los textos. En principio, son aplicaciones que separan a estos medios de las modalidades de las revistas culturales dedicadas al género y se establecen en líneas de fuga, con corrimientos de sus códigos de lectura.⁷⁴ Como se trata de una marca muy fuerte de la época, la cuestión no ha de ceñirse de manera exclusiva a la producción de signos humorísticos, vemos que se expande a todos los espacios o temas y que, en líneas generales, en la esfera semántica, “el fenómeno (del humor) designa simultáneamente el devenir ineluctable de todos nuestros *significados* y valores, desde el sexo al prójimo, desde la cultura a lo político” (Lipovetsky 1996:137). En este sentido, todas las relaciones están atravesadas por la comicidad, la parodia y decaen los protocolos más solemnes.

Este tráfico expone la progresiva permeabilidad de las fronteras de intercambio, - algo que se repite en muchos ámbitos en la época- y aquí busca sus bordes (en lo popular y lo masivo, en la cotidianeidad). Por último, la posibilidad de la disolución de líneas divisorias que se evidencia en esos espacios paratextuales que componen la caricatura y la ilustración no es ajena a la propuesta de los textos poéticos (como los de Díaz, Alberdi,

⁷⁴Revistas dedicadas a la poesía como *Danza del ratón* o *Diario de Poesía* pueden apelar a los grabados, a la fotografía llamativa, pero pocas veces recurren a la caricatura, que ocupa un rango más bajo.

Edwards, Durand o Varela que se pertrechan de diversos materiales verbales en el registro coloquial o en el publicitario o periodístico).

Si bien es común a todas las épocas, desde la antigüedad, lo humorístico es uno de los rasgos generalizados de la llamada era posmoderna que va ganando lugar en todos los formatos que elaboran las sociedades actuales, es por esa razón, que el arte lo asumió en forma temprana; y a través del humor se tienden a disolver las oposiciones que en otro momento fueron estrictas como lo serio y lo no serio, lo cómico y lo ceremonial. Aquí se vuelve un material constitutivo de la producción⁷⁵ que permite un tránsito más fluido entre esos niveles diversos, atenúa esas distancias entre elementos y baja intensidades (cf. Lipovetsky 1996:138).

Dos libritos-fanzines en julio de 1987

Esta lógica de producción que hace pie en un formato ligado al fanzine y al panfleto no acota la producción exclusivamente a los textos aislados, porque dio lugar también a dos pequeños poemarios, *un ojo repleto* de Marcelo Díaz y *ahora que lo pienso* de Fabián Alberdi, ambos fechados en julio de 1987, impresos y armados en una cooperativa de estudiantes de la ciudad. Estos son los dos primeros libros producidos desde el mateísmo, los primeros proyectos de obras individuales, pero, de cualquier manera, la modalidad de presentación, el soporte sobre el que son vehiculizados, los mantiene en el plan del trabajo colectivo, en tanto el nombre del grupo aparece debajo del título en la portada, acompañando al nombre del autor.

⁷⁵ A veces respondiendo a su modalidad más atenuada, más liviana y menos crítica, propia de los tiempos, otras como sátira o crítica más aguda.

En el marco de posibilidades económicas y en el contexto de reutilización de herramientas de otras tecnologías y prácticas como la política, el libro de poemas se redefine como objeto, y el lector adecua su mirada, la modifica ante esas nuevas condiciones. Como libros ilustrados, están dentro del modo de producción del fanzine con una compaginación artesanal y una organización de los componentes hecha de manera muy casera, en la que los creadores tiene participación plena; así, el libro de Díaz es ilustrado con unas caricaturas de Fabián Alberdi y el libro de este último aparece ilustrado con grabados renacentistas de la musculatura del cuerpo humano, el esqueleto, el diagrama de la estructura física de una mujer embarazada, tomados de *De humani corporis fabrica* (1543) de Andreas Vesalius,⁷⁶ ensamblados a modo de collage junto con los textos; la portada interior posee una versión del hombre de Vitrubio de Da Vinci.

En esta composición de ensamble de elementos diversos, se conforma al estilo de los fanzines, a la vez que, unido, simplemente, con broches, sin paginación, con los títulos de los poemas por toda indicación para recorrerlo, sin ningún tipo de inscripción legal, salvo un irónico pie de imprenta -“se dejó imprimir en imprecoop”- busca aproximarse de modo crítico a la forma del libro⁷⁷. A su vez, la indicación “poetas mateístas”, muestra la certificación de la tarea grupal, al final de los datos que identifican poemario y autor.

marcelo díaz
un ojo repleto
12 poemas de amor 12
poetas mateístas (Díaz 1987: s/p.)

⁷⁶ Andreas Vesalius o Andries Van Wesel (1514- 1564) es el médico belga creador de *De humani corporis fabrica* (1543), reconocido como el primer tratado moderno de Anatomía y uno de los libros científicos más bellamente editados.

⁷⁷ En referencia a Imprecoop, una cooperativa de provisión estudiantil, es uno de los órganos que se activaron en el marco de la recuperación democrática, que dio lugar a la discusión política, a las prácticas culturales; en ese sentido, es uno de los anunciantes más regulares del grupo en su primera época.

Un aspecto destacado en el modo de preparación y ensamblado de estos pequeños libros tiene que ver con los diferentes actores participantes, que da cuenta de las prácticas de acercamiento e integración del grupo con agrupaciones e individuos participantes de debates intensos en la vida de la ciudad. Porque además del vínculo con la cooperativa Imprecoop, que fue el lugar de impresión, la tapa y el armado de los libros fueron realizados, como colaboración, por Manuel Jorge Molina, quien fuera delegado gremial por el sindicato de Artes Gráficas en *La Nueva Provincia*⁷⁸ durante el largo conflicto entre el diario y los trabajadores, de más de 90 días en 1975⁷⁹ y que, para mediados de los ochenta, tenía una pequeña imprenta en la que se realizó esta tarea.

La vinculación de textos e imágenes se da en y entre los dos libros, es dialógica; por un lado, en los dos casos, los dibujos recurren a la letra y a la palabra como posibilidad de ampliación semántica, con pequeñas notas, indicaciones o globos de diálogo, y buscan acoplarse a alguna de las zonas de sentido del texto. Por otro, toman decisiones formales que rompen con las convenciones gramaticales, la primera y más evidente es el uso exclusivo de minúsculas en la escritura, así como también las contracciones que se producen permanentemente en el uso oral de la lengua (“qu’ en total”, “d’ esos de”), y, en general, la apelación a discursos divergentes de la lírica tradicional (fórmulas coloquiales o

⁷⁸ *La Nueva Provincia*, hoy rebautizado *La nueva*, fue un diario fundado por Enrique Julio en 1898. La dirección del mismo estuvo a cargo del grupo familiar, E. Julio hasta 1940 y luego su esposa y descendientes, Vicenta Calvento de Julio, Néstor E. Julio, Diana Julio de Massot y Vicente Massot (Montero, 2009: 6). Por su tirada y circulación fue el principal medio (Orbe 2014:4) y, si bien la ciudad cuenta con una larga tradición periodística, desde el las últimas décadas del siglo XX fue el único diario que circuló. En 1958 incrementó su poder comunicacional al incorporar la frecuencia radial LU2 y en 1965, el canal televisivo LU80 Canal 9. Por estas razones, es uno de los principales actores de la vida política local y regional, y también es un órgano determinante en aspectos culturales. Su discurso ha sido fuertemente antiperonista, fundamentalmente después de haber sido clausurado en 1950, muy crítico de la experiencia popular de 1973 y , a partir del 24 de marzo de 1976 brindó un fuerte apoyo al programa de gobierno de la Junta Militar, línea que mantuvo durante la transición democrática y la dictadura hasta la actualidad.

⁷⁹ Ese conflicto de 1975 con el diario es recordado en la ciudad por los asesinatos de los representantes gremiales Miguel A. Loyola y Enrique Henrich, a mediados de 1976, ya durante la dictadura militar.

formalizadas en discursos regulados, remanentes de la publicidad, construcciones agramaticales), etc.

Las imágenes son un componente vital de las dos producciones, por un lado, en la composición de los poemas, donde se repite el montaje de elementos diversos, y, por otro, en la selección de ilustraciones. Al considerar este último aspecto, observamos que en *un ojo repleto* hay un poema en el final de la serie, “a manera de gato”, que da pie a las distintas ilustraciones de Fabián Alberdi que acompañan algunos de los textos; se trata de una sucesión de dibujos de caricaturas de rostros de gatos en un tramo lateral de la página en torno a los poemas, en los que esa imagen mira, incluso, contempla el texto o manifiesta con su gestualidad o con sus palabras, una posición, al modo de los *sketches* de programas cómicos de la época, en los que el humorista miraba a la cámara de televisión sugiriendo o poniendo en cuestión la situación central. A su vez, ayudan a vincular la imagen y los poemas: las expresiones del gato, a la manera de los globos de diálogo de las historietas, incluyen interjecciones, monosílabos, que buscan el intercambio entre las dos zonas, pueden poner en duda, en cuestión algún aspecto del poema. Las palabras, aun breves, aisladas, pueden manifestar sorpresa o, incluso, interpelar desde ese lugar el texto con un “oh”, “sho?” “¿verdaderamente sho?”

Esta conjunción es fundamental en el andamiaje del volumen y está ligada a la trama del fanzine y el panfleto en el ensamblado de imágenes y textos en la totalidad del soporte formal. Esa figura se constituye en un aspecto más de la enunciación.

un ojo repleto está compuesto por doce poemas de amor como se anuncia en el subtítulo, en los que emerge una conjunción de imágenes que se estructuran y superponen y que apuestan en varias composiciones a diversos recursos de forzamiento de la lengua; en ese plan, los poemas trasuntan tópicos como los peces, el amor, la luna y el *leit motiv* del

ojo y la mirada recorren el volumen. Son 12 poemas intimistas, sin mucha referencia a lo circundante, sin referencias contextuales importantes, a diferencia de lo que enuncian los matefletos en sus posiciones editoriales, o aun, los libros venideros del autor.

Para salir de la zona de escrituras corrientes, el conjunto se presenta con un poema de apertura o un pre-texto titulado, “advertencia” y se organiza a partir de dos epígrafes, uno de César Fernández Moreno y otro de Vicente Huidobro, dos autores que pueden considerarse, en distintos momentos del texto, como agentes operadores. Por un lado, la impronta oral y coloquial del poeta argentino que se impone en los giros utilizados, en modulaciones de la oralidad; por otro, la poética de Huidobro, en tanto los poemas exhiben una variedad de recursos sobre las palabras e, incluso, sobre los nombres que se descomponen y revinculan en otra cadena de significados, por caso, el juego con el nombre “rosana”, en el poema “circunstancia de tu aparición”, “rosana pasa rozando apenas el silencio/ (...) toda de rosana hasta los pies” (Díaz 1987: s/p.), que retoma la modalidad de esa larga estrofa que comienza con los “Aquí yace” del canto IV del poemario *Altazor* del autor chileno⁸⁰, en la que los nombres van componiendo la trama del poema.

El poema “cuestión de afinidad” juega con los paréntesis para completar o ampliar el sentido de las palabras, en un proceso de descomposición de los vocablos; el libro expone un lenguaje accesible, pero bajo recursos que guardan relación con modos de ruptura de las estructuras de la lengua que emulan a los vanguardistas, torsionando el léxico, sumando imágenes discordantes, como “soy apenas un patito inflable”, usuales en la conversación, al modo de las que emplea Gelman en algunos poemas de *Interrupciones*.

⁸⁰ “Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se bañan/ Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo/(...) Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada por su cuerpo/ (...)Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito / Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas/ Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrado en la luz/ Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro/ Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura/ Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (Huidobro 1974: 65)

En general, se apunta a las posibilidades de experimentación en el terreno formal; varios textos plantean situaciones con tramos de imágenes que interconectan diversas realidades, vínculos que afianzan las contracciones orales mencionadas (“d’improviso”, “s’entiende”) recurrentes del poemario, que funcionan como una marca distintiva, fundamentalmente frente a la poesía que circula en la ciudad, de corte más tradicional y, hasta, más solemne, como la que publica habitualmente el suplemento del diario local *La Nueva Provincia* y, también, de medios alternativos como la misma revista *Senda* que circuló entre 1981 y 1992.

Estos pequeños libros, en la dinámica del fanzine, junto a las demás prácticas alternativas de *Poetas mateístas*, son un laboratorio de escritura, un paso en el recorrido que propone T.S. Eliot a los poetas jóvenes en la conferencia que citábamos al inicio. Porque los textos que se escriben, se ponen a prueba bajo diferentes portadores, repetidos en diferentes espacios y por tanto, en combinaciones nuevas con lo contextual. Este es el caso del poema “cuestión de afinidad” de Marcelo Díaz, incluido en este volumen, que aparece sin título, en una de las pintadas (y analizamos en el capítulo 3 correspondiente a ese soporte) desarrollada en el paredón de Mitre y Rodríguez de la zona céntrica de la ciudad, y en uno de los *aeropoemas* de 1988; o del mismo poema “un ojo repleto” que aparece en este libro y en *Matefleto* n°6. El poema se expone y, en ese camino, se recompone y se resemantiza, como laboratorios, estos soportes, promueven esa condición del texto en estado de transformación.

El centro de la escena viene a ocuparlo el grupo y con él, los tipos de relaciones y vínculos que como entidad propone, tanto hacia adentro como hacia fuera, dando lugar a la conexión entre espacios y actores diversos, favoreciendo las relaciones en red, los vínculos abiertos. El hecho de que un colectivo asuma la producción, y muchas veces lo haga a

través del estímulo de distintas formas de la cooperación social, hace que mengüe también la distancia tradicional entre obra y sujeto. Las formas más contemplativas de la creación dejan lugar a la potencia de lo inmediato, de modo que se interpela al otro para involucrarlo en el plano personal y social.

En todos estos movimientos se hacen presentes relaciones de intercambio más horizontales que en las pautadas institucionalmente, aspecto que hace realidad las pretensiones perceptibles en la estrategias empleadas por estos grupos -particularmente las que apuntan a una circulación más amplia-, que interpelan con su acción -probablemente, mucho más que con su discurso- una conformación del campo literario. En buena medida, todas estas experiencias son el preámbulo al desarrollo de editoriales independientes y publicaciones durante la década del noventa, un gesto fundamental de la organización y distribución de textos y autores en estos años, algunas de cuyas marcas perduran hasta el presente.

Como sucedió en otras experiencias históricas, como las que llevaron adelante los poetas concretos del Brasil con su intento de integrar socialmente la poesía, hay aquí una pretensión clara de ensanchar los límites en los que se mueve ese género y un persistente afán por demostrar que el poema es un elemento capaz de formar parte de la esfera social en una relación diferente de la que ha tenido y tiene, rompiendo así con las formas más tenaces de una ideología estética.

fig.11

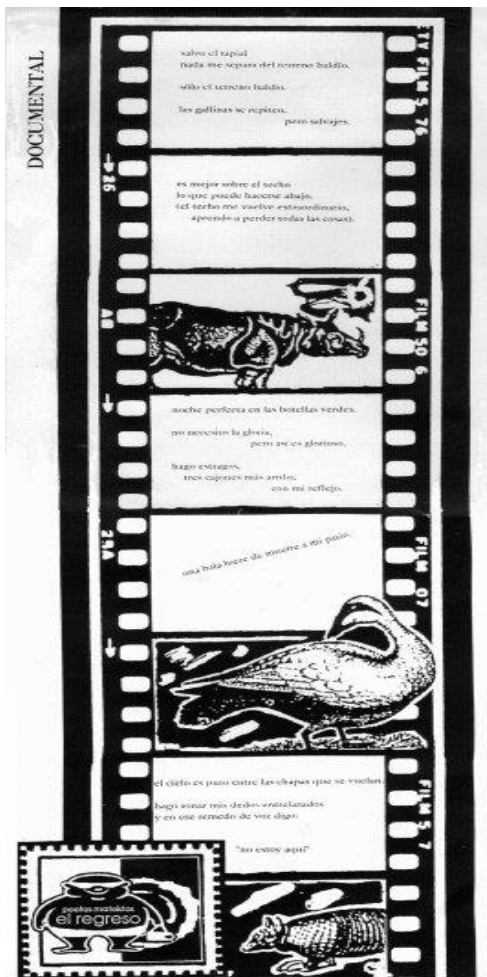
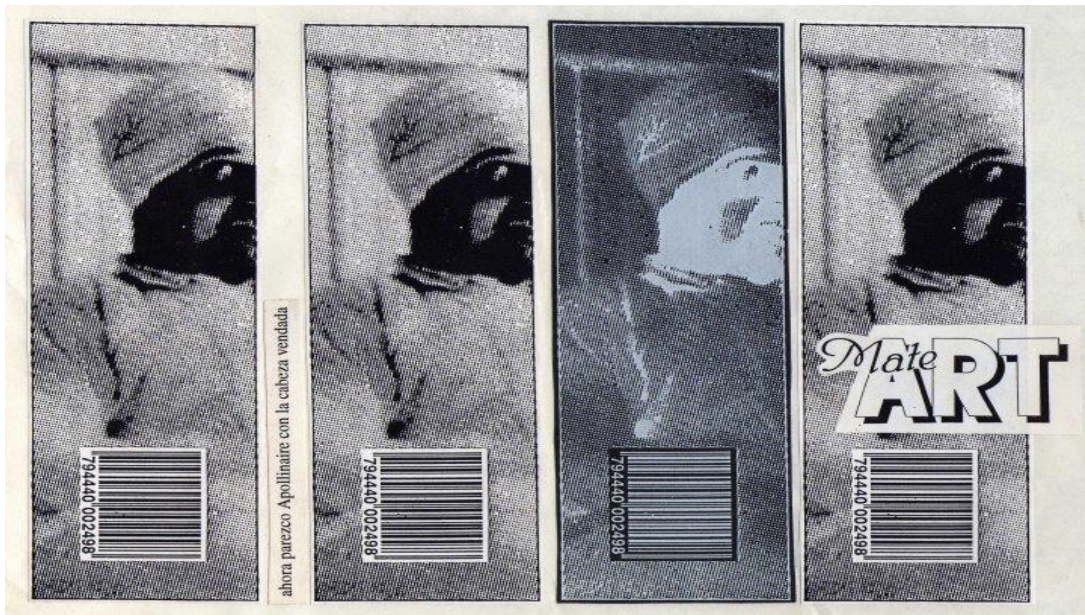


fig. 12

Reconfiguraciones

Mate art es un proyecto de la última etapa, con alguna acción en 1993 y otra posterior a la última pintada de ese mismo año, que tiene como perspectiva la transformación que experimenta la ciudad en el proceso de privatización. En los murales ya no se compite con agrupaciones políticas o gremiales sino con agentes del mercado como las grandes cadenas de supermercados, que a través de las publicidades acortan la vida del mural (ver capítulo 3 “Pintadas murales”). El *mate art* es un intento de producciones más pequeñas que viene a reemplazar al *Mateflete* y también a la revista mural, se pega en espacios más reducidos y todavía públicos como los postes, algunas paredes o se reparte mano en mano. La imagen y el diseño tienen otro peso en el *mate art*, en tanto el formato pequeño, distribuido en espacios menos visibles, requiere un impacto mayor. Así sucede con un poema de Marcelo Díaz (fig.11) o en “Documental”⁸¹ de Fabián Alberdi (fig.12) donde se profundiza el trabajo en relación a la imagen y la gráfica con versos en diferentes posiciones que conforman una unidad indisoluble con la ilustración, en línea con las presentaciones que se observan en los últimos números de *Cuernopanza*.

Por último, si “la obra permanece presente en el futuro” como señala Boris Groys (2014: 147), veremos que estos materiales efímeros, perecederos, pueden tener repercusión en el tiempo venidero; así, vale destacar que, inspiradas en el modelo de acción y producción del grupo, escritores argentinos y franceses organizaron durante este año 2018 en Rennes (Francia) encuentros literarios, denominadas *mate connection*, bajo el formato de intercambio que proponen las mateadas en la Argentina. Las mismas fueron

⁸¹ Ese texto aparece publicado también bajo el título “Villa Mitre Serial” en *fósiles en ámbar* (2014: 18)

acompañadas con la presentación de un panfleto denominado, también, *Matefleto*, que presenta en su número inicial poesías de los autores argentinos Néstor Ponce y Daniel García Helder, y del español Diego Medina Poveda.

Para cerrar este capítulo destacamos el modo en que la implementación de este soporte, que en su complejidad opera con aspectos residuales de la militancia política, del activismo del rock, de las tradiciones de la cultura alternativa, denota la firme intención de intensificar las posibilidades del ingreso al arte, el interés por las acciones participativas y de intercambio, el afán por aquellos aspectos que trasuntan los márgenes, lo contracultural, la atracción por el hecho artesanal, y, fundamentalmente, el anhelo de una circulación extendida de lo artístico. Probablemente, estos aspectos se destaquen más que en ningún otro portador. Su accionar va sentando límites y estableciendo posiciones estéticas, sociales y políticas dentro del área urbana.

Estos procesos creativos se van consolidando, como otros casos que analizamos, ligados a intervenciones comunitarias, a formas relacionales del arte (cf. Bourriaud 2006, Rancière 2010) y a instancias colectivas de realización y publicidad, con un componente fuerte de lo colaborativo; en los resultados concretos inciden los espacios de reunión y producción elegidos y se definen las formas de transmisión, las que muchas veces son públicas, y aun, a cielo abierto. Estas condiciones cobran significación, en tanto se establecen allí instancias de aprendizaje de y para la tarea de escritor, ya que se trata de acciones que promueven el intercambio, la revisión y la previsión de obras o proyectos de obra. El vínculo constituido entre los integrantes promueve improvisadas escuelas de escritura, ya que el proceso de trabajo abre espacios y momentos formadores de poéticas y de debate de las mismas, da lugar a la conformación de nuevas figuras consolidadas en

actividades de socialización del conocimiento, donde la reunión como punto fundante de la acción estética resulta primordial.

Capítulo 2: Revistas murales



fig.13

Quien se sienta a escribir prevé generalmente un lector tan solitario como él; el escenario congrega dos episodios de aislamiento, 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); en el caso argentino, también es resultado de las intensidades de la retirada de un gobierno autoritario, de la incipiente postdictadura 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.

Los modos de producir, de publicitar y de leer se vuelven significativos en este corte histórico y en esa aproximación al otro que determina la época a partir de los cambios político-institucionales. La trama es afín a los acontecimientos, renueva lo singular que se experimenta en estos procesos artísticos en tanto dispone al individuo en situación de intercambio con el contexto y con los semejantes. Se trata de considerar la experiencia – en este caso experiencia estética- entendida como esa situación de acercamiento al otro, como desprendimiento de lo puramente individual, como “aquello que nunca puede ser poseído plenamente por su dueño” (Jay 2009:469) y pensamos el concepto en su dimensión estética, ya que en buena medida, esta situación puede considerarse como una condición inaugural de la acción artística.

Entre la ciudad sitiada y la ciudad del mercado

a-Poema, imagen y papel

El margen de la revista mural invita a ingresar a una superficie gráfica infrecuente en la ciudad, a recorrer textos e imágenes. Una pared exhibe la figura de una joven que inclina ligeramente su espalda acompañando un poema que recorre casi toda la superficie

de papel, del centro de la hoja hacia abajo; equilibrado, en breves tramos, ambos se yerguen como los edificios bajos de la ciudad, como las indicaciones del tránsito, como las columnas de luz se estiran en el plano vertical. Los cabellos de la mujer son oscuros y largos, con algunos mechones recogidos, un poco más arriba de la frente por unas flores que hacen las veces de vincha, cruzan un hombro descubierto, descienden sobre el torso, para extenderse en una unidad con un lienzo de entramado abierto (en apariencia una tela de pañal o una gaza de enfermería) que completa el collage formando la pollera larguísima que llega hasta el último verso del poema. Entre el contraste y la conjunción, la parte superior del cuerpo muestra como detalles destacados el hombro descubierto, un prolijo peinado batido y las flores como adorno que le otorgan un aire de figura noble, con dedos de ícono femenino prerrafaelistas para enlazarse con el material sencillo del vestido en la parte inferior de la imagen. La descripción corresponde a la edición número 3 de la revista *Cuernopanza* (1989), la obra es de la artista plástica Silvia Gattari.

Motivos como éste son recurrentes en las ilustraciones que aparecen en los cinco números de la publicación *Cuernopanza* entre 1987 y 1996, editada por el grupo *Poetas mateístas* firmadas en muchas oportunidades por esta artista, quien, como ya vimos, tuvo a su cargo también una buena cantidad de las ilustraciones de las pintadas murales⁸².

¿Qué es una revista mural?

Una revista mural es una hoja de grandes dimensiones, muy superiores a las de uso corriente en publicaciones, un objeto cultural que tiene como soporte primero el papel

⁸² Los mateístas produjeron dos revistas murales, *Cuernopanza*, con una tirada de 500 ejemplares por edición, y *El ladrillo*, con un único número en los primeros meses de 1987, tirada más reducida y dimensiones más pequeñas, sumamente artesanal conformada por dos hojas A2 que se pegaban. La edición funcionó como una prueba para lo que luego sería *Cuernopanza* y contenía una historieta con un personaje local, el capitán Pindapoi, creado por Fabián Alberdi e ilustrado por César Montangie.

pero requiere un segundo soporte que le sirva de apoyo, esa combinación de estructuras conformará una original caja de significaciones que se suman a las que porta como contenidos y sobre la que se leerá cada ejemplar individual. En tanto revista, no responde de manera acabada al concepto de revisión, de segunda mirada, que nos ofrece la etimología de la palabra, ya que todo su material está a la vista. Por esa razón, el proceso de lectura tiene menos dependencia de la sucesión de los materiales, el recorrido pierde la marcación de lo lineal, puede volverse aleatorio, y no se define en la consecutividad, ya que se dispone en un único pliego⁸³. Por tal razón, frente al libro o la revista convencional muestra una constitución ligera, una dinámica de exposición más amplia, en tanto se dispone sin mediaciones a los ojos del lector ocasional. Más allá de la limitación de portabilidad dada por la posición fija en la pared, adquiere otro rango de movilidad, por el hecho de que sus editores la llevan a la calle y allí, actualizan, aproximan la posibilidad de la lectura de poesía, concorde a las prácticas de los tiempos presentes y las posibilidades del ciudadano común.

Como se trata de un objeto que requiere visibilidad, se buscan dimensiones que superen en tamaño a los formatos habituales, éste es uno de los aspectos que la aproxima como soporte al formato cartel. En cuanto a las experiencias de revistas murales mencionadas en este capítulo, dos trabajan en dimensiones medianas, el formato A3 (42 centímetros de largo por 29,7 centímetros de ancho), es el caso de *Percanta*⁸⁴ de la Capital

⁸³La revista convencional tiene como condiciones ser una publicación periódica en soporte físico o electrónico, que se da en parte sucesivas. Por lo general llevan un orden sucesivo en la paginación, así como en la periodización de números y/o en volúmenes. Aquí la unidad y la fijeza del objeto determinan la falta de consecutividad; esa carencia la tienen también las revistas ensambladas que trabajamos en otro capítulo.

⁸⁴ *Percanta* es una publicación mural con diseño austero gestionada por el grupo Che en 1989. Dicho grupo estaba conformado, entre otros, por los poetas Alejandro Seta, Nahuel Luna, Domingo Reyes, Jorge Nowens y contaba con ilustraciones de Mónica Corrales.

Federal y *Megafón*⁸⁵, de Palpalá, Jujuy (fig.14), y las otras dos, *Cuernopanza*⁸⁶ de Bahía Blanca (fig.13) y *Cavernícolas*⁸⁷ de Viedma, lo hacen mediante un soporte más grande, de 80 centímetros de largo por 50 centímetros de alto.

Estas son publicaciones periódicas que tienen como propósito la difusión de un género particular como la poesía, pero que en su ejecución no son ajenas a las emergencias novedosas de lo político y del reclamo social. Las que revisamos aquí circulan en la misma época, pero en puntos muy alejados; las distancias geográficas, las separaciones generadas por la falta de comunicación, la periferia que acota en términos culturales a muchas regiones del interior del país no impiden la aproximación de recursos, el desarrollo de prácticas comunes, que coinciden con respuestas de otros grupos literarios del país, y aun con prácticas sociales más amplias que se dan en los años ochenta en todo el continente en el marco de procesos de apertura democrática o el final o la resistencia a ciclos dictatoriales.

Las cuatro publicaciones tuvieron difusión durante el final de la década del ochenta, las dos primeras imprimieron un único número⁸⁸ y las dos de mayor tamaño tuvieron continuidad durante los inicios y mediados de los noventa. El conjunto que conforman

⁸⁵ *Megafón* fue un cartel, una revista mural que se difundió en Palpalá, Jujuy, en 1989. Se publicó un único número mural, en el que aparecieron poemas de los jujeños Ernesto Aguirre, Alejandro Carrizo, Pablo Baca, Estela Mamaní, Mario Solís, Ramiro Tizón, y Reynaldo Castro. El proyecto lo puso en marcha éste último y contó con la colaboración de todos los poetas publicados. Se incluyó un poema de cada autor, a excepción de Ernesto Aguirre de quien se publicaron dos poemas breves. El diseño lo realizó la artista plástica Claudia Lassaletta. El afiche era de color negro y verde, con un marco común que contenía el poema con el nombre del autor.

⁸⁶ *Cuernopanza* fue una revista mural editada en Bahía Blanca entre 1987 y 1995 por el colectivo de poetas y artistas plásticos Poetas mateístas en la que participaron Silvia Gattari, Rosana Testa, Guillermina Prado, Sergio Espinoza, Sergio Raimondi, Fabián Alberdi, Marcelo Díaz y quien firma este trabajo de investigación.

⁸⁷ *Cavernícolas* fue una publicación mural editada en Viedma, Río Negro, dirigida por el poeta Alberto Fritz entre 1989 y 1996.

⁸⁸ *Megafón* publica un único número que servía como anticipo de una antología de poetas jujeños, *Percanta* también saca un solo número de la revista mural, pero paralelamente también existió el Volante del Grupo *Che*, una hoja con poemas que se repartía en lugares públicos; en 1992 la revista *Amaru*, en la que participaban algunos integrantes del grupo *Che* incluyó una revista mural a modo de separata con el poema "Lanús unicaluz" de Alejandro Seta.

permite considerarlas como un tipo particular de respuesta estética y, a la vez, ética, a las condiciones socioculturales que rigen la postdictadura, y da cuenta de las formas de difusión o de comercialización de la producción literaria emergentes, de los lazos que pueden establecerse entre estos modos de intervención con nuevas manifestaciones frecuentes en la época integradas con otras expresiones estéticas como las provenientes de las artes plásticas. A su vez, por su modo de irrupción pública, estas revistas callejeras, como los demás portadores analizados, ponen de manifiesto un corrimiento en los límites en la relación entre autor y lector, y abren la posibilidad de consolidar modos de legitimidad artísticos en nuevos espacios, forzando las condiciones de publicidad de géneros como la poesía ligados en ese momento al recinto cerrado.



fig.14



fig.15

Antecedentes

Se reconocen experiencias previas y diversas en la tradición cultural argentina en un soporte que combina diferentes formatos como novedad para la continuidad y la acción repetida que muestra la calle. Por supuesto, es bien conocida aquella acción señera en 1921 y 1922, cuando un grupo de jóvenes empapeló Buenos Aires con un tipo de cartel muy particular, los dos números de revista mural *Prisma* que formaron parte del paisaje urbano durante un breve tiempo. Impulsados por el ideario de las vanguardias Jorge L. Borges, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y Francisco Piñero intervinieron de modo inédito la ciudad, violentando “los espacios tradicionales reservados a los anuncios políticos o a la publicidad. Pegada sobre las paredes o kioscos de la ciudad, como un folleto o un volante, *Prisma* compitió con otros textos públicos que impusieron una múltiple lectura” (Masiello 1986: 67). En una época de modernización de los espacios públicos, de

la vida económica y de extensión del voto universal, este soporte singular emergió para hacerse un lugar desde el trabajo artístico en el espacio público.

Pero, además de este caso fundante en la Argentina, reconocido como modelo por los jóvenes de los ochenta, se percibe el eco de las prácticas alternativas, que surgen en la neovanguardia de los sesenta, muy asociadas a las transformaciones sociales de la época y con un fuerte carácter político, no solo en su contenido sino también en su formato y en sus soportes. Tal es el caso de intervenciones artísticas en la ciudad con el propósito “copar”⁸⁹ esos espacios en los que se pudiera dar una acción política, con la posibilidad de “disolver las fronteras entre la calle y el museo” (cf. Longoni 2014:140), llevadas adelante por artistas como el platense Edgardo Vigo, Carlos Ginsburg, Alberto Greco, o el ejemplo emblemático del cartel “Violencia” de J. C. Romero. Resultan modos de abordar la calle, de apropiarse del cartel publicitario, de la pancarta política (Longoni 2011) que constituye una escala en el recorrido largo de las intervenciones en el papel de grandes dimensiones expuesto en la vía pública.

En una sólida combinación, el modelo estético de estas acciones se asienta en la experiencia vanguardista de los años veinte, pero el gesto de acción directa y de asunción de la caducidad del producto -donde la conexión es formal y de prácticas de difusión- está en los años sesenta y setenta.

El corte brutal que significó para gran parte de las experiencias culturales la interrupción de la vida democrática en los setenta, lleva a recuperar estas prácticas de modos diferenciados. Esos casos sirven como antecedente y paralelo a esta escena de los

⁸⁹ Se trataba de ocupar distintos espacios, propios y ajenos al arte, al modo de las acciones de las organizaciones armadas en ese periodo de resistencia a la dictadura, a fin de interpelar al público, “colocándolo en un lugar nuevo, activo, diametralmente distante de la contemplación estética tradicional” (Longoni 2014: 175).

ochenta, en tanto, se experimenta atendiendo a los vínculos que exceden el ámbito artístico donde el acontecer diario, la politización, se presentan permanentemente, con grandes diferencias por cierto, pero coinciden en tratar de explotar la capacidad comunicativa, la fuerza contestataria, así como sus facetas comunitarias, y ahondar en el perfil más activo y participativo del arte.

Otra experiencia con carteles mucho más cercana en el tiempo, que también obra como antecedente relevante, la constituye el *Siluetazo*, acción a la que nos referimos en otros capítulos. Como herencia indirecta también, pero ligada al formato que constituye la revista mural, es pertinente mencionar a *Quebrantahuesos*, la revista chilena creada por Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky⁹⁰, Enrique Lihn⁹¹, entre otros, fundamentalmente porque Parra es una referencia reiterada en las producciones mateístas. En el caso de *Megafón* de Jujuy, hay un antecedente en la misma región que oficia directamente como modelo, es la revista *Piedra* que había publicado un número mural durante la década del sesenta⁹². En tanto productos estéticos, esta fuente múltiple les otorga rasgos propios.

Sin escaparates ni vitrinas

El sostén que brinda la reproducción, la repetición del objeto, en estos casos los doscientos a quinientos ejemplares que se pueden llegar a publicar y pegar en la vía pública, genera la posibilidad de que cada uno de esos espacios donde se ubica este portador textual (la calle, la oficina pública, la parada de ómnibus) sean momentánea y

⁹⁰ Alejandro Jodorowski (1929) artista chileno, narrador, poeta, ensayista, realizador cinematográfico, autor de cómics y de obras teatrales.

⁹¹ Enrique Lihn (1929-1988) escritor, crítico literario y dibujante chileno. Poeta destacado con obras como *Poemas de este tiempo y de otro* (1955), *La pieza oscura* (1963), *Poesía de paso* (1966), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *Escrito en Cuba* (1969), *A partir de Manhattan* (1979), *El paseo de Ahumada* (1983), *Al bello aparecer de este lucero* (1983), *La aparición de la virgen* (1987), *Diario de muerte* (1989).

⁹² Participaban del grupo de trabajo de la publicación Raúl Noro, Miguel Espejo, Salma Haidar y su hermano Alberto, Luis Wayar, junto a otros poetas de esa generación (Lafleur et al. 2006:199).

simultáneamente la vitrina, el escaparate –como en una presentación comercial- o el espacio de exposición –como en una exhibición de una muestra- y en cada una de esas instancias muestran sus coincidencias y distancias frente a un modelo de exposición, el museo, como agente democratizador cultural: todos pueden opinar, todos pueden acceder a las obras. La condición de que esa galería de exposición sea la calle incrementa tal posibilidad; es ésta una sala imaginaria cuya singularidad es la de exponer únicamente, ya que como espacio está desligado de la responsabilidad de generar un aura respecto de la producción, de consagrar o conservar; a la vez, en la alternancia que propone la calle, funciona como museo y deja de serlo constantemente. En su condición de obra, por los materiales que porta, la revista mural se repite, tiene la capacidad de reproducirse; de esa manera, interviene en la vida diaria, participa como afiche y como obra de arte en el ámbito urbano y, también, de sus modos de intercambio. Por otro lado, como objeto material con elementos artísticos, realiza un camino particular, sale en busca de su receptor, va a por él a la calle, invirtiendo el recorrido más regular en el que espectador debe ir a la peculiaridad de la obra. Hay un interés de la revista y de los poemas por entregarse a la observación pública en la ciudad sin las mediaciones habituales en las relaciones artísticas o comerciales.

Como cartel mantiene esos rasgos que provienen de sus posibilidades comerciales, ya que conserva su proximidad con el anuncio, por caso, pero no funciona como un objeto de intercambio lucrativo o estrictamente monetario al modo del libro, no se imanta de las condiciones de lo comercial y comercializable. Sin embargo la separación no es absoluta, porque sigue guardando el carácter de anuncio, y en ese sentido, se aproxima más al tráfico del libro de poesía de bajo nivel de consagración, que circula mediante el intercambio, la donación entre pares o cercanos. Es decir, en un lugar intermedio entre la mercancía y el

arte, entre otras cosas porque es un cartel que no se vende ni vende, pero se instala en un espacio muchas veces dedicado a la venta, como cartel ingresa en el territorio del mercado, y a la vez se corre del espacio del museo. Este es uno de los modos en que la revista mural se coloca a distancia de un aspecto clave de la mayor parte de las producciones culturales, la mercantilización social, sin dejar de ser un instrumento de promoción en el que el lector, sin mediar la compra, puede ver, puede leer, hay una acción de consumo pero, como señala Gonzalo Aguilar en referencia a *Prisma*, “comienza y acaba en el cartel mismo, sus signos no nos remiten a otra cosa que a su propio espacio: la poesía no está a la venta, sino a la vista” (Aguilar, 2009: 74).

El portador textual que se ubica en el muro, a diferencia del libro y la revista convencional, como un alimento perecedero, un material con fecha de vencimiento, no da lugar a la acumulación ni al resguardo, requiere ser consumido en el momento y en el lugar, *hic et nunc*. Esa condición le da una excepcionalidad como una conjunción de texto e imágenes que busca ganar la calle, ocupar los espacios de la ciudad, para ello no pone como privilegio el aura artística o algún vestigio diferenciador respecto de los demás objetos de la vida urbana. Incluso muchas veces es evidente la propuesta de un contrato de lectura donde los rangos estrictamente materiales (tipografías, tipo de papel, dimensiones) junto a la selección de vocabulario, la conjunción con los elementos paratextuales, que hacen a los resultados de la comprensión lectora, corren los márgenes hacia un espacio y un público que, como los restantes portadores estudiados, amplifican horizontes de recepción

Formatos y envoltorios

En principio, como elemento mediador más amplio, como *médium*, -que prescinde de las intercesiones más prontas de escaparates y vitrinas-, a través de recursos como el

collage o el montaje, capaces de destacar la importancia de la imagen y permitir ver aquello que no estaba visible, la revista mural conforma un modo de aparecer del poema y de las formas críticas, y en ese proceso hace a la textura de la época (cf. Déotte 2013: 49). La superficie de la ciudad después de una dictadura ha de estar latiendo en ella.

Pero, por a la vez, estamos, como decíamos, frente a un soporte que se exhibe de manera directa en el espacio público, sin las mediaciones materiales del libro o la revista convencional; no se define en ese paso previo y caracterizador que son la portada, las solapas o contratapas, con la necesaria incorporación de datos, informaciones, imágenes y aun formatos específicos que generan un espacio y, fundamentalmente, un camino de interpretación, un índice alternativo. Prescinde de esas apoyaturas, que son a la vez demoras para dar con el contenido, pasos de espera en el proceso de lectura, en definitiva, formas de la promoción que establece el mercado. De esta manera, la publicación mural, al mostrarnos todo el material en una sola página, propone una posibilidad de acercamiento y de aprehensión de los elementos más heterogéneos, aún que la de una revista convencional y, a la vez, una perspectiva del espacio que habita; como el transeúnte en la ciudad, el lector deriva por la revista mural, va y viene, se pierde, retrocede, se detiene, dobla las intersecciones y recodos.

Esa inmediatez que provoca, que no juega con la posibilidad de aplazar o dilatar el acto de leer, resulta una nota de oposición al mercado y las formas que impone, por un lado, y puede considerarse ligada al marco de intenciones de cada una de las experiencias con revistas murales que apuestan al impacto en el espectador, por otro, como puede observarse en la intención de actuar como el “cross a la mandíbula arltiano”, de “golpear” al público de *Megafón* o en la denominación misma de esta revista que, al referir a un elemento potenciador de la voz, denota el imperativo de ser escuchado (Castro 1990: 19).

Esta aprehensión rápida o instantánea tiene que ver con el hecho de que en el modo de presentación de estas publicaciones no rige la relación entre envase y contenido que es habitual en la mayoría de los productos que se exhiben en el espacio público regulados por pautas de mercado, porque esas dos instancias se resuelven aquí en una sola, por tanto no hay en estos formatos una promesa, una proposición desde la cubierta. Por carecer de empaque, de envoltorio, el impacto es el del contenido, no el de su cubierta: su presentación es directa, acciona sin mediación, golpea. La relativa seguridad o certeza que provee una portada, un embalaje, de tono uniforme o con las ilustraciones más llamativas, aquí no se hace presente; la relación entre envase y contenido se unifica, no hay diferencia entre uno y otro, este soporte es puro contenido, no tiene funda que se instale como expectativa, el objeto ya está en escena y no juega con esas constantes del consumo capitalista. Como aquí no hay papel a rasgar ni estructura que resguarde el contenido, no puede engañarnos una instancia previa que oficie de anticipo y promisión⁹³. En la literatura puede haber apuestas arriesgadas de presentación, pero la necesidad de contenidos presentados en segunda instancia, detrás de un embalaje, bajo una cubierta, se cumple casi siempre, incluso cuando trabaja en alianza con otras disciplinas; así, aun en un caso tan preciso, que busca la ruptura como el proyecto *Artefactos* de Nicanor Parra⁹⁴, las obras aparecen como un conjunto con su respectivo envoltorio. Se trata de una caja que contiene los más de ciento veinte objetos en soportes no convencionales que su autor denomina del mismo modo que se nombra a muchos productos comerciales: “artefactos”; ese envoltorio ya señala una previsión, que la

⁹³ Diedrich Diederichsen al analizar esta relación en torno a las portadas de los discos en el ensayo “Qué es redondo, negro, y se esconde en los calzoncillos?” de *Psicodelia y ready made*, revisa las críticas del envase como formas contrahechas de crítica al capitalismo, a las que hermana en ese sentido en la crítica a la moda (cf. 2010:158).

⁹⁴ *Artefactos* fue el título de una experiencia que el autor llevó adelante en los años sesenta y setenta con objetos poéticos individuales, autónomos que aparecían bajo la forma de tarjeta postal. El conjunto no se presenta propiamente como un libro, es una caja de cartón que contiene dos bloques tarjetas postales. Cada una de las tarjetas lleva en una de sus caras un “artefacto”.

revista mural deja de lado. Este aspecto marca una diferencia importante que separa, en tanto objetos, la revista mural de la revista normativizada que, del mismo modo que el libro, opera desde una portada que genera una expectativa: en el caso del libro, sumamos un aspecto diferencial más, la presentación del contenido que en su estructuración interna promueve una estabilidad relativa, un organización establecida desde el orden pautado de los párrafos y la distribución de espacios en blanco que contribuyen a la linealidad de la lectura. Por lo tanto, este tipo de publicación alternativa muestra, en el mismo portador y en su diseño, un modo de posicionarse y de aparecer, de hacerse visible (Déotte 2012: 96), en relación a los patrones que regulan y homologan las formas de elaboración; aquí, el medio es y se exhibe mensaje⁹⁵.

Otro aspecto a destacar en este modo de presentación, es que en las revistas que se exhiben en el muro la utilización de algún instrumento de cobertura o envase oficiaría de protección, como la tapa que cubre, que preserva cualquier producto, lo que operaría contra su condición definitivamente perecedera, que está ligada a modos de producción marcados por una “materialidad débil” (Expósito et al. 2012:49).

Pero esa condición no es absoluta porque la revista mural establece también una tensión entre lo perecedero del formato y el halo de perdurabilidad que guarda el poema, aun en los casos que ésta parece negada. Esta tensión se da en relación a las revistas de poesía en general, como observa Carlos Battilana, los textos poéticos en cualquier revista tienen el carácter perecedero que impone la periodicidad, el paso de las ediciones, pero el

⁹⁵ El filósofo canadiense Marshall Mc Luhan con el lema “el medio es el mensaje” (título de uno de sus libros (1967)) propone que los medios pueden producir un impacto que supera al material transmitido; en su perspectiva ambos componentes funcionan en pareja, con un compromiso recíproco, uno puede contener a otro.

Habitualmente no notamos que existe interacción entre los medios y dado que su efecto sobre nosotros, en tanto audiencia, suele ser poderoso; el contenido de cualquier mensaje resulta menos importante que el medio en sí mismo.

rango estético, particularmente en este género busca superar ese rasgo fugaz y aspira a la permanencia⁹⁶.

Como objeto en la pared, por sus condiciones materiales y de circulación, la publicación incrementa la caducidad que caracteriza a la revista de poesía en general, lo transitorio que impone el espacio callejero acrecienta lo efímero de la revista y, por otro lado, como se trata de artefactos producidos por artistas jóvenes, que no han ascendido aun a los circuitos de consagración y que hacen una apuesta desde los márgenes del sistema literario, la perdurabilidad no es un punto fuerte.

En la calle

Si las consideramos bajo la condición de arte público, las revistas murales constituyen una ruptura con los parámetros imperantes desde las instituciones y determinan la vida en la calle, especialmente, con las lógicas del monumento y de la conmemoración, así como la del espectáculo (Silva 2006: 355); no se busca constituir la creación como objeto de perduración, un argumento de recuerdo, sino en testimonio efímero de la intensidad del tiempo ahora, del instante, de lo pasajero, y se establece una forma de resistencia a cumplir una función de emblema artístico dentro de la urbe. Es así que las revistas murales (al igual que las pintadas callejeras) permiten, al modo de los contramonumentos (Young 2000: 85), una intervención, una revisión de lo acontecido, en tanto son escenarios en los que se hace visible la lucha por los significados del pasado, como todas las actividades que en el periodo se activan en el intento de volver a ocupar el

⁹⁶ “La fugacidad de una revista de poesía deviene de su carácter de publicación periódica, atravesada por la actualidad de su intervención, mientras que su virtual duración devendría de las características propias del discurso que propicia. En esa fricción entre fugacidad y duración se instala la enunciación crítica y poética de una revista de poesía. Esa fricción resulta uno de sus rasgos fundamentales.” (Battilana, 2008: 81)

espacio público, desde las pegatinas de afiches o la marchas, hasta la ronda de las Madres de Plaza de Mayo.

Situaciones de lectura y espacios de escritura

a- Leer un cartel

A partir de algunos conceptos que proponen autores como Déotte y Chartier, consideramos el valor y el peso propio que tienen las superficies en que se inscriben los textos y el vínculo que mantienen con las estéticas y con la época en que circulan. La revista mural propone un lugar nuevo para la palabra poética y emerge como producto de un anclaje temporal preciso, es uno de los espacios de concreción material propios, singulares, de un tiempo de reconstrucción de lo público y de lo político. No tienen por sí mismas la condición de estructuras artísticas, pero modifican la producción poética dotándola de un nuevo significado y progresivamente se integran como creación única. Esta nueva condición está ligada al modo de acción que tienen como soportes.

La lectura de un cartel de la calle adquiere condiciones propias y que no tienen un carácter estable; puede llevarse a cabo a modo de escaneo, como un paso rápido sobre el conjunto, puede darse una ojeada involuntaria, producto del acostumbramiento o el paso repetido, como habitualmente sucede con los anuncios callejeros, pero también puede anclar la mirada del paseante y generar una asimilación reflexiva; en cualquiera de esos casos, debe atenderse a la situación de sorpresa que supone este objeto en la vida de la ciudad, una entidad que quiebra la mirada acostumbrada y rutinaria del transeúnte, la circunstancia de embotamiento de la sensibilidad que generan las grandes ciudades, a la que referimos en el capítulo introductorio. Las revistas murales, por su parte, proponen ese tipo de acercamiento, como muchos soportes que se componen de textualidades diversas, con la

particularidad de que el proceso de lectura puede ser fácilmente suspendido por las condiciones que impone el contexto, puede darse un recorrido por la página con detenciones específicas o ciertamente volverse aleatorio. La perspectiva de asimilación se asocia a lo visual y se vuelve dinámica; como los componentes se presentan simultáneamente en el espacio, se atenúa la jerarquización de elementos, las imágenes operan en yuxtaposición con los textos y éstos no necesariamente regirán como entidad hegemónica en ese proceso. Una posibilidad es abordarla como una totalidad que se puede desmontar durante el proceso en cada uno de esos fragmentos, la alternancia y la discontinuidad en ese trayecto aparece como una condición del hallazgo en el espacio público. Doble condición, entonces, revista y objeto cultural, publicación periódica y obra, un soporte que actúa en el resultado de la creación.

Por otro lado, la semiosis no se reserva únicamente a los signos alfabéticos porque estamos frente a un objeto que para difundir poesía conforma una unidad que no contiene solamente textos, en el mismo nivel de lectura aparecen las imágenes, los grabados, las fotografías, que pueden enmarcar, complementar, dialogar con aquellos o ser eje de la aproximación. El transeúnte “podía encontrarse , también con poemas de artistas barriales inexistentes o con relatos de las hazañas de un vecino de Ingeniero White, que le contó a un mateísta la historia -y la ética- de su vida en una entrevista” (AAVV, 2012: 198). En tal sentido, por su modalidad de exposición, el objeto puede ser contemplado, al menos, en dos instancias, como una única unidad de imágenes y textos, en que, dada su condición de cartel, desarrolla su potencialidad visual, por lo que bien puede ser observada como las obras procedentes de las artes plásticas, apuntando al equilibrio de sus componentes, el modo en que se convocan, se contienen, entre sí. Pero, además, y por sobretodo, corre al poema del lugar convenido, instándole a tomar un lugar en relación con las demás producciones artísticas, así como con los distintos elementos del campo social que propone la calle con las que convive e intercambia en la publicación.

b- Escritura y espacio urbano

El estado habitual de un conglomerado urbano es la mutación, pero no se trata solo de un mero escenario donde trascurren los acontecimientos, sino de un espacio semiótico de fuerza singular (cf. Kozak 2004: 12). Así como, “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje” (Barthes 1985: 260), la escritura resulta una de las formas de buscar un orden en ese área, de dar con regularidades en ese conjunto o hallar las vías para vertebrarlo.

La experiencia urbana se fue consolidando básicamente visual en el siglo anterior: se ve y se mira, se reconoce el territorio y se lo incorpora desde esa percepción. Un conglomerado urbano está siempre sujeto a procesos de cambio, con distintas intensidades según las épocas, por un lado, el impacto tecnológico genera nuevas dinámicas, pero también lo hacen, de modo semejante, las condiciones políticas y culturales que se conjugan y coadyuvan en esta transformación.

Esa época cobija textos, formatos y soportes que remiten a distintas prácticas de hacer, de recuperar, de habitar la ciudad, hablan de cambios que acontecen a partir de transformaciones tecnológicas, pero también, y en muy buena medida, culturales. Las paulatinas modificaciones en el campo político tienden a restañar los lazos sociales (Landi 2011: s/p), buscan incidir de manera determinante en los modos de aprehensión de ese espacio; allí talla, de modo particular, la intervención de la escena artística. Hay escrituras que remiten a lo urbano y, a su vez, hay intervenciones materiales sobre la ciudad de orden muy diverso que hacen a su reconfiguración y, por sobre todo, la resignifican, en tanto muestran, median, derivan sus líneas principales, sus intersecciones, sus vaivenes.

A fin de analizar casos como éste, retomamos el modo en que Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, lee el periódico del siglo XIX en su relación con la ciudad moderna como forma de representación de su organización particular con sus calles principales, sus espacios de gestión, de ocio, de reunión, etc. y, a la vez, como posibilidad de pensarla, “el sujeto urbano experimenta la ciudad, no solo porque camina, por zonas reducidísimas, sino porque la *lee* en un periódico que le cuenta de sus distintos fragmentos” (1989: 124)

Una ciudad, en el final del siglo XX, se habita, se reconoce y se recorre con una apoyatura fuerte de las palabras; ellas son un entramado de referencias. De modo particular, el cartel es un habitante de la urbe moderna, la viste, la orna, la comunica, establece puntos de referencia, hitos. La ciudad es un espacio percibido por y desde los cuerpos, allí transitan hombres y mujeres, que asimilan los olores y aromas que van penetrando en sus narices, los ruidos y sonidos que se incrustan en los oídos y, fundamentalmente, las imágenes que estimulan las pupilas. Somos cuerpos que transitan y sienten la ciudad, aunque, en el vértigo de ese tránsito, esa percepción se atenúa, y genera la sensación de una cierta desconexión respecto al espacio. A su vez,

navegar por la geografía de la sociedad contemporánea exige muy poco esfuerzo físico y, por tanto, participación. Lo cierto es que en la medida en que las carreteras se han hecho más rectas y uniformes, el viajero cada vez tiene que preocuparse menos de la gente y de los edificios de la calle para moverse, realizando movimientos mínimos en un entorno que cada vez resulta menos complejo. De esta manera, la nueva geografía refuerza los medios de masas. El viajero, como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos. El cuerpo se mueve pasivamente, desensibilizado en el espacio, hacia destinos situados en una geografía urbana fragmentada y discontinua (Sennett 1994: 20).

En ese espacio fraccionado y heterogéneo, la letra, como señalamos, es una de las herramientas para buscar un orden; en América Latina, desde muy temprano, desde la colonización española, la incorporación de la tecnología de la escritura fue un principio organizador de las sociedades urbanas, un instrumento para hallar un orden social, como

observa Ángel Rama (1998). Aunque en el periodo en que circulan las revistas consideradas, la escritura, como muestra el pasaje de Sennett, ya no detenta tal condición de manera exclusiva, sigue presente e indaga las formas de adecuación y la dinámica necesarias, en el afán de volver más legibles los signos urbanos.

El trabajo con las imágenes, así como el tamaño de las revistas murales -muy superior a los que son habituales entre las publicaciones periódicas portables- y la exposición de todo el material en un pliego obligan a un trabajo cuidado de diseño, diferente al de los panfletos y al de las pintadas murales. En la estructura resultante de ese quehacer, el orden de las columnas y los materiales, sus relaciones e interconexiones, sus jerarquías y sus valores sugieren, como las calles y avenidas, edificios y áreas públicas del espacio urbano, las circulaciones variadas, posibles y aleatorias, los hitos, las vías, las probables detenciones, las regularidades e irregularidades. De la misma manera, la desconexión entre los diversos y heterogéneos segmentos que conforman la ciudad, tiene su paralelo en la independencia de cada una de las columnas y notas que componen una revista mural; la organización del material gráfico en una revista no es ajena al trazado de un catastro y sus vías de circulación, las dos dimensiones entran en paralelo, la sintaxis de la revista y el ordenamiento urbano proponen un modo de interpretar el complejo y voluble espacio de la ciudad. No es infrecuente que confluyan de ese modo aspectos que en principio se observan distantes o disímiles en cuanto a lo estético, los formatos elegidos, lo temático; ese tipo de encuentros se repite en las ilustraciones, al interior y entre los textos.

En ese número 3 de *Cuernopazna*, al que ingresamos al inicio del capítulo a través de la ilustración de Gattari, puede hallarse en el otro borde de esa única hoja que funciona como un plano a transitar, un poema de Fabián Alberdi titulado, “yerba mala nunca muere”,

que ensaya en clave paródica referencias a lo urbano y a lo poético en tonos arrabaleros y recursos de la poesía gauchesca, con versos octosílabos, en estrofas de cinco versos

yerba mala de las buenas
cucha de la soledad
te sabe aquel paladar
¿quién te cantó, poesía,
pa' regarnos la ciudad? (Alberdi 1989: s/p.)

En estas publicaciones es frecuente que las ilustraciones y, sobre todo, los textos monten y articulen elementos diversos, y aun divergentes, en cuanto al léxico, los tópicos, que pongan en convivencia registros diferentes, como acontece en el espacio urbano. Así, en el poema “Serenata” de Marcelo Díaz (1989, s/p.), el texto, descendiendo paralelo al vestido de la mujer en el borde del periódico, echa mano a hitos de la cultura popular argentina como las letras de los tangos “Golondrina” y “Volver”, la figura de Gardel, la escena costumbrista del balcón y la serenata, allí irrumpe el personaje Blanca Luz de los poemas de Raúl González Tuñón, y el poema se define en un modo de composición fragmentario, en base a estructuras breves de cuatro o cinco versos. Es una secuencia de estrofas numeradas, internamente articulando escenas que buscan un modo de ilación que no está dado por los conectores o por la secuencia narrativa sino por la yuxtaposición de los elementos con el corte de verso o los signos de puntuación por toda mediación

III. la soledad
y sus crujidos tristes:
caen plumas y plumas
de soledad,
(era previsible)” (Díaz 1989: s/p.)

en una composición en la que las referencias envían al pasado, a los años veinte y treinta, mientras los cortes, la segmentación de las imágenes, se sitúa en las perspectivas de percepción del presente

VIII- con las alas plegadas:
los músicos amigos s'emocionan
le dan al músico cantor
emocionadas
palmadas en la espada
lo llaman gardel” (Díaz 1989: s/p.)

Ese mismo número de la revista muestra en el centro del diseño una entrevista a Jorge Boccanera, poeta oriundo de Bahía Blanca, quien había pasado su exilio en Centroamérica. La misma es acompañada por una caricatura de Gustavo Roldán que muestra un hombre que camina del centro hacia el borde del folio y parece desplazarse en el aire, apenas por encima del piso, casi en un vuelo, flota en la página y, a su vez, en la calle en la que la publicación se expone. En esta disposición puede interpretarse un orden posible de la ciudad, un modo de transitarla - algo que también analizaremos en los poemas de Alberdi-, en tanto el acto de recorrer la revista, que se despliega en su totalidad frente a los ojos del lector como un plano, va del centro a los bordes y de la periferia al centro, el usuario se detiene, gira, vuelve atrás, en una asimilación del espacio ciertamente constelada, astillada, diversa.

c) medios de transportes y recorridos

Para cada individuo el conjunto urbano se conforma como una superposición de segmentos aislados, tanto en lo espacial como en lo temporal, tramos fragmentarios que se

hilvanan en cada recorrido potencial; la modernidad consolida esa forma de aprehensión en estos dos patrones ordenadores, el peatón detenta una percepción desmembrada.

La espacialidad y la temporalidad son instancias que están particularmente segmentadas en la apreciación de las ciudades, así sucede desde los inicios del proceso modernizador, el espacio se aprecia en fragmentos, en tramos aislados, el tiempo es percibido como fracciones que no resultan integradas (Ramos 1989: 126). En tanto movimientos y acciones se imponen en la individualidad, como propias de personas que pueden circular solitarias, ya desde fines del siglo XIX, con la modernización de las grandes conglomerados y los cuerpos que circulan nos enfrentamos a una nueva disyuntiva: “el cuerpo individual que se mueve libremente carece de conciencia física de los demás seres humanos” (Sennett 1994: 26). El habitante, como individuo singular, configura su propio trayecto en el entramado urbano que es, de manera habitual, una incógnita para el resto de las personas que con él transitan; las ciudades –las más grandes y extendidas, las que muestran una expansión potencial, las capitales y las más desarrolladas en las provincias- hacen posible ese recorrido y trascienden la noción de lo estrictamente urbano constituyendo un espacio que conforma su propio régimen de valores, de ideas, de percepciones. En esta configuración emergen estructuras culturales, soportes, bienes simbólicos capaces de plantear representaciones, semblanzas, puestas en espejo de la ciudad. Julio Ramos ve esa condición en las ciudades que se transforman al ritmo de la modernización técnica y cultural al fin del XIX y la entronca con la posibilidad que tiene un objeto cultural central, el periódico, como representación de las metrópolis, en tanto es capaz de materializar, como no logra hacerlo ningún otro espacio discursivo en ese momento, “la temporalidad y la espacialidad *segmentadas* distintivas de la modernidad” (Ramos 1989:123). Es decir, que las nuevas formas de vida y de percepción en la urbe

tienen un medio y un modo en el periódico como soporte. Pero además, el periódico no sólo tiene como objeto de representación la experiencia urbana, sino que, en su propia disposición gráfica queda atravesado por una lógica del sentido que también sobredetermina ese territorio (cf. Ramos, 1989: 124). Su modo de ingresar a la literatura, no a través del canon que proponen los libros y las obras consagradas, sino desde los intersticios y los bordes como la producción de crónicas en un soporte como el periódico y los modos de relación e intercambio que este tiene con lo urbano nos resultan útiles en este acercamiento a un objeto, también lateral de la vida cultural, como la revista mural.

Hay una dinámica particular que excede el ritmo personal, individual, que está dada por los medios de transporte, la superficie de la ciudad se impone en el movimiento, se define en las posibilidades de transitarla. Las grandes localidades argentinas se pueden transitar todavía en el inicio del último tramo del siglo XX, al paso del caminante con cadencia de *flâneur*, determinado por las lógicas del espacio-tiempo urbano, al ritmo entrecortado de los transportes públicos. El hombre común atraviesa ese territorio, hace posible un trazado, establece tramos regulares: puede ir del cinturón barrial a la zona céntrica, ese eje puede marcar un trajinar al aire libre con jalones en áreas públicas, abiertas, aquellas en las que es posible desarrollar prácticas comunitarias, intercambiar con otros, intervenir el espacio. Los transportes urbanos, fundamentalmente en las localidades del interior, realizan una travesía que tiene, de manera casi indefectible, el espacio céntrico como eje; la dinámica que en ese período imponen estos medios, ya forma parte de las percepciones instaladas, de lo acostumbrado. No se trata de la revolución y el vértigo de otros momentos históricos, sino que esa velocidad prevista imprime un modo de buscar, de descubrir, de encontrar, de leer la ciudad.

El transeúnte muchas veces tiene en el espacio urbano una suerte de obstáculo. En general, no encuentra un interés o una atracción, sino que desea o necesita atravesarlo, superarlo (Sennett 1994: 26), y quien transita en un vehículo experimenta esa situación con más intensidad aún, al punto que el espacio se convierte en un medio para cumplir con el movimiento (cf. 1994: 20).

Por tanto, hay una recepción de lo circundante acorde a la velocidad y la iluminación que modulan un repertorio de imágenes y percepciones. A su vez, la recuperación de prácticas sociales en la transición democrática que habían estado vedadas durante la dictadura, como la posibilidad de volver a transitar libremente y reunirse, de reactivar y revitalizar las derivas, inciden en esa percepción, ya que además del impacto tecnológico, pesan de modo singular las articulaciones culturales y políticas que, con las necesarias divergencias y ajustes, entran en proceso de reparación.

En los lugares más densamente poblados, las paredes constituyen un espacio que se percibe de manera inmediata, son un escenario que modula y ensambla travesías políticas, sociales, artísticas; de esa manera, muchas prácticas ligadas al arte en las paredes se hacen presentes en las revistas murales. Es claro que ésa fue una experiencia que desarrolló una sensibilidad capaz de estructurar una suma amplia de iconografías y singularidades en los modos de observar. Algunas aparecen nuevas, otras, por cierto, son usanzas revisitadas, recuperadas o rehilvanadas en ese nuevo contexto. Probablemente el eje de percepción de ese momento no esté tanto en lo nuevo de una técnica o un soporte utilizados, como en aquello recuperado que se resignifica después del corte que estableció la dictadura. Por

tanto, los lugares elegidos serán los de mayor cantidad de transeúntes, así el espacio privilegiado para las pegatinas resulta el micro y macrocentro y la zona universitaria⁹⁷.

De la censura al libre mercado

El itinerario que bosquejan muchos de los poemas que se publican en las revistas murales da cuenta de un umbral, del momento previo a una ciudad en la que el imperio del mercado imprimirá transformaciones sustanciales. Por caso, no se observan todavía esos nuevos centros excéntricos que se impondrán y signarán modos de aprehender lo circundante en la década final del siglo XX, esos polos artificiales que constituyen los *shoppings centers*, que se establecerán en la vida urbana y con su posición notoria, determinante en la geografía, serán capaces de rediseñar nuestros modos de aprehensión, e incluso contribuir a cambios más amplios. En muchas ciudades el *shopping* será el reemplazo del “centro” en tanto sitio de reunión y de encuentro, la vida y la percepción se van a aquilatar en la transitabilidad del centro de compras, en los modos de atravesarlo y habitarlo (cf. Sarlo 1994 :16); será el espacio donde se establecen trazados en apariencia arbitrarios, una modalidad que “responde a un ordenamiento total, pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido”, por lo cual, frente al “centro” tradicional se presenta como una “cápsula espacial acondicionada por la estética del mercado”(Sarlo; 1994: 16).

⁹⁷ En función de que las tiradas no eran muy altas, y que, a la intemperie, estos carteles, duraban muy pocos días, los sitios regulares donde se realizaron pegatinas de revistas murales en Bahía Blanca fueron las paredes de la Universidad del Sur, en su complejo de Av. Alem al 1200, y de zonas aledañas, las esquinas y las paradas de ómnibus de calle 12 de octubre, camino a dicho complejo, las zonas de flujo más intensos de personas en el centro de la ciudad, en el edificio de Tribunales y el banco Nación, sobre el eje de las calles Chiclana -y su continuación Estomba-, Brown -y su continuación Vieytes-, hasta Brandsen y Undiano, donde transitan los principales medios de transporte hacia los barrios a la zona Este y Oeste, o la escuela nº 2 y el complejo de la UNS de Avenida Colón, donde circulan los transportes hacia las zonas Oeste y Sur, la calle Donado hasta la altura del 300 aproximadamente, los alrededores de la Plaza del Sol, zonas éstas en las que solían encontrarse paredones de obras en construcción; así también, las bibliotecas Rivadavia en la zona céntrica, la de Villa Mitre, el banco Coopesur del mismo barrio y las escuelas medias de la UNS y el edificio de la Universidad Tecnológica Nacional, regional Bahía Blanca.

Así, prácticas como los paseos a las zonas céntricas de las ciudades encuentran una alternativa en la visita a estos paseos de compras y *shopping*; de modo similar, consumos culturales y actividades familiares, grupales o comunitarias como la tradicional salida al cine van dando lugar a prácticas nuevas, que tienden a afincarse en espacios interiores (Wortman et al. 2015: 33), a partir de cambios tecnológicos como, por ejemplo, la utilización hogareña de la videocasetera, en tanto útil de reproducción y consumo de productos audiovisuales. Estas nuevas modalidades de circulación y el uso del espacio público no serán completamente ajenas al proceso privatizador que se consolida como política de Estado desde el inicio de los años noventa. En esta transición, en este momento liminar de las metrópolis, circulan las publicaciones mencionadas y sus textos; entre esos dos momentos -la recuperación y la transición democrática con las expectativas que despertó y la progresiva imposición del neoliberalismo económico- se mueven los poemas, los formatos y soportes con los que se trata de incidir en el momento y aprovechar la potencialidad de la urbe.

La ciudad aparece aquí como escenario, como plan y espacio de los acontecimientos y los objetos; en esta cartografía parece imposible eludir los elementos materiales que ofician de soportes de escrituras, esas superficies irregulares habitadas por carteles, paredones, escrituras de la calle que se irán instalando como hitos de lo que Claudia Kozak llama “literatura visual urbana”⁹⁸. Porque ese escenario que la poesía registra, es también la posibilidad para la literatura; no son pocos los grupos artísticos y comunitarios emergentes que evalúan en las ciudades, los trazados urbanos, la configuración de los jalones de

⁹⁸ Bajo esa denominación la autora agrupa diversas manifestaciones ciudadanas como el grafiti/poema, las pintadas, las revistas murales, que estarían en el marco de una literatura “desaforada”, “fuera de sí”, es decir, que se sale de los patrones vigentes, que se establece en sus límites, y que tendrían una carácter experimental, no necesariamente porque propongan una renovación formal, sino a partir del espacio de circulación que eligen, porque “se imprime sobre la superficie urbana” (Kozac; 2006: 141-151)

recorridos y reunión como áreas potenciales de la producción artística, en tanto pueden resultar más accesibles que los espacios tradicionales de expresión. Por tal razón, las intervenciones se aproximarán a las prácticas de acción directa, con el aprovechamiento de las condiciones que ofrece el terreno, acorde a prácticas de agitación y promoción, a las estrategias propagandísticas de los partidos políticos, los sindicatos, los activistas, en general, en sus intervenciones callejeras nocturnas, dando lugar a una producción de construcción grupal que se sabe precedera.

Para las formas emergentes de la cultura, habitualmente resulta necesario crear, construir espacios, generar canales, emplazarse en un medio; los instrumentos aquí considerados serán algunos de los que se sumen, desde un lugar ciertamente minoritario a la trama cultural de ciudades donde podemos observar un flujo singular de incursión al espacio público en los años de la transición democrática y, pocos años después, entrando en los noventa, no pocas de las prácticas culturales ligadas a lo público se irán corriendo al ámbito privado, como señalamos respecto de consumos culturales, grupales o comunitarios que se retraen a espacios interiores, a partir de cambios tecnológicos y de prácticas y actividades familiares como los paseos y salidas a las zonas céntricas que varían sus zonas de circulación a los paseos de compras. De este modo, estos medios y tecnologías alternativas de comunicación inciden sobre los usos y las costumbres y establecen el cuadro y, probablemente, el punto de intransigencia desde el cual los nuevos escritores intentarán modular sus respuestas, que se ligarán entre sí y propondrán maneras de producción y difusión cultural, de la labor de las instituciones, las instancias de consagración, las pautas de acción común.

La revista mural es un recurso que demostró su potencialidad en tanto herramienta de intervención y medio de difusión literaria, en el marco de coyunturas complejas en lo

económico, constituyéndose en un agente de participación y de dinamización de la cultura; se articula en su acción con modalidades de acción política, sindical y social, capaz de aprovechar los espacios de participación ciudadana y expresión. Bajo estas acciones la poesía logra una inscripción en ámbitos de recepción más amplios, que exceden el público de elite. En estas producciones la ciudad gana la posibilidad de ser objeto de representación de la poesía, pero también, y aunque sea momentáneamente, en la efímera permanencia que tenían esas manifestaciones, el texto poético integra el panorama, el espectáculo urbano, pasa a ser un jalón posible en los recorridos por la ciudad y bajo ese rango se incorpora como un signo distintivo en ese universo.

La composición poética del paisaje urbano

Por cierto, la irrupción de medios que comienzan a competir de manera directa con la escritura, no hace que mengüe en medida sustancial esa presencia en las funciones urbanas, por eso sigue resultando provechoso preguntarse por los soportes que en cada momento histórico dan cuenta o proponen un orden de ciudad moderna, y también de la sociedad, aunque aceptando las transformaciones respecto de cada uno de los momentos precedentes. Entendemos que cada época genera sus propios formatos y recursos y nos preguntamos cómo operan los que emergen en este tiempo de transición.

El bahiense Fabián Alberdi, como participante activo y gestor de estos proyectos de revistas murales bosqueja en su poética esa geografía urbana, diseña el mapa de una ciudad del interior, que en muchos momentos, en sus referencias específicas, es Bahía Blanca, es Viedma, es una ciudad cualquiera de provincia, con diversidad tal que permite captar matices de un espacio urbano que se recompone entre los sedimentos del clima represivo. Allí da cuenta de un estado posible de la ciudad como paisaje a través de un sujeto poético

transeúnte, noctámbulo, flâneur, usuario de medios de transporte, observador atento; con su acción evidencia que es la mirada la que construye esa instancia compleja a la que reconocemos como paisaje, donde los tamices que impone la cultura nos permiten ver, descubrir orden en algo que sin éstos sería caos y sinsentido (cf. Williams 2001:163-170).

Sobre ese paisaje postula los trayectos posibles desde un título que se repite en varios poemas, “del centro a la villa”, así como en cuadros y escenas que repiten esquinas y luces bajas o atenuadas en un momento –los años ochenta- en que los sistemas de iluminación de grandes columnas y sistemas de vapor de gas o las líneas naranjas actuales, eran incipientes fuera de la zona céntrica y arterias principales, por lo cual en el paisaje nocturno la oscuridad aparecía como una continuidad apenas interrumpida por lámparas muy espaciadas en las intersecciones de las calles de los barrios (“el alumbrado público llega/ hasta donde empiezan la chacras” (Alberdi 2013: 96), “las mínimas aberturas iluminadas/ que se suceden una tras otra” (20), “las cortinas bajas/ las puertas entornadas/ y unos pocos rayos colándose/ mínimas fibras luminosas” (91)).

Este sujeto que recorre, que transita a pie el área urbanizada bosqueja el derrotero en el fluir de una acción que no termina de definirse como vagabundeo, en tanto parece anclada en las rutinas. Una ciudad es un artefacto que puede prefigurarse a partir de un individuo que camina y esboza un recorrido, traza un itinerario que también es un discurso. La ciudad, como la revista mural, está compuesta por piezas separadas; el paseante y el lector en ese desorden aparente irán estableciendo ligazones, improvisarán bisagras de sentidos, para establecer nexos, empalmes, entre los lugares y acontecimientos que aparecen desfasados o dislocados.

En esa construcción compleja, el poema logra que los medios de transporte que recorren la localidad se vuelvan tópicos y signos de un trazado con sus hitos regulares

(“cabecea la maestra en el ómnibus suburbano”(48), “la quinientos cinco asoma la trompa por Falucho” (67)) que da visibilidad a elementos menores, circunscriptos a lo regional, con los comercios barriales, las estaciones de servicio, las pollerías, las panaderías, desde la rutinaria cadencia que despliegan los nombres (“La Preferida”). También los monumentos locales que se equiparan a los grandes hitos del turismo (“la Fontana di Trevi vernácula” (51)) van disponiendo un paisaje, que no se allana en las imágenes quietas, sino que se enlaza, al modo del videoclip, con la configuración de escenas ligadas al trabajo, con los grandes carreteles que dejan los empleados de Entel, la presencia de los trabajadores de vialidad que “visten de naranja y esparcen grava y brea caliente” (191), el “tipo de defensa civil”(76), el “flautista de la banda de policía” (98) y, al mismo tiempo, esas actividades, también laborales, de las que se desconfía, aquellas en las que “se curra sin estilo”,

prestamistas
choferes
mecánicos de motos
kioskeros
conserjes
mozos
vigilantes nocturnos (103);

Junto a ellos, la mención de personajes míticos de una barriada, como el vagabundo Sarrasqueta⁹⁹, de las circunstancias recurrentes que perfilan un paisaje y ciertas rutinas -un mormón que llama a la puerta, el acto simple y repetido de caminar, recorrer las calles, doblar las esquinas, todos indagados desde un registro de la lengua que mixtura con libertad referencias de la alta cultura y coloquialismos o jergas. Este esbozo evidencia una serie de constantes que se perciben como imágenes o datos, pero que también tiene una presencia

⁹⁹ Se trata de un personaje reconocido, un vagabundo que recorría la barriada con vestimenta antigua y un sombrero de ala ancha.

viva en la lengua, en los giros, cargados de usos comunes, de frases familiares, de insultos, en el rescate del material lingüístico que provee la calle (“la villa”, “doblar la esquina”).

En esa perspectiva se puede dar lugar a la escena ampliada de la ciudad con sus zonas altas, los suburbios y el cinturón industrial, “esa quinta en el Palihue” (72), “un dúplex en el Rucci” (66), “Villa Perro que en su cómic/ era lo más lejos” (71), el “rumor del polo petroquímico”(102), las distancias, “de aquí a Miramar tiene veinte minutos” (66), las casas con ventanas que no dan a la calle y puertas sencillas de un barrio periférico presentadas en el detalle (“un pasillito que llevaba a un patio interno”(65)), con el artificio de un decorado en espacio abierto, de cables eléctricos, con “unos postes ahí/ coronados por lámparas/ y gruesos cables” (96), y una sucesión de baldíos, linyeras , potreros, tapiales, patios, puentes ferroviarios ,avenidas, paredones, galponcitos, tinglados precarios, que trazan el mapa en los poemas.

De modo semejante, poemas como “El primer ciudadano”, de S. Raimondi (2001), registran un modo de establecerse en la ciudad, pero en lugar de moverse en los medios de transportes como en el texto de *fósiles en ámbar*, en *Poesía civil* se marcan hitos en la periferia y el centro, se puntean sitios como Puerto piojo, el Saladero, en tanto lugares ligados a la esfera productiva de la ciudad, desde sus márgenes, y se advierten en el ejercicio poético, de un modo cercano a M. Díaz en *Berreta* (1999), recorridos urbanos en conexión constante con la historia y la memoria.

Esta poesía lee la ciudad y, al mismo tiempo, la experiencia urbana propicia modos de representación que ingresan a ella a través de la función mediadora de la revista mural. Los recorridos de esta poesía están marcados por los hitos de esas publicaciones. Hay una diferencia instalada en la magnitud de los espacios, así como el espectador de ese gran poema “sobre la megalópolis moderna”, “Cidade/ciy/cité” de Augusto de Campos, siente

que “la ciudad aparece como algo inasible y múltiple, que deja extático al paseante” (Jorge 2011: 203), el lector y, a su vez, el caminante de la ciudad de provincia se sorprende, descubre, redescubre, no sin cierto éxtasis, los espacios.

Acciones colectivas

Otro aspecto constitutivo de la revista mural, mencionado al inicio de este capítulo, es su exposición, está vinculado a su puesta en escena, el pliego se instituye revista mural en la operación de adherirla a un segundo soporte. Esta tarea tiene la traza de la acción inmediata, signada por la celeridad; en la puesta en circulación de estas publicaciones que se pegan rápidamente y se colocan en lugares que, en general, no las prevén; hay algo de acción relámpago, una metodología que abreva en los modelos de intervención de las organizaciones y las formas de acción política de los setenta. Estas escenas breves y fugaces del hacer de los grupos artísticos se instauran como rituales que pueden impactar en la percepción y la emoción de los eventuales espectadores o, ese acontecimiento o breve ritual, que convoca textos y cuerpos de artistas, es el primer paso en busca de dejar una marca, de conmover al público. El interés por lograr que la persona que transita la calle deje esa condición de simple y acostumbrado transeúnte, al menos por un momento, mediante la lectura de un texto, la observación de la composición de imágenes y textos; una acción que trasciende la estética y se convierte por sus implicancias, y en diferentes niveles, en una acción pública.

Tal como lo propone la revista mural de *Che Grupo de Poesía*: “*Percanta* quiere llegar a vos, para que te sumés a este espacio. La locura tiene vacantes infinitas y en este caso hasta casilla de correo... A escribir se ha dicho” (*Percanta* núm. 1, junio 1989), aquí como en los demás soportes analizados, se convoca, se expone abiertamente a cualquiera de

los paseantes a que se convierta en lector, incluso se espera que pase del papel pasivo de espectador al de participante o creador. Esta apropiación de los rasgos característicos de otras zonas discursivas se da desde el tono y el contenido, en tanto la agrupación que promueve la publicación, convoca a la participación colectiva con esa apelación del final “A escribir se ha dicho”, una expresión de voluntad que guarda también la modulación del activismo. En tal sentido, pueden leerse en paralelo a las convocatorias de *La mineta*, mencionadas en un capítulo anterior, o la frase “La poesía debe ser hecha por todos” perteneciente al conde Lautréamont pintada en un mural y publicada en un panfleto por el colectivo *Poetas mateístas*. Estos ejemplos denotan una posición que tiende a romper la distancia entre autor y creador, en tanto, no se impone, no es un requisito, la especialización del lector y, como puede inferirse, tampoco la del creador. Hay un rango de independencia de estas acciones que no se da precisamente en la perspectiva imperante del arte como creación relativamente autónoma, sino que se establece frente a las instituciones artísticas, en tanto son prácticas y sujetos, creadores que actúan con independencia de las mismas.

La emergencia de revistas murales con esas propuestas abiertas de participación deja notar otra perspectiva en relación a la autonomía del campo y otro tipo de vínculo con el afuera del poema, como veremos también en el capítulo próximo. A partir de la confrontación de las culturas brasileña y argentina en los años setenta y ochenta, Florencia Garramuño observa una serie de fenómenos similares: “estas prácticas que enfatizan la relación con el exterior a través de un concepto renovado de experiencia muestran una transformación del funcionamiento de la cultura en el que la autonomía artística, que sostuvo tanto un determinado tipo de politización como el esteticismo, comienza a ser seriamente erosionada” (2009: 29). En el horizonte de las prácticas ejecutadas por estos grupos hay una definición tanto artística, como social; subyacen, las posibilidades de dar

condición masiva a la producción artística, la posibilidad de que el arte esté -al menos en términos materiales- al alcance de todos y de que, de un modo u otro, los individuos sea partícipes de su gestación, difusión, reproducción, y quizá en un rango mínimo, consagración. La producción artística se encuentra afincada en su condición de socialización, por eso lo exterior al poema dialoga, entra y sale del soporte.

Si se mira la utilización de estos recursos alternativos en perspectiva histórica, el ademán hacia lo público es político en tanto reaviva la tradición de la poesía mural y callejera que viene de las vanguardias de los años veinte; las estrategias de presentación y de escritura que se emplean suelen guardar el signo de lo experimental, la yuxtaposición, por caso, de elementos arcaicos y emergentes (Williams 1980:143 y ss.), buscando su contraste. Pero también operan como referentes los escritores que buscaron una inserción social más amplia, una perspectiva de mayor comunicabilidad¹⁰⁰ del género, a partir de la apelación a procedimientos de la lengua más usuales, más cotidianos, y también a soportes más accesibles, tal el caso de las experiencias con producciones artesanales como las de Roberto Santoro con el proyecto de la revista *Barrilete*. En tal sentido, en el catálogo de la muestra *Perder la forma humana*, donde se exhiben objetos de la acción del grupo bahiense, se afirma que “en el gesto callejero los mateístas activaban la poesía mural de los años veinte, pero sus referentes iniciales eran los revolucionarios del setenta” (AAVV, 2012:197). En paralelo, el anclaje político que muestran como prácticas estas propuestas se observa también en la selección de poetas a los que se atiende, en la operación de rescate de voces silenciadas u olvidadas, y, con ellos, una cierta gama de recursos. Las escrituras de

¹⁰⁰ Durante los años sesenta en América Latina surgen poetas que comparten la preocupación de apartarse de las formas más herméticas y cargadamente intimista de la poesía, tendiendo a un diálogo, lo más efectivo posible con sus lectores, a establecer vínculos de proximidad. En parte, este problema lo indaga el libro de entrevistas *Los poetas comunicantes* de Mario Benedetti incluye a diez poetas que a su entender responde a ese patrón, Ernesto Cardenal, Carlos María Gutiérrez, Gonzalo Rojas, Idea Vilariño, Roque Dalton, Nicanor Parra, Jorge Enrique Adoum, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman.

los mateístas, así como las de los miembros de *Che Grupo de Poesía* y *Megafón*, recalcan en el coloquialismo y modalidades que se cultivaron desde las acciones artísticas de la izquierda militante de ese periodo. Los artistas congregados en *Percanta*, por caso, tienen vínculos estrechos con la militancia, ya que participaban en forma individual de diferentes agrupaciones políticas; éstas, además, fueron uno de los factores del nucleamiento en torno al proyecto de la agrupación. Además de las tradiciones poéticas, deben sumarse las de las artes visuales en general y las diversas formas del muralismo, con claridad, se retoma aquella poesía cargada de las temáticas sociales y transformadoras, marcada por el afán revolucionario y, desde el terreno de la plástica y la intervención callejera, incide la actividad de los artistas del mismo periodo ligados a propuestas como “Tucumán arde” o instituciones como el Di Tella¹⁰¹.

Vemos que 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, junto a una recuperación de experiencias artísticas que apostaron a correr los límites de la estética en relación a lo social.

Estas elecciones muestran una concepción que no ancla en el esteticismo; la creación se asume en su dimensión política, ésta se inscribe en la obra, formará parte de sus interpretaciones y tocará al modo de concebirse a sí misma que tenga una sociedad¹⁰². En

¹⁰¹ El Instituto Di Tella de Buenos Aires es uno de los centros artísticos más importantes de la cultura argentina que durante los años sesenta, promueve el arte abstracto y programas de vanguardia estética. “Tucumán Arde” fue una experiencia desarrollada a fines de la década del sesenta por un colectivo de artistas, rosarinos, santafesinos y porteños, entre los que se contaban León Ferrari y Roberto Jacoby, en la que se desarrolló una crítica al discurso hegemónico de los medios y la política y hacia la institucionalización del arte de vanguardia, mediante la implementación de proyectos artísticos de corte revolucionario.

¹⁰² Sostiene Grüner 1995:11 que “Los textos artísticos nunca son un fenómeno puramente estético; o, mejor: su estética es inseparable de su *ética* y de su *política*, en el sentido preciso de un *Ethos* cultural que se inscribe

ese sentido, estos casos muestran lo inescindible de la relación entre estética y política, como plantea J. Rancière al analizar la urgencia de repensar la estética, considerándola no una disciplina filosófica, sino un "régimen de identificación específico del arte"; se trataría de vinculaciones específicas entre prácticas, modos de visibilidad e inteligibilidad que definen un objeto como parte del arte o de un arte en particular, además muestra la tensión que promueve al situarse en lo social mediante lo político (cf. Rancière 2011: 39). Se asume así que el arte crítico debe mediar entre el impulso del arte hacia la "vida" y el que separa la sensorialidad estética de las otras formas de la experiencia. Este giro implica que la política y el arte están hoy cada vez más sometidos al juicio moral que refiere a la validez de sus principios y a las consecuencias de sus prácticas; por ello, adquieren relevancia tanto en la literatura, en artes visuales, en la música, los lenguajes y los problemas de la representación.

Consignas y lemas

Los lemas empleados por el grupo bahiense *Poetas mateístas*, en sus distintas publicaciones e intervenciones, casi siempre tienen como horizonte los discursos del activismo y la militancia, y ese resulta uno de los tantos modos en que trasuntan lo político; se apropian de sus rasgos formales y los refuncionalizan, así sucede en un eslogan que aparece en varios *Matefletos*, "Cuidado las paredes escuchan y ahora también hablan" u otros que analizamos en el capítulo siguiente. Muchos de esos lemas con el tono de la sospecha o la denuncia retoman tópicos del discurso aséptico con que la dictadura se había impuesto en las calles en los años precedentes. Del mismo modo, en *Cuernopanza*, en el

(conscientemente o no) en la obra, y del cual forman parte las interpretaciones de la obra, y de una *politicidad* por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad".

estilo y contenido de los subtítulos como “periódico imperdonablemente paraliterario”, puede leerse una instancia en que las inflexiones del discurso sociopolítico intersecan con la creación artística, y además evidencian un modo indirecto de hacer referencia a las prácticas represivas de la dictadura; en última instancia, muestran como concepción la sincronía de ambos campos, la imposibilidad de escisión entre éstos.

Por cierto, un aspecto de la condición política de estas manifestaciones está en la apropiación de las consignas. Elaboran o reelaboran sintagmas con el espíritu del lema propagandista, se nutren de la lógica y el estilo del cartel político o de denuncia. Las distintas frases que se exhiben dan cuenta de un matiz activo y beligerante de estas revistas, que se asumen combativas en el acto de intervenir el espacio, de actuar frente a su *statu quo*, sus circuitos de lectura, en tanto la ciudad es agente ordenador, nos guía, incluso nos indica qué leer y, aún, cómo hacerlo. Esa beligerancia se disemina en los tópicos que trasuntan sobre lo urbano, aunque no sean permanentes, también en el rescate que realizan desde distintos espacios de la cultura, con la vindicación de autores desconocidos, olvidados, censurados.

Vale destacar que tales acercamientos son un proceso paulatino en los ochenta argentinos, probablemente más lentos aun en ciudades del interior; donde estos periódicos aparecen con una posición, que desde su lugar de producción artística, es una actitud de combate, es el acto de escribir las paredes de la ciudades que reivindicán su limpieza, al comprometer esos espacios con una palabra diferenciada de aquella que es estándar en el espacio público, ligada a discursos oficiales o comerciales. Porque, desde los medios

masivos, la aceptación de estas acciones artísticas no es explícita¹⁰³, en el marco de emergencia de otras expresiones como el grafiti que también ocupaban el espacio urbano; en general, se las considera como una intromisión en ámbitos que son de propiedad privada.

En ese sentido, puede leerse la nota que oficia de editorial del número 2 de la revista que se tituló “*Cuernopanza: cuatro líneas para una explicación*”. Allí se daban las elecciones de la razón del título de la publicación, fuertemente filiado a las instancias de ruptura que propusieron las vanguardias de principio de siglo XX, en tanto se trata de una palabra muchas veces empleada por Ubú, el personaje de Alfred Jarry. La nota está encabezada por dos epígrafes de la obra “Ubú encadenado”: “*...Descerebramos públicamente todos los domingos, en una colina, con tiovivo y vendedores de coca alrededor*” y “*Cuernopanza! No habremos demolido todo sino demolemos hasta las ruinas! Y no veo otro modo de hacerlo como no sea el equilibrar bellos edificios bien ordenados*”¹⁰⁴. Ante una palabra compuesta, con términos que se identifican, pero sin un significado preciso para el público general, la nota manifestaba, cuál era el sentido que se le confería a ese vocablo nuevo:

es una baja maldición, un distinguidísimo insulto que representa a toda una sociedad de seres artificiales, a todo un catálogo de intereses frívolos (...) Cuernopanza es en definitiva la palabra que cuadra perfectamente a Bahía Blanca, una ciudad que, aun cayéndose a pedacitos, insiste en vivir de apariencias y ‘bellos edificios bien ordenados’. Pero las palabras van y vienen, intercambian voces y sentidos. Así, para nosotros, cuernopanza es una sana maldición a la frivolidad bahiense, a la vez que una manera de, como dice gelman (sic), hablar claro, no de la claridad, hablar libre, no de la libertad. (*Cuernopanza* (1988) n° 2, s/p.)

En estas líneas, hay un diagnóstico y crítica del propio territorio y, a partir de ese vocablo, un modo de describir y de increparla. En esa caracterización subyace lo que se arrastra como idiosincrasia sobre esa localidad, lo que se construye a través de los discursos

¹⁰³ Como puede leerse en la nota de la LNP (2/11/1988 p.8) que incorporamos en la fig.2 del cap. “Pintadas murales”: “es de esperar que los entusiastas mateístas cuenten con el consentimiento de los dueños de las paredes”

¹⁰⁴ Cursiva en el original

más fuertes, que en el caso bahiense tienen un carácter hegemónico por el modo en que se compone la estructura de medios de la ciudad desde la década del sesenta, con la presencia de un único diario, dueño además de un canal de televisión y una radio con frecuencia AM y FM, todos con amplio grado de recepción en la región.

Esta editorial pone en evidencia un modo de posicionarse políticamente, a través de la parodia al discurso de un medio hegemónico y, por lo tanto, generador de opinión como *La Nueva Provincia*, y destaca que la poesía o la difusión cultural no son entidades neutras. Esta definición se ve reforzada en la organización general de ese número por la nota “Pesares y tristezas de los atrevidos caballeros que leen”, firmada por Sergio Raimondi, en la que se analizan las características del suplemento cultural de ese medio, *Ideas / imágenes*, destacando su apego a las formas más conservadoras de acercamiento a la cultura, sugerir un público limitado y una convocatoria restrictiva. La presentación es muy crítica y asume los recursos de la parodia, esta vez desde las novelas de caballería para subrayar los ataques y lo anacrónico que resultaba su discurso: “*Usted caballero desde los jueves atacante: ¿Literatura envolvente? ¿Literatura para envolver? ¿cuál es su intención? ¿complacer a quién? ¿que solo sea el propio goce del quien allí escribe? ¿las páginas de la intimidad del orgulloso? ¿también las páginas del resignado, de quién no sabe ya donde mostrarse?*”¹⁰⁵ (nº 2, 1988). Puede percibirse como en un primer nivel, desde la forma misma, *Cuernopanza* opera como periódico en situación de combate social y estético, que amplifica y localiza gestos que pueden haber sido modélicos para el grupo y la revista como el “queremos desanquilosar el arte” de la proclama de *Prisma* (Schwartz 1991: 11)

¹⁰⁵ En cursiva en el original.

A medio camino

a- Revista e intervención poética. Modos de aproximarse

Las revistas murales son un estado intermedio entre dos instancias tan diferentes como la revista normativizada y las formas de intervención poética en la vía pública. En la posición física que tiene que adoptar el público se aproxima a las modalidades de lectura de las revistas tradicionales; comparte con ambas modalidades el gesto de reclamar con insistencia algo más que la revisión rápida, que apunta a imágenes o a grandes títulos, tal como puede darse con un mural callejero, requieren un grado de observación más detenido, una instancia que promueve la desautomatización de la mirada sobre las escrituras que ocupan el espacio urbano. En este sentido, podemos revisar también otras revistas murales, como *Cavernícolas*, cuyo lema “no más ciudades planas” es una apuesta al efecto de desautomatización de la urbe, que puede producir la entrada de estos objetos en el ámbito urbano, una convicción anticipada de esa posibilidad, al modo en que operaban los manifiestos en las presentaciones vanguardistas de principios del siglo XX.

En esa situación el lector ideal supera lo contemplativo, debe asumir una actitud que tiene un carácter productivo; y por cierto, el receptor como el poeta -o el grupo que publicita el objeto artístico-, operan de modo tal que, al inscribirse en el espacio urbano, es parte del diseño alternativo del mismo. En ese sentido, observamos que se producen interrelaciones e intercambios que modifican la ciudad y el poema; la configuración urbana tiene una presencia expresa del Estado, pero la acción de los individuos y, fundamentalmente, de los grupos artísticos en sus intervenciones públicas, define también una parte de ese plan. Esa experiencia afecta tanto la ciudad, continente potencial de elementos estéticos, como las manifestaciones artísticas que la intervienen. Las dos experimentarán modificaciones, la ciudad en su dimensión visual y perceptual, la poesía en

sus estrategias de interpelación, al adecuar su extensión, su lenguaje, sus temas, cambian también, los modos de recepción.

En una experiencia tan significativa en la relación de lo artístico y lo público, como la que constituyó el movimiento de Poesía concreta en Brasil, ya desde sus inicios en la década del cincuenta, la condición del poeta, a partir de su capacidad de intervención estuvo destacada con mucha fuerza, particularmente en sus efectos más amplios,

la poesía se presentaba como planificación, diseño y construcción, categorías que la acercaban a las artes visuales (...), pero sobre todo a esa disciplina que en Brasil se había convertido en emblema de tradición modernista: la arquitectura. En estos traslados e intercambios, la categoría de *design* hacía de correa de transmisión e ideograma: es decir, vinculaba a la poesía con las demás artes y, a la vez, con el espacio social (Aguilar 2003: 73).

Esta experiencia resulta señera, y aun atendiendo a las distancias y magnitudes que median con las que evaluamos, es común el diálogo de discursividades y esferas que tradicionalmente se observan separadas en las formas de trasmisión de la poesía, así como la efectivización, la realización, la acción en el plano de la ciudad; de igual modo estas prácticas instauran un forma de intersección entre poesía y vida cotidiana, el poeta y el poema intentan ser parte del acontecer diario, rompiendo de ese manera con una visión arquetípica del género¹⁰⁶.

Las acciones que sostiene el concretismo brasileño realizadas en una megalópolis como San Pablo, buscaban abarcar de manera amplia a la sociedad y se apoyaban en las estrategias del diseño para ello (cf. Aguilar 2003: 73), merced a un vínculo estrecho, como el que le daba la participación de sus integrantes en una revista como *ad- arquitetura e decoração*. Salir a la calle con objetos poéticos, aun en ciudades del interior de la

¹⁰⁶ La reproducción de las obras en el espacio público, conlleva un carácter desacralizador, destituye instituciones o instancias mediadoras tradicionales, como las revistas, las academias, las agremiaciones o sociedades de escritores; por otro lado, las técnicas empleadas para reproducir, el offset, la duplicación, les restan la marca artesanal que puede tener la confección inicial y por supuesto, pierden el carácter de unicidad u originalidad, aunque en aras de la divulgación, al mismo nivel que un objeto comercial. Además hay un modo singular de aliarse de las novedades estéticas o intento de innovar en lo estético y los aportes tecnológicos, en este caso, los más económicos.

Argentina, mucho más pequeñas, sin vínculo con estructuras estatales ni escuelas de urbanismo¹⁰⁷, forma parte de una búsqueda similar de participación y de llegada a los espacios sociales más diversos: para ello la poesía apela a recursos de disciplinas con las que no ha guardado sintonía, como la publicidad, el marketing, las prácticas generales del mercado, y, en menor medida, la política. Diseñar un objeto infrecuente destinado a la exposición y lectura en espacios públicos, evaluar sus imágenes, sus textos, su tipografía, considerar los lugares en los que puede lograr un mayor impacto son modos de intervenir en la actividad social de una comunidad, participar y modificar, aunque sea de modo mínimo, el diseño urbano, así como modos de reformular el rol del creador que en todo ese esquema de trabajo ya no aparece como un individuo aislado, sino que se encuentra inserto como la mayoría de los habitantes, en una cadena productiva; la ciudad y el poema son una imaginaria línea de montaje que requiere de operarios que cumplan su labor de manera eficiente, más allá del carácter artesanal que tiene la publicación. Así, un texto puede aparecer como una construcción en la que intervienen varios artistas en una tarea intensa de diseño, como sucede en el núm. 4 con el poema de Juan Gelman “Preguntas”, en la versión que realizan Christian y Marcelo Díaz, donde los versos tienen una disposición libre en la página al adoptar direcciones diversas y presentarse como estructuras individuales, recortados como pequeñas tiras, que encuentran caminos alternativos en el espacio en el entramado que dejan los grabados medievales que lo ilustran.

Aunque su propósito sea la difusión de poesía, el instrumento diseñado como revista, combina la palabra y la imagen de modo de lograr una entidad accesible, con clara

¹⁰⁷ En esta aproximación no dejamos de destacar la posición que implica al movimiento de los hermanos de Campos y Pignatari quienes participan activamente de una publicación destinada de manera específica a la arquitectura como *ad- arquitetura e decoracao*, así como en empresas de publicidad, y tiene conciencia de ser parte del proceso modernizador, el intelectual brasileño se veía sí mismo “más como un partícipe que como un actor crítico del proceso de modernización” (Aguilar 2003 : 77)

consciencia de que la calle le da un lugar destacado a la aproximación visual y a las relaciones que se trazan desde lo óptico entre los componentes. Coloca esas relaciones por sobre las discursivas, al menos, de modo momentáneo, en tanto son resultados básicamente observables como conjunto, como resultado estético general, para la vista de los transeúntes, pero no en la apreciación única de los caracteres del lenguaje; en tal sentido, vemos que aquí, lo mismo que en las pintadas murales, la poesía elige las formas de la comunicación no verbal, consciente del carácter hegemónico que el sentido de la mirada toma progresivamente en nuestra cultura.

Frente a una concepción del poema como lo inaprehensible, lo inefable, que, más allá de cuestionamientos y debates, sigue teniendo un lugar preeminente, particularmente en la ciudades del interior del país, donde mantienen un anclaje fuerte instituciones como la SADE o medios de difusión hegemónicos, la presentación y el portador textual revista mural ponen al texto en la ciudad y en el lugar de lo tangible, del elemento corriente, aquello que puede experimentar cualquier transeúnte en su camino diario y puede degradarse, depreciarse, perderse, como un bien de uso, un instrumento útil.

b- El cartel: lo artístico, lo comercial y el mercado

Una revista mural posee también una posición intermedia como 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, que se aparta de los canales normados en el campo de la producción artística. En tanto producto estético, esta fuente múltiple le otorga rasgos propios.

Probablemente los carteles publicitarios pasaron la dictadura, si no indemnes, con mucho menos desgaste que la mayoría de las manifestaciones espontáneas de escritura o

intervención 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 cercanas o subsidiarias; no fueron devastados como la mayoría de las manifestaciones de carácter relativamente espontáneo propias de la escritura callejera. Estos formatos publicitarios afirman su resultado en el atractivo visual que son capaces de generar, apostando a transmitir sus mensajes con una pauta de originalidad. Son una unidad estética compuesta por elementos visuales destacados y por textos breves; destinan porcentualmente mucho más a las imágenes, que a la palabra, más allá de la importancia que se le otorga a la tipografía; de esa manera, logran gran impacto en los transeúntes. En general, tienen un espacio pautado en bastidores de grandes dimensiones que ofician como modalidad controlada del empapelado y la difusión callejera.

Si consideramos que existe una cierta comunidad de recursos entre el poeta y el publicista puede verse que en un cartel publicitario intervienen diferentes registros, aparece el lenguaje como herramienta de expresión, pero a su vez, con intensidad 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 el de la plástica-. En cuanto al cartel que cuenta con una larga historia en tanto procedimiento publicitario, ya que surge en el siglo XIX, en muchos casos ligado a la tarea de los artistas plásticos, al utilizarse en el proyecto de las revistas murales 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, ya que el objeto se reproduce, se repite a través de

técnicas que generan la ejemplares múltiples en detrimento de la obra como objeto único y original.

En tanto son “máquinas de producción de sentido”, estos carteles funcionarán también como “laboratorio de experimentación” abierto de la producción artística (Aguilar, 2009:73). Serán, por ejemplo, una posibilidad de ensayo, 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 y sus efectos semióticos; pero también funcionarán como una puesta a prueba ante las limitaciones que impone ese espacio, en el marco reducido en una única página, en un único encuadre de la revista.

Tanto en el cartel de publicidad como en el de 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 y de interpelar al transeúnte buscarán distintas estrategias. Así, a la manera de la vanguardia de principios del siglo XX, el modo de sorprender al público reside, entre otras cosas, en el recurso a la brevedad de las estructuras del lenguaje empleadas, un sello heredado de formatos como el epitafio, los membretes, las greguerías, las calcomanías, y muchos de los géneros con que trabajaron las vanguardias latinoamericanas. La brevedad puede verse, por ejemplo, en los dos poemas de Ernesto Aguirre que aparecen en *Megafón*, y en general en toda esa publicación que decide poner un único poema en cada placa que compone el número. No obstante, también se incorporan textos poéticos más extensos, los que casi siempre establecen un mayor diálogo con las imágenes o guardan un trabajo de diseño y tipografía destacado, destinado a buscar el interés del público, como sucede en *Cuernopanza*, donde aparecen piezas breves que se pueden leer de manera rápida, pero

forman parte de series más largas. Este es el caso del poema “Serenata” de F. Alberdi en *Cuernopanza* n° 3, y otros más extensos, como “Merrie melodies” de Marcelo Díaz en el n° 5, que se fragmentan mediante el empleo de variaciones de tipografía y el manejo del espacio. Ese recurso a la brevedad, en parte, lo emplearán en los panfletos poéticos, pero fundamentalmente, en las pintadas murales; esto da cuenta de que las acciones del grupo mateísta combinaron diferentes y variadas estrategias para ocupar el espacio público e interpelar a los espectadores, y ensayaron en los distintos portadores un desarrollo de diversos formatos, que se complementan en el plan general de intervenciones que desarrollan. La pared se constituye en el lugar privilegiado para la publicación del poema, una alternativa efectiva a instancias consagradas como el libro.

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; éstas 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 la que se lee, en la que se da a conocer.

Nombres y línea editorial

Hay algunos recursos formales que sirven para estructurar la línea editorial en la composición interna de estos medios alternativos. Por caso en el primer número de *Cuernopanza*, junto a poemas y una nota sobre César Vallejo, una nota firmada por Luis Brossini -un nombre que no aparece en el staff de la revista- presenta la traducción de un

poema erótico, junto al texto original, escrito en una lengua desconocida, el mogwamba, precedida de una nota crítica respecto de la literatura en esa lengua. Esta es una de las numerosas apariciones de este apócrifo en las producciones de la formación; bajo su nombre, se presentan traducciones, ensayos, crónicas o poemas en los distintos portadores utilizados.

La aparición de este heterónimo, como una voz más que interviene en esta conjunción, difuminando las identidades – en ese sentido, sintoniza con la condición de la autoría que observamos en capítulo 1 “Panfletos”- y parece querer hundirse en un conjunto conformado por individualidades pero que no se presentan como determinantes; construcciones autorales como ésta, así como la de Remigio Remitente, que firma algunos poemas en *Matefleto*, operarán como nombre ficticio bajo el cual pueden escribir los miembros del grupo, en este caso para parodiar de manera más explícita formas de escritura académicas o librescas. Se trata de la representación de un autor, en algún caso, fuertemente situada¹⁰⁸ que gana entidad propia, al modo de los creados por Pessoa, el Juan de Mairena de Machado, el Morelli de *Rayuela* o los que aparecen a lo largo de la obra de Juan Gelman. Por tanto, la aparición de voces ficcionales de estas características encierra también la posibilidad de explicitar vínculos, influencias, o simplemente gustos. En la constitución de una revista, la aparición de una figura como ésta asume una función determinada, viene a plantear problemas, funciona como agente ideológico, es una pieza que ayuda a determinar la línea editorial, aparece como el “grupo hecho hombre, personifica a una persona ficticia, a la que separa del simple conglomerado de individuos dispersos y le permite actuar y hablar, a través de él ‘como un solo hombre’” (Bourdieu 1985: 83). Se trata de una identificación colectiva que impregna, de alguna manera, las

¹⁰⁸ Según los datos biográficos que se presentan, Brossini nació en Villa Mitre, en la ciudad de Bahía Blanca.

voces individuales. El sociólogo francés piensa en una voz que como sujeto ficticio recoge la voz colectiva, aquí propiamente el sujeto es ficcional y da cuenta de un tono, un estilo. Se trata de una identificación colectiva que impregna, de alguna manera, las voces individuales.

Capítulo 3: Pintadas murales

“Las huellas que dejamos en las paredes o en los objetos son recuperadas por quienes tantean la ciudad con su tacto: con radares psicofísicos. Los rastros de historia y de emoción vuelven al menor conjuro y ante las más inesperadas de las casualidades. Entonces es cuando esquivas visuales de la ciudad saltan desde la memoria del ojo, no como motivo de nostalgia, sino haciendo chisporrotear las zonas adormiladas del alma.”

Christian Ferrer, 2005: 55.



fig.16- El artista plástico César Montangie realiza un boceto para la pintada “Mateístas en la vía” de 1993 sobre un panel que deja ver los restos de una pintura de Silvia Gattari, que formó parte de la gran pintada colectiva precedente realizada en mayo de 1989.

Mapa de la ciudad intervenida

Se han tenido en cuenta para este capítulo los murales de los que queda algún tipo de registro, a saber:

1985: calle Mitre entre Sarmiento y Rodríguez, participó un grupo numeroso con aerosoles y en horario nocturno. (Apéndice, entrevista a M. Díaz)

Caronti al 400, un poema con el logo del grupo, con una nota en homenaje al escritor desaparecido Miguel Ángel Bustos.

1986: 11 de abril 400, en el edificio de la UTN, cadáver exquisito de M. Díaz, F. Alberdi, S. Espinoza y S. Raimondi ilustrado con el logo del grupo

Av. Alem y San Juan, poema colectivo, dibujo de S. Gattari

1987: Mitre y Rodríguez, poema M. Díaz, dibujo de S. Gattari

1988: Drago 45 (actual Torre del Bicentenario). Poema de Fabián Alberdi y dibujo de Silvia Gattari. Mural en adhesión al festival de jazz realizado en el teatro municipal, a pedido de los organizadores).

Luiggi y Brown. Poema “hombre que no quiso ser astronauta” de Sergio (Raimondi), ilustración de Sylvia (Silvia Gattari)

1989: (Abril- junio) Escuela especial 505, calle Berutti 457, murales realizados en el interior y exterior de la escuela con la participación de S. Gattari, S. Raimondi y alumnos y docentes de la institución.

(Abril) Brown al 500, un poema de Jorge Boccanera, ilustrado por S. Gattari.

(Mayo) Pintada de calle Chiclana y Montevideo

(Noviembre) Monte Hermoso, en la ya demolida rambla de cemento. Poema de Fabián Alberdi, ilustración de César Montangie.

(Diciembre) Pintada en calle Darwin, entre el paso a nivel y av. Parchappe. Trabajos de alumnos del taller abierto realizado en la plaza Rivadavia durante los primeros meses del año.

Entre marzo de 1990 y diciembre de 1991, el grupo alquiló una casa en Thompson 282 que se constituyó en el Taller Mateísta, donde se daban actividades de literatura, de plástica, música, entre otras.

1990: Intervención con la Agrupación Chicos de Plaza Tambor de Tacuarí en dicho paseo público

1991: (junio) Luiggi y Brown versos del poema “Marionettes” de R. González Tuñón, dibujo de S. Gattari

1992: Mitre y Rodríguez, dibujo de S. Gattari

Paredes interiores del Instituto de Formación Docente Julio C. Avanza, Vieytes 51.

1993: (noviembre- diciembre) Gran pintada vecinal, calles Chiclana y Montevideo.

1994: (mayo) Pintada realizada con otros colectivos de arte locales, en Av. Gral. Cerri.

Versos de *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn, dibujo de S. Gattari.

En este capítulo revisamos las acciones de la brigada mateísta y las estrategias con que señala el territorio urbano a través de la pintada mural; a su vez, referimos a otras experiencias similares que se dan en distintos puntos del país en ese período. Dentro de todos los recursos que utilizó la agrupación, éste resultará el modo de intervención más visible, incluso el de mayor persistencia en la memoria de los transeúntes, aunque su permanencia efectiva, como muestra esta primera imagen, haya sido, generalmente, de unos pocos años y sujetos a injerencias y modificaciones. Estas acciones sobre los muros comienzan en 1985 y, con frecuencia irregular, son desarrolladas hasta el final de 1993, una de sus últimas apariciones públicas. Asimismo se atiende al modo de empleo del espacio público que muestra procesos de apropiación y de reutilización que podrán ponerse en paralelo con una marca particular del trabajo sobre los textos que realiza el grupo, cuando reconvierte las distintas escrituras con las que va operando.

Si bien la ciudad siempre es susceptible de ser tomada como una textualidad, hay momentos históricos en que esa condición se incrementa, así como en otros decrece de manera ostensible. Una figura dibujada en una superficie hace de ésta una página, el espacio urbano se vuelve lámina que puede parcelarse en tramos, sobre los que se escribe,

se penetra, se incide, allí la voz es una textura en el muro y parece ganar una materialidad que en el papel no tiene. Nos preguntamos, entonces, qué espacio material ocupa un signo, cuál es su consistencia real en nuestro derrotero diario. Las prácticas ligadas a la escritura en espacios no convencionales, se aproximan a incisiones, a grabados en el cuerpo de la ciudad, conllevan particulares modos de abordaje y proponen, además, un público lector potencial de difícil determinación. El poema, en sus distintos modos de adecuación a ese espacio, como el verso suelto, el fragmento, es un formato singular de los que se emplean en ese libro que se lee de manera rápida y fugaz, de una hechura que puede desaparecer en muy poco tiempo o transformarse y ser transformada, con diferentes implicancias en sus momentos de elaboración, de construcción y de lectura.

Escrituras verticales argentinas

En las primeras décadas del siglo XX, en un texto tan breve como cargado de estímulos, “Censor oficial de libros”, Walter Benjamin considera una serie de cambios en la producción del libro y de la escritura, entre los que avizora el fin de aquel objeto que, desde la aparición de la imprenta y, con la traducción de la Biblia que realizó Lutero, había pasado a ser un “patrimonio colectivo”, pero en este momento era ya un entidad cargada de un halo prácticamente sacral, ligado al silencio, la concentración y el resguardo.

La reconfiguración de la escritura y el libro en su forma tradicional, es una situación porvenir que, sostiene Benjamin, fue ya avizorada por Mallarmé, quien lo hace, justamente, en la composición de un poema, cuando “en Coup de dés puso en acción las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica” (2002: 22). Entiende que ese momento es la evidencia de que el material escrito, que tenía su garantía, su templo en el libro como sitio de autonomía, es arrastrado al espacio público, a través de la

cartelería, la publicidad, los anuncios y se presenta en medio de los vaivenes que impone el mercado; es decir, una acción que tiene un impacto doble, por un lado, se amplían las posibilidades de llegada, la posibilidad de la letra como dominio de todos, por otro, impacta sobre el libro, como su principal portador, que pierde su exclusividad, su aureola, su potencial.

Se detiene en este proceso para destacar en la escritura “el severo aprendizaje de su nueva forma” (Benjamin, 2002: 22) ligado a un movimiento singular que tiene en relación al espacio, en tanto, va saliendo de su habitual disposición horizontal en un progresivo retorno a la posición vertical que tuvo en los tiempos previos a la invención de la imprenta. Así, especialmente para el lector convencional, corriente, no especializado, un lector pragmático, vuelve a recuperar la verticalidad de la tablilla, de la roca, del muro, tal como sucede en nuevas prácticas sociales como el cine, en la publicidad (como hoy en los carteles led, en las pantallas); por esa razón, “antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas.” (2002: 23)

Las pintadas murales como usos alternativos de la palabra escrita en espacios públicos destacan que en América Latina a lo largo de una historia desigual y con condiciones desfasadas de la europea, también la letra emerge como un objeto, como una dimensión en el espacio, y en esa condición puede aparecer representada en los textos.

En tal sentido, un verso que resulta un artefacto generador y, por su lugar en la historia, podría presentarse como un comienzo estético y también político: un enunciado sencillo que propone “Son letreros eternos que dicen” irrumpe en la composición denominada “Marcha patriótica” -la que será finalmente nuestro Himno Nacional- para

sugerirnos desde muy temprano que hay una visibilidad singular de la palabra cuando emerge erguida en el espacio, y que se presenta acompañada de nuevas posibilidades en la lectura, en una sociedad que se conforma en torno a la escritura occidental.

Unos pocos años más tarde, Sarmiento relata su salida hacia el exilio en la “Advertencia al lector” de *Facundo*, y convierte en una de sus referencias fundamentales unos caracteres pintados en la piedra, “On ne tue point les idées”, una línea escrita en los baños del Zonda, que ya no podrá escindir-se de su obra¹⁰⁹. Allí, la letra, como arma y como instrumento de intervención en lo real, esgrimida por los hombres cultos de la época, se levanta vertical, ofreciéndose, forastera en ese espacio, al todo indiscriminado de una población, para repetirse largamente en diversas posiciones, alternativas a la horizontalidad habitual del libro, a lo largo de nuestra historia (en el uso escolar, en las placas en donde aparece, en el mismo monumento en los Andes que la conmemora). Por un lado, este trazo breve en la página es una cita, también es un acápite, que cumple una función estrictamente textual, pero, en el marco de la anécdota que se cuenta, se convierte en un grafiti, una pintada política, que emula, incluso, la materialidad de un cartel al separarse del diseño que regula la gráfica del relato. El autor que en su huida ya no tiene la posibilidad de escribir en un periódico, lo hace sobre la superficie del territorio, una escritura que, en el espacio imaginario que reconstruye la anécdota, se corre de la posición horizontal del libro a la dimensión vertical de la exhibición pública, y queda sometido a las heteronomías que rigen el espacio abierto que señala Benjamin, aunque, ciertamente, con las intensidades diferentes de esa etapa premoderna de nuestra escritura. La nota, en tanto cita, es palabra ajena al escritor, efecto que se multiplica por tratarse de una lengua, el francés, aunque admirada y deseada, también ajena, que él decide poner, sin indicación de autor, en un lugar abierto,

¹⁰⁹ A punto tal que Ricardo Piglia sugiere allí uno de los inicios posibles de la literatura argentina (1993: 8)

con lo que queda expuesta, a las pregnancies de ese sitio. Hay un borroneo de la autoría en el uso de la cita que hace que para el transeúnte resulte una letra vertical sin autor que sale del libro al mundo y pone a ese texto breve en el universo del grafiti, más precisamente, de la pintada política (cf. Kozak 2004: 103).

De modo similar acontece con otras escrituras posteriores, en que esa experiencia que, a veces, es la palabra ajena, y en otras, la propia, puesta en un horizonte estético, en el de la creación o recreación artística o específicamente literaria, es llevada a la visibilidad amplia y, por tanto riesgosa, del espacio abierto. Allí donde progresivamente “las nubes de langostas (...) que ya hoy en día eclipsan el sol del presunto espíritu a los habitantes de las grandes ciudades” se irán espesando más y más cada año (Benjamin 2002: 23).

El relato sarmientino cuenta una forma primitiva de intervención de la escritura en el territorio, muestra un material que provoca e intenta sorprender al público, que es capaz de modificar las propiedades del espacio en que se inscribe y, en ese sentido, puede colocarse en línea con experiencias artísticas posteriores, en que la letra, muchas veces, como palabra ajena o como voz de la comunidad (cf. David, 2016), es reconfigurada como experiencia artística y también política, en una superposición inescindible. Así sucede a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, en trabajos de artistas visuales como Alberto Greco, Luis Pazos (Longoni 2014: 132), Juan C. Romero o Edgardo Vigo; la escritura encuentra un lugar en los espacios públicos como artefacto gráfico, estético, pero que no se desliga de una función comunicativa; así también en los ochenta y noventa, en las actividades de estas brigadas de jóvenes poetas, en distintos lugares del país, en las que las citas se yerguen verticales con palabras de Felipe Aldana o E. S. Discépolo, frases de Lautréamont, versos de Vallejo, Breton, Éluard, Rimbaud, el primer Borges, Raúl González Tuñón, como notas sueltas, a veces, sin indicación de autor, muchas veces a

modo de consignas que habitan la ciudad, dentro de ese “torbellino tan denso de letras mudables, coloridas, discordantes” anticipadas por Benjamin (2002: 22) conformando un archivo a cielo abierto que tendrá sus derivaciones en las escrituras emergentes y será capaz de esbozar algo de su dimensión histórica, en un país atravesado por las manifestaciones en la calle, con las tensiones de los campos artístico y político, con arte y praxis buscando una relación de equilibrio.

3D

“En tus muros con mi acero/ yo grabé nombres que quiero”, en estos versos de Lepera y Batistela la letra se dispone como objeto y la reconocemos, en la profundidad de la incisión de un cuchillo, tridimensional, recuperando así un carácter que está también en los momentos primitivos de la escritura (Benjamin 2002:23).

Una tipografía es materia en el espacio, que se muestra, se exhibe, amplía sus dimensiones; al posicionarse en el territorio en relación a la literatura y a las producciones artísticas surca distintas zonas, busca intersticios, abre nuevos significados, es un objeto en sí mismo más allá de la presencia o no de un nombre como signatura o de su ejecutor, se posiciona como objeto de y frente al arte y como artefacto con posibilidad de incidencia, como en estos casos, con un potencial político. El artista plástico Juan Carlos Romero ha trabajado a lo largo de su trayectoria con estos elementos, las tipografías, como componente en su bidimensionadilidad, y particularmente para su producción de afiches, donde, como señala el curador Guillermo David en uno de los textos que acompañó la muestra “Violencia” en 2016, “convoca estas dimensiones de la experiencia gráfica para narrar la tragedia de la historia presente.” (David 2016)

Romero desde su lugar de artista visual, recompone la posibilidad vertical de la letra como instrumento, en obras donde muchas veces el texto se combina con la imagen (“American way of life”, 1966; “Gloria a los héroes de Ezeiza”, 1973; o sus producciones con el grupo “Escombros” a partir de 1988) y en otras, donde la obra es prácticamente puro texto (“Violencia”, 1973; “resitexist”, 1973).

Una de las obras en las que un elemento central son las palabras, formó parte de la exposición “Arte e ideología en el CAyC (Centro de Arte y Comunicación) al aire libre”, realizada en la plaza Roberto Arlt, en 1972, y no tiene título, tal vez porque se compone de palabras, dispuestas verticales, impresas en un globo inflado con helio que flota en el aire, factible de leerse como un poema: “Forfai/ Canguela/ Falante/ Metedor/ Garaba/ Bronca /Ventudo” (Longoni 2014:129). La tarea, siempre política, de J.C. Romero nos recuerda aquel grafo en carbón que traza D. F. Sarmiento, sin profundidad, pero con la rugosidad de la piedra, que pertenece a una lengua de prestigio, el francés de la época, a un pensador también prestigioso -más allá de las atribuciones erróneas-. Las frases que se conforman, como en la pintada de los baños del Zonda, requieren ser sometidas a una traslación porque no es el código común a todos los lectores; el mismo artista –como hizo Sarmiento con su nota– las traduce: “el represor golpea al detenido” (Natalia March (2010). Aquí la palabras se yerguen, buscan la verticalidad y también son, en buena medida, en tanto voces del lunfardo y vocablos sueltos, individuales, ajenas. El creador las recopila, las somete a una operación de montaje, las yuxtapone en una estructura sin nexos, una acumulación agramatical, pero que quiere ser legible; las tipografías, si bien siguen siendo planas, bidimensionales, ganan volumen en ese objeto que porta palabras.

En los finales de los ochenta, la hoja de emergencia *La mineta* (a la que nos referimos en el capítulo 1), en el número 3, dentro del discontinuado material que se

desperdiga sobre el papel, donde se mezclan poemas, datos editoriales, versos o fragmentos a modo de consignas, collages de textos, etc. reproduce la fotografía de una pared donde se lee en posición vertical, obviamente, y en letras de gran tamaño, el verso del tango “Yira, yira”, “verás que todo es mentira”, con una tipografía de bordes rígidos, en la que se privilegian los ángulos y los vértices por sobre las zonas curvadas del diseño de la letra, tipos gráficos usuales entre las vanguardias contraculturales de la música de los setenta. Por otro lado, como firma, solo aparece el apellido de su autor, Discépolo, una rúbrica que, en las líneas rectas y triangulares de las letras, se homologa a estéticas nuevas, busca en esas formas más reconocibles y masivas del rock, del punk, en esos tipos cercanos a la grafía usada en el logo de un grupo como los Dead Kennedys; la elección tipográfica parece alejarlo del original, pero, la pared de barrio en la que se escribe y la métrica del tango, lo mantienen situado.

Aquí el verso de la canción, la palabra cantada, es un modo de la definición artística, funciona como síntesis estética y social de otra época, pero que encuentra en la tipografía un modo efectivo e inmediato de adecuación al presente; en buena medida la forma de la letra funciona en el régimen de la autoría, hay un ejercicio de apropiación desde la utilización de ese trazo. Aquí el verso, que actúa como grafiti, no se propone anónimo, ya que el apellido del creador –como una marca comercial– se define en el mismo soporte, pero mediante esa tipografía común, popular o masiva, de géneros musicales emergentes, se iguala a una generalidad, busca lo colectivo.

Esta publicación que abre caminos alternativos de circulación o busca el espacio público, se apodera de las imágenes callejeras, en una mezcla con anacronías de los formatos masivos, el tango y el rock, donde la frase ajena funcionará en el acoplamiento de la tipografía con el contenido. Todo esto sucede en una publicación que se lee en función

de la dinámica del ensamblado de materiales diversos, promovida en un juego de yuxtaposiciones que operan en los sentidos. Como este ejemplo, muchas de esas escrituras, en apariencia complementarias de los poemas, que se exhiben en *La mineta*, son recuperadas de la verticalidad de la escritura en la calle, para disponerlas en la escena móvil de la superficie de montaje donde parecen desplazarse como los componentes de un cuadro.

La transición democrática parece imbricar nuevos episodios de la letra vertical sobre aquellos del pasado. En otros lugares del país se dieron prácticas similares, como los versos firmados por “Cachilo”, en Rosario, así como, desde un tiempo antes -aproximadamente desde 1981-, las pintadas firmadas por *El poeta manco* en esa misma ciudad o el grupo *Imagen* en Tucumán que realizó acciones entre 1982 y 1986, algunas en la Plaza Independencia de San Miguel, en las que se proponía "acercar la literatura a todos" (Siles 2004: 90) y se componían de paneles, intervenciones con lecturas, el armado de antologías abiertas, etc. (Taboada 2012:5). Así también, las líneas de Lautréamont, Éluard o Tuñón pintadas en Bahía Blanca por el grupo *Poetas mateístas*, con citas como “La poesía debe ser hecha por todos no por uno solo” que promovían la acción colectiva, de apropiación del material ajeno y su adaptación local y presente.

En el contexto más amplio, hay varios lugares de América Latina donde se observan prácticas similares que se conformaron como instancias capaces de producir un quiebre en la perspectiva de la mirada sobre los signos de la ciudad, en tanto señalaban itinerarios urbanos particulares y asumían el desafío de distintas modalidades de abordaje que se vinculaban a sus modos de producción.

Desde este itinerario breve que toca a artistas que ahondan las potencialidades de la tipografía en distintas dimensiones del espacio, puede repensarse en una Argentina con una historia profusa de acciones y prohibiciones en el uso de la letra y sus posibilidades en el

espacio público. La palabra puesta de pie en su perspectiva histórica, política, estética, nos lleva por distintas manifestaciones y disciplinas que nos permiten ver un uso de la palabra propia y ajena (aquella que puede resultar apropiada) como instrumento de construcción de sentido, de delimitación de objetivos políticos y estéticos y de apropiación y modificación del territorio.

Esas voces verticales oscilan entre la palabra personal, autorizada, potente para volverse la voz anónima propia de un sujeto colectivo y ganar allí otra efectividad como principio artístico, poético y también político. Forman parte de elaboraciones que están atravesadas por lo social, no solamente porque está presente la denuncia, el reclamo, en muchos casos, sino porque las resoluciones formales denotan distintos modos de tomar posición.

Paredes blancas

En la situación de apertura y redescubrimiento de acciones posibles en el terreno público, se volvían valiosos aquellos espacios que posibilitaban el acontecimiento de la poesía, las nuevas superficies que pudieran sostener y difundir esa escritura. Por tal razón, el aprovechamiento de la pared en tanto zona habitable para el carácter sugerente de la palabra –a través de técnicas que van desde el grafiti hasta el mural– aparece como una estrategia de divulgación alternativa. La dictadura había hecho de las calles espacios asépticos al inhabilitar las eventuales manifestaciones políticas -o sencillamente públicas-, había condicionado la aparición de subjetividades en el espacio urbano. Impugnando estas imposiciones –que más allá de la ampliación de libertades, impregnaba el pensamiento colectivo–, esas superficies se constituyen también en un territorio compartido, y a veces discutido o disputado, porque se trata de recursos utilizados también por la renaciente

militancia política y sindical. El objeto artístico emerge en el mismo espacio y, por lo tanto, con un nivel igualmente escaso de perdurabilidad.

Campañas

“La prédica disolvente llega a la Argentina también, siglas extrañas ensucian los muros...”¹¹⁰ sancionaba el spot televisivo oficial “Ganamos la paz” fechado en 1977¹¹¹. De ese modo, el llamado Proceso de Reorganización Nacional diagnosticaba el carácter nocivo del uso de la palabra pública, como algo ajeno, causante del cisma social, y de la palabra escrita en espacios comunes, como mancha en un decorado prolijo. La letra, el signo del partido, del gremio, o las voces anónimas o menos institucionales se ausentaron en el orden de los signos de la ciudad. Las acciones ligadas al arte en espacios públicos eran una posibilidad claramente vedada, quien intervenía entonces en forma casi exclusiva la calle, más allá del espacio previsto para la publicidad, era el Estado en actividad propagandística o de censura. En las apelaciones al silencio y a la individualidad que se imponen mengua la potencialidad textual de lo urbano. No obstante, la ciudad, aun en esa determinación de ausencia de signos, no podía dejar de ser leída¹¹².

Los grupos sociales encuentran modos de afianzarse en un conjunto de imágenes interiorizadas y propias de amplia difusión, en base a las cuales los individuos que los conforman pueden observar, clasificar y ordenar su entorno. Durante la dictadura, principalmente por inducción desde el aparato del Estado, imágenes ligadas a la asepsia, la

¹¹⁰ Fragmento del spot televisivo “Ganamos la paz” fechado en 1977.

¹¹¹ Visión Siete: La propaganda de la dictadura, TV Pública. 22 sept. 2009 (web), <https://www.youtube.com/watch?v=cFwzF2GxJSA>, consultado 20 dic. 2011.

¹¹² Las operaciones restrictivas se ejercieron bajo las formas de prohibición explícita o implícita y también de la autocensura; la conjunción de estas instancias fue uno de los avales concretos de control social, de la naturalización de las formas de castigo, donde la violencia se presentaba por acción directa o bajo distintas formas de imposición del silencio.

limpieza, la enfermedad a ser combatida o el silencio, hicieron de la ciudad un espacio regido por concepciones afines a estas representaciones, que se extendían y arrojaban como resultado modos relacionales que condicionaban o coartaban la comunicación abierta. En este contexto cobran una dimensión particular las búsquedas de nuevas formas de difusión artística acontecidas en la postdictadura.

La tinta prolija, ordenada, neutra, correctora en los espacios públicos había inculcado férreamente y durante mucho tiempo una consigna: “El silencio es salud”¹¹³. Este lema -que, en rigor, es previo al golpe, pero lo acompaña de manera eficaz en su transcurrir- se volvió rápidamente dicho popular y amplió su sentido y utilidad primarios de bajar la polución sonora de una ciudad como Buenos Aires; se extendió a toda la sociedad argentina y a todos los ámbitos de expresión pública o privada funcionando como un consejo de acción para los ciudadanos, tendiendo al alejamiento de la vida en la calle, de la actividad comunitaria, de la confrontación pública. Al modo de “Cada uno en lo suyo defendiendo lo nuestro”¹¹⁴ -un eslogan instalado durante la guerra de Malvinas en 1982-, aquella fue una frase funcional que vertebró la dictadura, propugnando lo colectivo subordinado a lo individual, y sumaba a las acciones concretas que hacían a la atomización de la vida social. En estas apelaciones al silencio y a la individualidad mengua la potencialidad textual de lo urbano; como en una alucinación muda, se apunta a una circulación de los ciudadanos por el ámbito urbano semejante a la del tránsito por un prolijo pasillo de un subterráneo de superficies limpias, brillantes, resbaladizas y sin adherencia, que posibiliten la rápida limpieza, y eviten palabras ajenas a la voz del Estado. La ciudad,

¹¹³ En los capítulos 1 y 2 observamos cómo se recuperan lemas de distinto origen y cómo el portador *Matefleteo* reconsidera consignas, ligadas a la publicidad y a la propaganda; algunas también se utilizan aquí en los murales, especialmente en la primera época.

¹¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Mv2BwrQD73s>

aun así, no podía dejar de ser leída, pero el ideal era la hoja en blanco –no como protocolo de la creación, sino la hoja vacía–. Por todo esto, ese eslogan, además de una fuerte estrategia de amordazamiento de lo social, fue una consigna de matriz antipolítica, en tanto buscaba el repliegue a lo privado, a lo personal, una apelación al autocontrol, con un consiguiente abandono del espacio público. A su vez, esta caracterización tiene mucho que ver con la de aquellos espacios que va a establecer la sobremodernidad donde los habitantes aparecen como viajeros, como pasajeros (cf. Augé 1996: 110), como hombres de ninguna parte sin intercambios con el medio; es decir, una geografía con escasa posibilidad de intervenciones, en que la significación urbana y las marcas individuales se acercaran a su nivel mínimo¹¹⁵.

Las pintadas mateístas, así como los *Matefletos*, fueron acompañadas durante los años ochenta, como vimos en el capítulo anterior, con una consigna que apelaba a lo estético a partir de lo coloquial: “poesía es salú”. Habitualmente aparecía como corolario y lema de textos o fragmentos de poetas como Juan Gelman, Raúl González Tuñón o César Vallejo, o de composiciones de los miembros del grupo. La frase, desde el momento en que mantiene una estructura sintáctica similar, se puede leer en relación a la de aquella propaganda dictatorial, a la que se contrapone, básicamente desde una actitud festiva¹¹⁶; por

¹¹⁵ M. Augé los va a definir como no- lugares: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (1996:83)

¹¹⁶ Como señalábamos en la Introducción, durante los años ochenta, lo festivo se constituyó en una modalidad de respuesta y de resistencia frente a la tragedia y el silencio que produjo la dictadura; así lo consideran Minelli (1996:84), quien hace hincapié en el lugar que adquiere el cuerpo en ese periodo, y Jacoby (cf. 2000: 18), artista plástico y letrista del grupo *Virus*, quien propone la expresión “estrategia de la alegría” para nombrar aquellas operaciones dentro del campo cultural que buscaban romper con el orden imperante y trataban de desarrollar entornos de felicidad, de alegría, de fiesta que permitieran sostener o reparar los lazos que había tronchado la acción represiva.

otro lado, esa consigna, junto al poema, en la calle, logra correr de su posición habitual al transeúnte, es decir, produce un efecto contrario al que promovía aquel eslogan dictatorial.

A su vez, el efecto que puede producir la reapropiación de una consigna como esa o simplemente, la particular construcción de lenguaje que compone un poema o un grupo de versos también promueve un efecto de extrañamiento en el paseante.

Una época de pintadas

Dentro de las acciones callejeras, como buena parte de las grandes ciudades en América Latina, Bahía Blanca también asistió desde los inicios de los años ochenta a una multiplicación de escrituras en las calles con la aparición de distintos tipos de grafiti. El filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva señala que hay tres grandes momentos de este fenómeno contemporáneo, y los presenta en una sucesión temporal: en los sesenta en Francia a partir de los acontecimientos de mayo del '68, en los setenta en Nueva York y en los ochenta en Centro y Sud América. En este último caso, observa una renovación estilística de importancia que lo hizo trascender en términos formales la tradición vigente, más apegada a las formas directas y panfletarias. Si bien considera “que no se intentó entonces, en ningún país de Latinoamérica que conozca, plasmar un grafiti-arte como sucedía en la misma época en Estados Unidos o París” (2000:33), aquí podemos considerar estos casos que saldrían de esa órbita y podrían tomarse como ejemplo a contrapelo con una disposición hacia el campo artístico.

Aunque en Bahía Blanca, muchos de los grafitis que comenzaron a circular en tiempos de la apertura democrática no eran originales sino retomados de otras ciudades, como uno de los tantos efectos de la globalización, tuvieron un momento de auge los

grafitis de leyenda ingeniosa¹¹⁷, que, en general, se detenían en las funciones de la lengua que explotan la ambigüedad de los sentidos. Por eso también se dio una buena cantidad de creaciones locales, como las que proponían *el graffitero solitario* o *los seis al hilo* (estos últimos, con una impronta más social y política de crítica social), entre muchas brigadas que recorrían la zona céntrica y las zonas aledañas a la universidad.

En buena medida, las acciones poéticas en los muros conectan con diferentes estrategias de intervención urbana como el grafiti, pero también con la pintada política, la publicidad, el muralismo. A su vez, en tanto constituyen toda una ocupación del espacio a través de propios recursos, estas operaciones ligan con otras prácticas más antiguas como las de situacionistas y letristas, que pretenden eludir las separaciones de esferas que traza la vida moderna, por caso, entre el arte y la vida, eliminando las mediaciones que las separan, como ya lo habían intentado las vanguardias¹¹⁸.

Por otro lado, contemporáneo a la aparición de las primeras pintadas de los *Poetas mateístas*, se conformó un grupo llamado *Los muraleros* coordinado por el profesor Miguel

¹¹⁷ Así denomina C. Kozak esos textos breves, por lo general realizados en trazos de aerosol, de tono humorístico, habitualmente con un matiz político, a veces, sutil, a veces, muy evidente, realizados fundamentalmente en ese periodo de la recuperación democrática que considera su época “de oro” (2006: 128)

¹¹⁸ La internacional letrista fue un movimiento artístico-intelectual contestatario fundado por Jean-Louis Brau, Guy Debord y Gil Wolman en 1952, con la propuesta de lograr la “superación del arte” y una postura fuertemente controversial.

Sus integrantes se fusionaron en 1957 con el *Movimiento Internacional Para Un Bauhaus Imaginista* y la *London Psychogeographical Association* para formar la Internacional Situacionista (1957-1972). Esta surgió como una organización de artistas e intelectuales revolucionarios, entre cuyos principales objetivos estaba el de acabar con la sociedad de clases y el de combatir las formas de dominación capitalista. El situacionismo tiene fuerte relación con el dadaísmo, y el constructivismo, su planteamiento central es la creación de *situaciones*, como eventos concretos y deliberados, desarrollados de manera colectiva; la práctica de la *deriva* que propone reflexionar sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana, a fin de escapar de las formas rutinarias de ese espacio; el *detournement* que apunta a distorsionar significado y usos de objetos creados por el capitalismo y el sistema político hegemónico, mediante los aportes del arte y la política. El pensamiento y las prácticas situacionistas fueron un importante aporte para el desarrollo de las jornadas de Mayo del ‘68 francés. Guy Debord, autor de *La sociedad del espectáculo* (1967), fue uno de los miembros más reconocidos del grupo, junto a otros como el pintor holandés Constant Nieuwenhuys, el escandinavo Asger Jorn, el arquitecto húngaro Attila Kotanyi, el escritor italo-escocés Alexander Trocchi, el artista inglés Ralph Rumney, la escritora francesa Michèle Bernstein, el belga Raoul Vaneigem.

Kreitz e integrado por alumnos de escuelas medias, que durante muchos años contó con apoyo de las autoridades municipales y provinciales para pintar espacios públicos (escuelas, jardines, hospitales, bibliotecas, galpones de ferrocarril, vagones, etc.) y, en algunos casos, también en espacios privados, con dibujos e imágenes coloridas (cf. Goicochea 2016), sin recurrir prácticamente al lenguaje verbal. Su presencia y su actividad permiten considerar los resultados diferentes de ambas propuestas, fundamentalmente, en cuanto a su perdurabilidad. Mientras los trabajos del equipo coordinado por Kreitz se conservan durante muchos años, por lo general en espacios con algún tipo de resguardo, ya sea material –el patio de una institución– o simbólico –la fachada de un jardín de infantes– y no son intervenidos nuevamente por el grupo, los del mateísmo están más definidos en la contingencia, por los formatos y recursos empleados, como las consignas, y más expuestos al deterioro. Por lo tanto, les cabe, como práctica, con más justeza la denominación de pintada –el término usado para las expresiones políticas y gremiales– o pintada mural, con presencia hegemónica de la palabra que la de mural, de duración más extendida y con el predominio de la ilustración y el color. No obstante, la potencia de las ilustraciones le da también la dimensión de murales, razón por la cual recurrimos a la denominación “pintada mural” para los objetos producidos por el grupo mateísta que intenta dar cuenta de esa doble condición.

Ambas actividades fueron también modos de recuperar el espacio público como área de comunicación activa y una respuesta más a las distintas formas de censura del periodo precedente; en esa acción, la palabra y la imagen resultaron agentes excluyentes. Estas operaciones permitieron abrir las puertas de aquellos núcleos cerrados, a veces prácticamente privados o íntimos, y forjaron modos novedosos de vivir y experimentar la ciudad diferenciándose de los vigentes, desde el momento mismo en que no era un

especialista o un artista necesariamente el que lo hiciera, sino que podía realizarla una persona cualquiera; la deriva, la desviación, las creación de situaciones eran acciones que podía consumir cualquier individuo. Son esos instantes en los que quien no tiene voz accede a la palabra, ese relámpago en que, según Rancière, acontece lo político, cuando sobreviene “una fractura primera por la que se introducen en la comunidad de seres parlantes aquellos que no estaban incluidos” (Rancière 2007a: 67).

Estrategias estéticas. Del grafiti a la pintada

En un marco de apertura y redescubrimiento de acciones en la postdictadura, los espacios que posibilitaran el acontecimiento de la poesía, las nuevas superficies que pudieran soportar o sostener esa escritura, cobraban valía. Por tal razón, el aprovechamiento de la pared en tanto zona habitable para el valor sugerente de la palabra –a través de técnicas que van desde el grafiti hasta el mural–, aparece como una estrategia de divulgación alternativa. Particularmente en esta ciudad, la acción callejera todavía tiene el peso de la prohibición reciente, por eso en algunos casos aparecerá ligada a prácticas consideradas como imputables o punibles, con la marca de los límites que impone la propiedad privada, por lo que se puede hablar de una legalidad precaria.

Cuando se hizo posible responder a ese silencio compulsivo, como en muchas otras ciudades, en Bahía Blanca, variadas consignas escritas habitaron la calle, por medio de leyendas políticas, pero también -poco tiempo después-, a través de grafitis o pintadas que daban lugar a la producción artística. En este marco, el grupo de jóvenes artistas que firmaban bajo el nombre colectivo *Poetas mateístas*, eligió la intervención urbana como forma de difusión estética, la realización de pintadas callejeras, entre otras prácticas que mantuvieron como propósito la presencia en el espacio común, con la aspiración de

proyectarse a un público no especializado, y combinaron generalmente la producción poética con la de artistas plásticos.

La pintada mural es la primera práctica concreta del grupo mateísta constituido como tal, en 1985¹¹⁹; el proyecto original de los primeros integrantes (Hernandorena 2013: 29) consistió en diseñar y poner en circulación una revista mural -como vimos en el capítulo relativo a ese soporte-, pero ese plan resultaba muy oneroso en la primera etapa de un grupo de artistas que se iniciaban. Esto indica que las pintadas, si bien fueron una opción por decantación, no funcionaron aisladas de los demás portadores, ya que rápidamente, a los pocos meses de realizados los primeros murales, fueron acompañadas por los *Matefletos*, y en algo más de un año, luego de un intento piloto que fue la revista mural *El Ladrillo*, apareció *Cuernopanza*, a la que ya nos referimos. Las acciones en las paredes y paredones de la ciudad comenzaron siendo en los horarios de menor circulación, al modo de las que desarrollaban grupos políticos, gremiales, las brigadas de grafiteros y, en términos artísticos, se concentraba la atención en el trabajo del poeta, en el texto, que iba acompañado por la denominación del grupo, por el mate y los labios. El desarrollo de los murales con imágenes, se dará con la incorporación de otros artistas procedentes de las artes plásticas y los trabajos ya serán, por cuestiones prácticas y operativas, en horarios diurnos (cf. Apéndice, entrevista M. Díaz); en una perspectiva temporal, dice Hernandorena, “el recorrido de los *Mateístas* puede hacerse también en el recorrido que va

¹¹⁹ Durante ese año miembros de lo que luego sería la formación mateísta organizaron un recital de música y poesía en el Club Universitario de B. Blanca, una revista literaria para el Centro de Estudiantes de Humanidades, entre otras actividades que fueron confluyendo a las primeras acciones como grupo iniciadas con pintadas en la zona céntrica.

de la noche al día: sus primeras intervenciones son nocturnas, la última pintada es popular y a plena luz” (2013: 74).¹²⁰

Hay una indagación de estrategias estéticas que se da de modo simultáneo con una consideración del trabajo artístico en relación directa con el espacio urbano, donde se plantean los vínculos entre el arte y lo público o las formas políticas del arte en general y la palabra, etc.

Sobre esas primeras apariciones sencillas y rápidas en las paredes, de 1985, que contaban con la participación exclusiva de poetas, mayoritariamente varones, hubo prontas modificaciones. La consecuente expansión y complejización que fueron adquiriendo como prácticas, al sumarse artistas plásticos, diseñadores, etc., algunos de manera permanente y otros colaboradores esporádicos en el desarrollo de grandes pintadas colectivas. La utilización e intervención sostenida del espacio público, calles, paredones, para pintadas y pegatinas, e incluso, el principal paseo de la ciudad, la plaza Rivadavia, para el desarrollo de talleres de escritura destinados a adolescentes, permiten percibir una tarea que contempla la exposición del trabajo propio en su desarrollo, el intercambio de intereses, conocimientos y prácticas en el ágora, en un área común a todos los ciudadanos. Este escenario resulta clave porque en los espacios comunes de la ciudad pueden convivir sin dificultad las formas del arte culto y el arte popular, la vida y prácticas comunitarias, una juntura que interesó desde los inicios al grupo y que, en su perspectiva, constituye una separación, una escisión fuerte en el imaginario cultural que subyace en Bahía Blanca, en los medios de comunicación, en muchas de sus instituciones. Tanto la plaza como la calle

¹²⁰ Este tipo de decisiones acuerdan con las propuestas como las del poema “Manifiesto” de Parra, a quien nos referimos más adelante, que define su posición dentro de los “poetas del amanecer” para caracterizar a los poetas del trabajo de la acción diurna, del mundo popular, de la vida corriente, poetas al sol, contra los poetas de la noche, de sombrero alón, imágenes éstas que buscaban representar a los exponentes del surrealismo chileno, de la poesía nictálope que enuncia Braulio Arenas, etc.

son espacios que no están mediados o determinados por los procesos de instrucción adquiridos, sino que inauguran, posibilitan una cierta horizontalidad. Esas acciones en espacios abiertos no están pautadas por las formas de instrucción convencionales o el estudio sistemático. Esos sitios se vuelven lugares de exposición de los saberes, el punto donde estos se pueden hacer comunes. En esa perspectiva la invitación a la participación colectiva resulta clave y un ejercicio de democratización de aprendizajes y de horizontalidad; se habilitan así voces que pueden momentáneamente tomar la palabra y dar lugar, en términos de Rancière, a aquellas circunstancias en que el arte se vincula con la cuestión de lo común (2005:17). Como subraya Agustín Hernandorena

Los mateístas son conscientes de las ataduras ideológicas que enhebran la sociedad bahiense, se hacen cargo y desatan una práctica de texto & imagen cultivada en la intervención política como herramienta de cambio (...) Los poetas mateístas trabajan en y sobre esa *otra ciudad*, pero invitan al encuentro, el mate es la excusa. (...) la tarea pasa por destruir el silencio en la recreación de una ciudad paralela poderosamente poética, poderosamente impactante, redibujada en la acción, reapropiada. (2011:19)

Es bastante corriente en las ciudades del interior una escisión entre centro y periferia, que pauta aspectos económicos, sociales, culturales. En el caso bahiense está ligada a lo geográfico y al decurso histórico, en tanto, la zona céntrica se erigió en una gama de ofertas comerciales y demarcó un circuito determinado por las vías férreas y el límite del arroyo Napostá, que separan el micro y macro centro de las barriadas populares. Esa separación, acendrada en el imaginario de la población, aparece revisada a través de participaciones sobre áreas que sugieren la divisoria entre ambas (murales en una zona de cruce de la línea de ferrocarril que une dos barrios, una escuela fuera del microcentro), y que, a la vez, evaden los lugares cerrados o consagrados, buscando con insistencia las líneas de fuga de esa delimitación.

Tradiciones de ruptura

La escena bahiense, como la de muchas ciudades del interior, muestra en la producción cultural la hegemonía de grupos tradicionales frente a los cuales los artistas jóvenes buscan posicionarse. La presencia de un medio periodístico como *La Nueva Provincia* sosteniendo valores conservadores también en el campo artístico, un panorama similar en entidades culturales arraigadas de la ciudad, en las formaciones de pintores y escritores con un carácter institucionalizado, son situaciones que reclaman la necesidad de ese posicionamiento.

En buena medida, estas acciones multidisciplinarias tienden a implicar sus posiciones frente al estado de cosas imperante, ante las hegemonías que perfilan un campo cultural acotado; se valen unos a otros de sus posiciones para poner en cuestión y deslegitimar a quienes los precedían, y en general encuentran un margen en las intervenciones callejeras.

Las estrategias para tejer lazos van en paralelo con la posibilidad de ruptura, más que con un canon estético, con una concepción cultural restrictiva y elitista como la que se propiciaba en la ciudad en general. En ese sentido, no se desestiman los vínculos con instituciones privadas o estatales, como el banco Coopesur, la municipalidad de Bahía Blanca o la de Monte Hermoso, con agrupaciones, como el grupo Municipal de Teatro de la ciudad de Cnel. Dorrego, o eventos, como la Feria de la Cultura (que abordamos en el capítulo 1 “Panfletos”), en tanto amplían el marco de oportunidades de expresión, significan un rango de vinculaciones múltiples, y también una autorización simbólica para la ruptura desde un espacio de reconocimiento mayor.

Del mismo modo, en lo que hace a las opciones estéticas, vuelven la mirada a las vanguardias históricas, en principio, desde la elección del nombre del grupo, que emula y

aun parodia las denominaciones de las corrientes de principios del siglo XX, focalizando en un elemento cotidiano tan local como el mate (cf. Apéndice, entrevista M. Díaz). Asimismo buscan recuperar y promover algunos escritores olvidados o silenciados, porque, por cierto, no era suficiente con acusar de desactualizados, de sancionar la falta de novedad o el apego a formas arcaicas y residuales de los núcleos existentes, y se volvía necesario construir, un linaje propio e ir consolidando una posición en el campo de la poesía, aun en la esfera local, con nombres variados e incluso por fuera del canon de la literatura¹²¹. La acción del grupo es fruto de una coyuntura concreta y, probablemente, más que la inscripción en tradiciones artísticas específicas, será ese contexto de emergencia el que determine sus prácticas en espacios de intervención de voces sociales como los muros, atentos a sus momentos de un uso intensivo en vísperas de elecciones o situaciones de conflicto social o gremial. Esta revitalización de la calle hace a la estrategia para la propia legitimación y, de un modo similar, opera el vínculo con los artistas plásticos, a partir del trabajo conjunto, promovido y exhibido en la acción de intercambio. Dan cuenta así, de una capacidad de acción y de una iniciativa independiente de los factores centrales de poder cultural de la ciudad.

Por esa razón nos detendremos en los nombres promovidos por el grupo, particularmente en uno referido también en el capítulo precedente, un poeta que deviene un agente catalizador que logra activar de manera muy eficaz posiciones del grupo, el chileno Nicanor Parra¹²², quien desde su libro *Poemas y antipoemas*, de 1954, se constituye en

¹²¹ Una pintada con un fragmento de una carta del militante anarquista Severino di Giovanni, en la pintada vecinal de 1993, parece dar cuenta de esta actitud que busca también por fuera del mundo literario y, de esa manera, corre sus límites.

¹²² Nicanor Parra (1914-2018), poeta chileno y matemático chileno. En su obra es profusa y variada se destacan *Poemas y Antipoemas* (1954), *Versos de Salón* (1962), *Manifiesto* (1963), *Canciones Rusas* (1967) y *Obra gruesa* (1969). Su producción continúa con obras como *Artefactos* (1972), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979), *Chistes para desorientar a la policía/ poesía* (1983), *Coplas de Navidad* (1983), *Poesía política* (1983), *Hojas de Parra* (1985), *Poemas para combatir la calvicie*(1993), *Páginas en blanco* (2001).

gestor de un debate en torno a la producción poética. La propuesta de la antipoesía, en principio, y luego lo que será la vertiente visual de su producción, con los artefactos y sus sucedáneos¹²³, consolida instancias que ponen en discusión las bases de la construcción del poema y la poesía. La antipoesía y el artefacto incorporan materiales de los *mass media*, de la cultura popular y masiva, promueven el encuentro de elementos de la alta y baja cultura, y a su vez, trabajan sobre formatos poéticos relativamente populares, con cierto reconocimiento; al momento de incorporar elementos y referencias de la alta cultura, Parra se inclina habitualmente por datos que son de reconocimiento general, más o menos inmediato, opera dentro de las formas más aquilatadas del código cultural con versos, frases e imágenes identificables recortadas de grandes obras de la cultura. Los artefactos se asientan, se montan, en soportes materiales, que funcionan como elementos cotidianos, corrientes, inmediatos a la vida de cualquier individuo en una ciudad moderna, como las bandejas de cartón, los recortes de madera que deja una obra en construcción, las fotografías, etc. En ese sentido es un poeta con una verdadera y sostenida preocupación por la conexión con la exterioridad del poema y además, ha desarrollado a lo largo de su trayectoria, una búsqueda de la inserción efectiva del poema en la comunidad.

A través de estos aspectos, puede verse cómo este poeta vertebra una línea de trabajo que será parte destacada de los objetivos que se propone la agrupación bahiense; las diferentes intervenciones, los panfletos poéticos, las revistas murales, las pintadas, son algunos de sus rastros concretos, en los que pueden percibirse marcas antipoéticas de las escrituras de los miembros de la formación, que si bien, se irán consolidando individualmente en su forma más personal, mantendrán, en distintas concreciones y

¹²³ Podemos diferenciar producciones en soportes alternativos con diferentes nominaciones como los *Trabajos Prácticos*, las *Bandejitas de la Reyna*, las *Tablitas de Isla Negra*, entre otros.

estrategias, ese componente parriano. Pero, fundamentalmente, hay un gesto común de indagación, ligado a decisiones de base de la tarea, tendientes a esta vinculación decidida con la salida del texto a la calle, a través diferentes instrumentos y materiales, que practican los mateístas. La aproximación a lo cotidiano, el vínculo con lo externo a la producción artística¹²⁴ como práctica está en cada uno de los soportes empleados por el grupo. Entrar y salir son acciones que operan como prácticas culturales y políticas, que aquí ponderan el vínculo con lo circundante y revelan una transformación del ejercicio de la cultura, cada vez menos amparado en los valores estetizantes tradicionales.

El autor está presente de muy distintos modos en la acción del grupo: las referencias y citas, por un lado, la práctica con revistas murales, por otro, así como el afán por la comunicabilidad en el poema. A su vez, el trabajo en los muros es una cuestión tópica en la poesía del chileno, pero probablemente hay un camino indirecto desde una faz menos transitada, que es la del poeta traductor. En este sentido, con *Poesía rusa contemporánea* (1972) el escritor trae a los poetas soviéticos al español y, un conjunto de ideas ligadas a la acción comunitaria, la intervención social, el activismo desde el poema. Allí hay otro estímulo posible para la labor del grupo mateísta que encontró en los textos de Maiakovsky traducidos por el poeta chileno, “nuestras calles son los pinceles/ paletas son nuestras plazas”¹²⁵, pequeños lemas para la acción comunitaria del poema; del mismo modo, su registro de poeta militante que le habla a un conjunto es aquí una voz que se compone en los diferentes paredones que arman un conjunto de voces que interpelan, que preguntan, que desacomodan al transeúnte: “hay otro mundo, pero está en éste” (Paul Éluard), “hasta el día en que vuelva de esta piedra” (César Vallejo), “acabemos esta bárbara farsa”,

¹²⁴ La que es concebida siempre como trabajo.

¹²⁵ Versos de “Orden al Ejército del Arte” que también fueron proclama artística del movimiento bolchevique.

“estamos clausurados por la desdicha y por la democracia” (Nicolás Olivari) o el mismo “tómese una poesía”.

Literaturas desaforadas y espacios

En un aspecto más amplio que el que atañe a los autores individuales, al considerar esta expansión, esta apertura a otros espacios, vemos que cuando la palabra poética no solo se hace presente en espacios públicos, sino que se instala, permanece en la calle, estamos ante nuevas situaciones que son materiales pero que también llevan a preguntar por los límites de la literatura de la última parte del siglo XX. Para revisar usos como las escrituras en murales, las pintadas, los periódicos murales, C. Kozak propone la noción “literatura visual urbana”¹²⁶, para englobar escrituras “fuera de sí”, “desaforadas” (2006: 143), aquellas que se salen de los patrones vigentes, que están corridas de su escenario tradicional, el libro, el papel, el espacio cerrado; formas emergentes de la yuxtaposición de gráfica, imagen y palabra, en las que se conjugan las estructuras sugerentes del lenguaje poético (a veces, con alguna cercanía a la poesía visual), con prácticas comunitarias urbanas más generales. Estas prácticas tienen carácter experimental, no necesariamente porque propongan una renovación formal, sino a partir del espacio de enunciación que eligen, el cuerpo de la ciudad, que es reactivo a sus formas (cf. 143), en el que esas voces producen un corte, desestructuran la mirada habitual del caminante. Estas nuevas modalidades estéticas, literarias fundamentalmente, en su vinculación con diferentes poéticas visuales, son herederas de las propuestas de vanguardia y de otros tipos de poesía experimental. Podemos agregar que en el caso que analizamos las producciones comparten

¹²⁶ Bajo esa denominación la autora agrupa diversas manifestaciones ciudadanas como el grafiti/poema, las pintadas, las revistas murales. (cf. Kozak 2006: 141-151)

también la característica de ser interactivas, muchas veces, lúdicas, sociabilizadoras. Por cierto estas propuestas dialogan directa o indirectamente con aquellas que desde los años cincuenta, con los letristas y situacionistas, proponen “situarse fuera del arte” (Careri 2002:90), muchas veces apartándose hacia formas menos individuales, donde decae la figura del artista y la figuración del arte mismo. Se trata de propuestas más cercanas a lo anónimo, lo colectivo y, por lo tanto, a lo político, y que, como mecánica, hacen foco en las derivas posibles e improductivas sobre la ciudad en las cuales todos nos podemos volver actores efectivos.

En un espacio donde el acto de leer es un ejercicio eminentemente práctico, lo promueven alejado de los regímenes de productividad y eficacia, pensándolo como puro gasto¹²⁷, haciendo que tanto el lenguaje como la ciudad dejen de lado su carácter instrumental; de esa manera, van en contra de ese sentido de utilidad que rige los movimientos diarios y debilita los sentidos. Tal como sucede en el ya comentado periódico *Quebrantahuesos* de 1952, de Parra y Lihn, o con los “actos poéticos”, desarrollados hace varias décadas por A. Jodorowsky, N. Parra y E. Lihn, entre otros escritores chilenos (cf. Jodorowsky 2004: 20), intervenciones urbanas que proponían situaciones inéditas para participar en los actos de la vida cotidiana con la postura estética y rebelde propia de los poetas saliendo de los límites institucionales de la literatura.

¹²⁷ G. Bataille habla de “gastos improductivos” para referirse a aquellos que tienen un fin en sí mismos, a “estas normas improductivas, con exclusión de todos modos de consumición que sirven como medio de producción” (1987: 28), aquellos que no se ciñen a las pautas de producción capitalista. Así podemos pensar una lectura como puro gasto, improductiva, que no responde a la racionalidad de lo cotidiano.

Recorridos

En el libro *Mil mesetas*, se sientan, desde los principios de la historia del hombre, dos posibilidades de transitar el espacio, la forma sedentaria y la nómada. El camino sedentario, “consiste en *distribuir a los hombres en un espacio cerrado*, asignando a cada uno su parte y regulando la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, *distribuye los hombres (o los animales) en un espacio abierto*, indefinido, no comunicante.” (Deleuze y Guattari 1994: 365) (cf. Careri 2009:38); frente a un espacio urbano pautado por recorridos regulares, “sedentarios”, estas acciones, que provocan la interrupción de la mirada rutinaria, de algún modo, promueven su alternativa, los trayectos “nómadas”, llevan a revisar la ciudad en un sentido diferente. Entonces, la elección de los sitios para exponer los poemas en los paredones puede pensarse como resultado de ejercicios de deriva por la ciudad y, paralelamente, su realización es una forma de promocionar tal acción; se convierten en una experiencia, un “instrumento estético” más en la ciudad que da la posibilidad de superar esa división entre áreas sedentarias y nómadas, y permite transformar de manera simbólica, no solo física, ese espacio (Careri 2009: 21)¹²⁸. Estas prácticas proponen otro tránsito por la ciudad, el de las zonas y las paredes libres, y luego el de las paredes cubiertas, ilustradas, escritas, sin más guía que la letra o la imagen.

“La poesía está contenida en la forma de la ciudad”, sostenían los miembros de la Internacional Letrista; ese concepto está presente en la praxis de un grupo como el mateísta, en la acción de rastrear qué lugar se puede utilizar para exponer el poema, esa búsqueda

¹²⁸ Leemos en *Walkscapes, el andar como práctica estética*, “en la actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los actos simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por *paisaje* el acto de transformación simbólica, y no sólo física, del espacio antrópico” (Careri 2009: 21). Esto quiere decir que la construcción y transformación simbólica del espacio compartido acontece también en esos movimientos, en apariencia, menores.

consiste en explorar y conocer la ciudad, en el plan de las derivas improductivas y buscar el espacio más adecuado para el poema y la imagen que una vez allí serán una acción urbana.

En esta recorrida, se vuelve necesario evaluar el entorno para dar con los espacios que ofrecen más y mejores posibilidades de recepción. El muro situado en las calles Mitre y Rodríguez es un buen ejemplo, ya que fue utilizado por el grupo en varias oportunidades, seguramente por su ubicación en la zona céntrica, porque debido a la circulación del tránsito es la más visible de las cuatro frentes de la intersección, por la pausa que otorga el semáforo y facilita la observación, por la disposición en ochava de la pared y su extensión que permiten la combinar dibujo y texto. La demanda de participación en el escenario urbano, muestra cómo se imbrican las faces estética, la arquitectónica, y aun la vial, tanto a la hora de la producción como de la recepción¹²⁹. Asimismo, en tanto decisiones del grupo, pondrán siempre en debate el uso del espacio público, ya que muchas de estas iniciativas se dieron en momentos en que el ámbito estatal estaba sufriendo un inédito proceso de privatización en tiempos democráticos. De ese modo deben considerarse las dos intervenciones en los paredones del ferrocarril, de las calles Chiclana y Montevideo, realizados en 1989 y 1993, así como los adyacentes al paso a nivel de la calle Darwin, en 1990¹³⁰. Por otro lado, esta reutilización de los mismos sitios reafirma su condición de pintadas, pasibles de ser intervenidas o cubiertas, incluso, por una tarea posterior del mismo grupo.

En lo que hace a la textualidad misma, la letra, pensada desde sus condiciones y dimensiones materiales se ofrece también como acontecimiento, como potencialidad, al

¹²⁹ No por casualidad este mural es uno de los pocos que aparecerá reproducido en el diario local, el día 2 de noviembre de 1987, la única nota aparecida contemporáneamente a las actividades del grupo.

¹³⁰ Con acción se concluyó el trabajo de los talleres abiertos realizados en la plaza Rivadavia, mencionados en apartados anteriores

lector. Se propone a la lectura en un doble sentido, por un lado, desde la situación concreta: debe ser posible visibilizarla, debe tener las condiciones mínimas que faciliten su asimilación, de ahí la consideración del tamaño, el espesor, el color; atender a que será observada de diferentes maneras, a veces, en posición fija, otras en movimiento.

La amalgama equilibrada que compone la escritura vinculada al dibujo y al soporte material hace al proceso integral de lectura, más allá de lo propio del lenguaje verbal y de lo sugerente del lenguaje literario. Estas instancias ampliarán necesariamente las posibilidades de abordajes. Un ejemplo es el mencionado paredón de Rodríguez y Mitre, intervenido en 1987 (fig. 17 y 18), donde el texto -que, como muchos otros, tiene por toda firma solo un nombre de pila sin mayúsculas-

A su vez, el trazo fino y ágil de las grafías se percibe cercano a la caligrafía de un cuaderno escolar, emparenta un soporte con otro. En un texto basado en repeticiones elementales (de vocablos y estructuras), al modo de los silabarios y los libros de aprendizaje de la lectura, esa caligrafía sugiere e incrementa significaciones. Si consideramos esa estructura iterativa del poema en el sitio en que aparece, en medio de un espacio de usos y hábitos constantes, de repeticiones, de regularidades, acontece novedosa; la palabra repetida en el sintagma, se establece a contrapelo de los actos repetidos de la ciudad, porque de esa manera llama la atención sobre sí, a diferencia de los elementos de la vida urbana que se afianzan en su rutina¹³¹.

En lo que hace a la aproximación intrínseca, se trata de una textura anómala, opaca, en relación a las que habitan la calle. No se ajusta a las pautas de comprensibilidad: la mayor transparencia de los discursos que habitualmente circulan allí, como el de la

¹³¹ En tanto cada superficie, crea sus condiciones de legibilidad y de sentido, en el capítulo 1 evaluamos la aparición de este mismo poema en uno de los *Matefletos* y en el libro *un ojo repleto* de Marcelo Díaz.

publicidad, el de la política con sus códigos explícitos, el del discurso administrativo estatal o el de la propaganda oficial, presentes en la escritura operativa que nombra las calles, ordena el tránsito, ubica referencias históricas, etc.

En cuanto a la disposición en el lugar, se ubica en la pared en ochava y deja el muro lateral para el dibujo principal, de manera que ambas expresiones pueden ser observadas en forma conjunta o individualmente. En el espacio amplio que deja el muro aparece el dibujo de una salamandra que apoya una de sus patas en la vereda, y constituye una *trompe l'oeil* que juega con las dimensiones del objeto y el soporte: la escritura, pero sobre todo, el dibujo, aun fuera de soportes habituales, tienden a salirse también de estos nuevos marcos de contención, tal como vemos aquí y en varios de las pintadas que analizamos a continuación.

Así, esta perspectiva también se adopta en otros murales como el que se pinta en la primera cuadra de la calle Drago (fig.19) con un poema de Fabián Alberdi, en el que la imagen juega con ese corrimiento hacia el espacio exterior de la composición, indicando de esa manera que no hay contención en marcos para lo que se propone en la calle, a partir de la figura de un hombre, un saxofonista, que con su instrumento en la mano, camina hacia adelante y, con el pie izquierdo justo en el borde de la pared y la vereda, parece salir, donde está pintado, a la vía pública¹³².

Este tipo de recursos se repite en murales como el que cuenta con la participación del artista plástico César Montangie en Monte Hermoso en 1988 (fig.20), donde se aprovecha un desagüe en la salida de la rambla para incorporarlo como parte del mural, o en el de Luigi y Brown, del mismo año, pintado por S. Gattari con un poema breve,

¹³² Este mural está fechado el 13/6/89, y como es una actividad que el grupo realiza como promoción del Encuentro de Jazz tradicional en la ciudad, a pedido de sus organizadores, el tradicional logo, guarda una nota musical como emblema.

“hombre que no quiso ser astronauta” firmado por Sergio (Raimondi), donde se aprovecha una ventana que es rodeada por notas y carteles que recrean el exterior de un bar.



fig. 17 (diario LNP 2/11/1988 p.8)

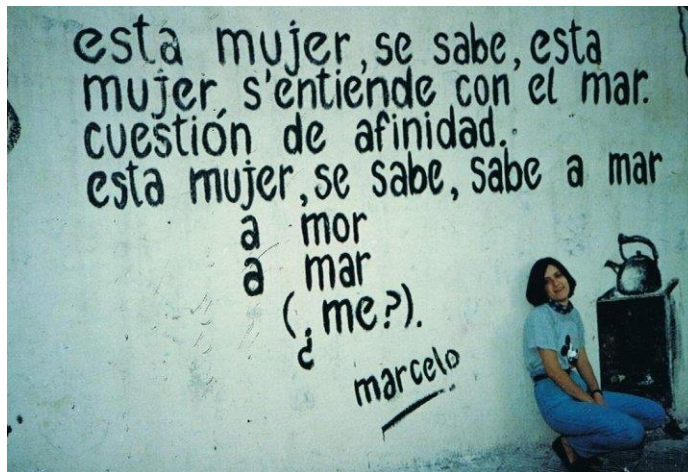


fig.18 (foto Daniel Navarro)



fig.19 (foto: Verónica Jorge)



fig.20

Una fracción que centraliza la atención de la extensa “Pintada vecinal” de 1993 es la intervención -un trabajo de reescritura- sobre el poema de Apollinaire, dedicado a Jacqueline Kolb, “La linda pelirroja” (fig.21). El texto surge de un trabajo minucioso sobre el original, ya que se seleccionan dos fragmentos breves, muy próximos entre sí, de la anteúltima estrofa de este poema que cierra *Caligramas*. En el primero la disposición en hipérbaton favorece la ubicación en la pared descascarada “ella llega y me atrae/ como a un hierro/ el imán”, el texto se mantiene idéntico al original, pero es modificado por medio de cortes sobre cada verso; en el segundo “es la adorable pelirroja/ un bello/ relámpago que dura”, dichos cortes destacan las palabras “pelirroja” y “relámpago”, con cercanía sonora; además, las modificaciones sobre el texto son importantes, se suprime un verso y se reconfigura la frase con un verbo copulativo. La operación resulta compleja porque se escogen versos de un conjunto más amplio, donde se mantiene una idea, pero se

seleccionan unos intencionadamente y se escamotean otros de manera deliberada. Se sintetiza la idea del poema y se ajusta a las posibilidades del muro. Los fragmentos pintados sobre un fondo en esmalte sintético intenso rojo, azul y negro, conforman una unidad con una escultura en hierro de la artista bahiense Paula di Canto¹³³ que sale del paredón, desde su superficie superior y se proyecta disparada hacia arriba, hacia el cielo como un relámpago, conformando un movimiento del texto y el objeto.

En esa misma pintada hay trabajos como el de Silvia Gattari que no funcionan vinculados a un poema sino buscando asociarse de manera transversal al conjunto todo (fig.22). Así como en la obra de di Canto la escultura emerge del muro, en el trabajo de Gattari hay un chapón del ancho del panel de mampostería ampliando la pared, ambos operan sobre el paredón y, a la vez, se salen de su superficie; aquí la obra plástica como la literatura visual urbana, rebasa la convención de los límites, aun de los alternativos que propone un portador como el paredón (fig.21 y 22). De esta manera, la condición de marco desvaído configurado por la pared, también se va extremando en relación a las fórmulas tradicionales de exposición.

¹³³ Paula Di Canto nació en Bahía Blanca donde estudió en la Escuela Superior de Artes Visuales. Trabajó desde sus inicios en la escultura atendiendo al reciclado de material de descarte, piezas de automóviles, de construcción, etc. Sus producciones tiene el metal como material primordial. Se formó con los escultores Hugo Pisani de Bahía Blanca, Jorge Michelotti de Neuquén y realizó su primera muestra en Capital Federal en la galería de Carlos Regazzoni.



fig.21



fig.22

Lo que en el mural pintado por Montangie en Monte Hermoso (fig.20), el de la misma Gattari en Mitre y Rodríguez (fig.18) o en Luigi y Brown consideramos un *trompe*

l'oeiul, un juego, una imitación de superficies diferenciadas, acá se transforma en una salida deliberada del espacio pautado, una modalidad que obra en acuerdo, que acompaña esa perspectiva de los textos que comunican constantes con su afuera, coinciden en el gesto “desaforado” de esta producción y lo destacan como una dimensión central en las prácticas del grupo.

Esa conexión activa con el exterior se traduce también en prácticas específicas de la escritura como sucede en un mural pintado en 1986 en el que podía leerse un texto de elaboración colectiva, siguiendo el modo de las acciones comunitarias y en espacios abiertos, realizado en base a la técnica del cadáver exquisito; por esa última condición llevaba, en lugar de la firma individual, la denominación de la agrupación y los nombres de pila o seudónimos de los participantes (el loco del Pomo, Fabián, Sergio, Marcelo)¹³⁴:

arrancás
con tanta celestidad
siendo arqueólogo de pupilas
t´empalomás
los ojos
y se te vuela el mundo de las manos

14/9/86

También ese lazo se exhibe en gestos como la indicación de la fecha, un rasgo que no será una marca regular de las pintadas venideras. Allí hay, en primer lugar, un intento de certificación en el tiempo, de grabar el momento de la acción; en este caso parece ser el instante en que el texto es producido por el grupo -la escritura colectiva puede ser previa, pero su realización es la pintada-. El poema, entonces, es su momento de escritura; la fecha condensa su temporalidad, ésta es explicitada y, de esa manera, se opone a una idea más

¹³⁴ Se trata de una de las primeras pintadas murales realizadas en horarios diurnos en calle 11 de Abril al 400 en una pared perteneciente a la Universidad Tecnológica Nacional.

tradicional de la poesía como creación que está fuera del registro temporal o que lo trasciende.

En la medida en que estos artefactos, como los que produjo la poesía concreta brasileña durante las décadas anteriores (cf. Aguilar 2003: 297), formaron parte del paisaje urbano, pudieron ser capaces de producir la disolución de esa mirada embotada que genera la ciudad sobre sus propios signos¹³⁵, porque señalaban itinerarios particulares y asumían el desafío de distintas modalidades de abordaje que se vinculaban a sus modos de producción. De esta manera se revaloriza un territorio posible para el signo poético que, junto con otros episodios que acontecen en la calle (pintadas políticas, grafitis, performance de mimos y teatro callejero, etc.), favorecen una recuperación del espacio público como un lugar en el que se pueden volver a fijar señas propias, de identidad compartida, después de un largo tiempo en que los efectos imperantes fueran los de la desobjetivación, que corrió paralela a la despolitización que había impuesto la dictadura, como señalamos al inicio de este capítulo. Así, la lengua -como veíamos anteriormente- y el recorrido urbano pierden su carácter práctico, la acción artística se vuelve política por poner en crisis esas dos variables. En el marco de las vinculaciones entre política y estética, Rancière (2009:10) observa estas vías y propone una revisión, en tanto, la última no opera en abstracto sino que está íntimamente relacionada con la realidad; lo sensible, siendo su categoría fundamental, no se vincula exclusivamente con el mundo del arte, excede ese contexto, para tocar otras zonas perceptibles, en la esfera general de lo político y lo social. Operaciones de ese orden, hacen a sus formas de redistribución.

¹³⁵ El adormecimiento normal en la percepción de los espacios urbanos que aparece aquí incrementado por la persistencia del lastre dictatorial

La asimilación de estos artefactos está modelada, básicamente, por el paso fugaz del lector-espectador por el lugar, quien tiene la posibilidad de quedarse únicamente con fragmentos, lo que separa y divide un conjunto que desde el inicio requiere de una articulación, de una conjunción de los diversos elementos (vocabulario y sintaxis) en la recepción, lo requiere porque sorprende en la aproximación inicial, ya que no son textos que se desanden fácilmente en el primer abordaje. La selección propia del proceso de lectura aquí se incrementa, porque, probablemente en el paso fugaz, de todo el texto se pueda elegir una fracción, un único verso, un detalle de la sintaxis, una palabra que se desvíe de su uso estandarizado. A las acciones habituales como el desplazamiento de la visión sobre la palabra, hay que agregarle el movimiento (del paso del peatón, del tránsito en un vehículo). Por lo tanto, los trayectos urbanos de cada individuo, las propias cartografías, los momentos del día, el tráfico vial, se vuelven pauta de aprehensión.

En relación a esto, debe destacarse la evolución del vínculo entre el poema y la imagen, desde las primeras intervenciones del grupo, con menos recursos, donde el dibujo se limitaba a un logo identificadorio, a la progresiva aparición de imágenes hechas en base a trazos, hasta los trabajos donde el dibujo gana independencia en el colorido, o aun con incorporaciones escultóricas a los murales, como advertimos en las últimas producciones callejeras del grupo.

Poesía-ciudad

a- Promoción de la lectura

En estas producciones la ciudad gana la posibilidad de ser objeto de representación de la poesía, pero también, aunque sea momentáneamente, en la efímera permanencia que tenían esas manifestaciones, el texto poético integra el panorama, el espectáculo urbano,

pasa a ser un jalón potencial en los recorridos y bajo tal rango se incorpora como un signo distintivo en ese universo.

Todos estos procesos e innovaciones en la difusión plantean cuestiones para la escritura y formas originales de asimilación y probablemente nuevos códigos de lectura frente a esa sensibilidad en baja por los hábitos rutinarios de la vida urbana que describíamos; son instancias promotoras de un extrañamiento a partir del uso diferencial del lenguaje en esos espacios que producen un efecto similar al que Shklovski pensó como *ostranenie* para la literatura. Es decir, aquellos procedimientos y estrategias formales, por los cuales se vuelve deliberadamente extrañas las experiencias o percepciones de los lectores potenciales, los lectores de una época familiarizados con discursos que se repiten y, por ende, pierden vivacidad.

El lenguaje verbal se apoya en el visual, con su juego de formas, de colores, con los tamaños de las letras, las tipografías; así se generan entre ambos diferentes grados de imbricación. Frente a una de las plazas barriales de la localidad, en la esquina de Luigi y Brown, en junio de 1991, el grupo pinta los dos versos finales del poema “Marionettes” de R. González Tuñón, "Las marionettes dan, dan/ tres vueltas y después se van"; como de costumbre, y de acuerdo al espacio con el que se cuenta, esta vez, un panel paralelo a la calle y una ochava, se selecciona un fragmento de un poema extenso, en yuxtaposición con la imagen de un enorme arlequín, y, como identificación, el clásico mate y el nombre del colectivo. Este tipo de segmentación del texto -que se realiza asimismo, como veremos más adelante, con poemas de Olivari o Vallejo- es una invitación a examinar el poema completo. En este caso, un pasaje de tono festivo, casi ingenuo, destaca la perspectiva de un poema y un poeta que indagan los márgenes de la sociedad y sus personajes; el verso suelto es un señuelo, una convocatoria. En última instancia, el mateísmo siempre funciona como

una forma de promoción de la lectura. Por otro lado, estas pintadas se constituyen en un ejercicio de descomposición y de montaje que plantea un modo de aproximación al poema, signado por el fragmento, el fraccionamiento, el corte. Una de las muchas imágenes del poema impulsa su conocimiento, se descompone el conjunto original y se produce un efecto dialéctico, una yuxtaposición con la imagen plástica.

Como en el símil del reloj, que propone Didi-Huberman para pensar las operaciones de montaje (cf. 2008: 173), que al ser desarticulado, deja de marchar pero impulsa el conocimiento de su estructura y su funcionamiento, al fragmentarse el poema deja de funcionar como totalidad, pero suscita otro modo de acercamiento y de comprensión, con la posibilidad de considerarlo en los nuevos nexos que se originan, en su vínculo con el dibujo, en su inscripción en la ciudad y en la época. También habilita ese encuentro de tiempos heterogéneos, el de la enunciación del poema y el del momento de la lectura: dos versos en 1991 de un poema de 1929, como un segmento de la inminencia de la crisis económica de los años treinta en esta espiral inflacionaria del inicio de la última década del siglo. Desmontar el poema para que deje de funcionar y abra relaciones nuevas, con el dibujo, con el portador, con el espacio público.

b- Verso breve y fragmento

En estas actividades el poeta comparte preocupaciones propias de otros oficios, se acerca a la tarea del publicista urbano, del diseñador gráfico, por lo tanto, expande su rol, se diversifica o lo combina con otros. Esto explica la participación de artistas de otras disciplinas y de no artistas, que se van imbricando y pierden sus diferencias en la tarea efectiva, por lo cual se consolida una mayor horizontalidad entre las partes. De esa manera, la acción del poeta se ajusta a esa función social bosquejada en los primeros *Matefletos*, en

los editoriales de los números 1 y 2, donde, como vimos, se plantea un posicionamiento frente a las configuraciones tradicionales del arte y el artista, que propone correrse de la función estética a una extraliteraria, comunitaria y situada, otro aspecto que se suma a aquello que en pasajes anteriores llamamos una literatura “fuera de sí”, conceptualización que liga con una división distinta de los elementos materiales y los conceptos simbólicos (cf. Rancière 2009: 13). En el horizonte de ejecución del poema y la imagen, el verso y la obra plástica deben ser considerados a la luz de las condiciones propias del nuevo espacio de inscripción, en tanto, ya no se trata de una área llana, regular, limpia como la del papel o el lienzo, y se rompe con la preeminencia de uniformidad y pulimento que detentan esas superficies. En una de las escenas del cuento “Graffiti” de Cortázar, tales condiciones materiales son ficcionalizadas, “una noche viste su primer dibujo solo; lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garaje, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos” (1980: 287). El medio es allí agente efectivo del mensaje, que participa y modifica con su huella el resultado final, estas singularidades no quitan potencial, sino que agregan; el trazo, el espesor de la pintura, la irregularidad del muro, dejan una huella más y promueven una oportunidad de uso.

En función de estos medios y las áreas de trabajo con que cuenta, el poeta afronta nuevas inquietudes a la hora de seleccionar sus herramientas, de manejar los recursos, tanto materiales como conceptuales; se vuelve necesario operar en pocas líneas –menos, incluso, que en otros soportes utilizados por el grupo, como los panfletos o las revistas murales-, repensar la estructura y el ritmo de las cláusulas de escritura, conformar poemas breves o determinar fragmentos o una suerte de escorzos que se constituyan en nuevos módulos a ser interpretados en el recorte, tanto en los textos propios como en los pasajes de los autores consagrados que se elige publicitar.

A su vez los textos y las imágenes -como vimos en varios murales y como lo narra el cuento de Cortázar- buscarán ajustarse a las posibilidades que admite el portador, ese objeto que necesita de las grandes dimensiones para lograr visibilidad, y responderán a las condiciones del momento histórico, funcionando bajo la lógica de los avisos publicitarios, los subtítulos, los epígrafes de las revistas¹³⁶. Los pasajes de breves dimensiones en letras de gran tamaño se impondrán, para llegar con prontitud a la retina del transeúnte ocasional. Sin ser la brevedad de los textos un imperativo insoslayable, la elección del verso como estructura, la nota breve, el subtítulo, el epígrafe muestran una prevalencia ligada a las necesidades de la presentación.

De esta manera, el verso, como configuración, pasa a ser la unidad primordial de producción. En buena medida sus límites y su potencial entran en un juego de relaciones con el portador y su ubicación en un sector muy transitado de la vía pública, y en tal sentido, como base del poema entra en una zona crítica, porque la disposición, el tamaño del soporte, le formulan condiciones, alternativas a su disposición tradicional, al punto de incidir en ella, e incluso, como veremos, transformarse muchas veces en función de los diferentes factores que operan en ese espacio. De ese modo, en las acciones de más largo aliento, que incluyen mayor cantidad de participantes, más disciplinas, más textos, como en la “Pintada vecinal” realizada en diciembre de 1993 o los murales realizados en ese mismo sector de la ciudad en el invierno de 1989¹³⁷, los diferentes fragmentos escritos que

¹³⁶ La revista Humo®, la publicación de humor político más importante del periodo, que circuló entre 1978 y mediados de las década del noventa, utilizaba unas notas en la parte superior de la página con textos independientes del tema tratado en los artículos, que por su brevedad y efectismo podían convocar la lectura antes que aquellos.

¹³⁷ En la acción de mayo de 1989 participaron, entre otros, los poetas Marina García Zamora, los artistas plásticos Alicia Antich, Paula di Canto, Guillermina Prado, César Montangie; en la de noviembre de 1993 participaron además de Alicia Antich, Guillermina Prado, Paula di Canto y César Montangie, los artistas Graciela San Román, Claudio Carlovich, Judith Villamayor, a los que se sumaron como colaboradores artistas como Reynaldo Merlino, Cecilia Miconi, Olga Vallasciani, Ernesto Malisia, Eduardo Hidalgo.

componen los murales, van a ser intervenidos, tanto los poemas de los miembros del grupo, como los de autores consagrados; y no de manera mínima o lateral, serán sometidos a reelaboración, en relación al conjunto total. Todo esto perfila, con claridad, una política de la escritura para la cual la obra original no resulta indiscutible.

Las decisiones que promueven las superficies de trabajo van a estar íntimamente conectadas con las operaciones que se realizan sobre los textos. En la ya mencionada “Pintada vecinal” de diciembre de 1993, se evidencia una organización de todo el trazado que apunta a una relativa unidad de las diferentes textualidades, un objeto que pueda leerse como conjunto; como afirma M. Díaz, esto es uno de los propósitos del grupo para esa acción. Luego, sobre ese plan primero, habrá también modificaciones necesarias, a las que va obligando la superficie de trabajo. Por ejemplo, las propuestas de los artistas plásticos que sobre el croquis organizado por el grupo proponen y sugieren, lo cual permite la conformación de un gran collage colectivo (cf. Apéndice, entrevista a M. Díaz).

Por eso, a su vez, en forma individual, cada fragmento recibe un tratamiento específico. Se puede ver en un segmento de “Los gatos” de Francisco Urondo, un poema de versos largos y encabalgados en el original, que resultará un texto con muchas escisiones al amoldarse a las irregularidades de la pared con las uniones huecas ya, entre los ladrillos: “soy un guacho¹³⁸ flotando en las orillas/ del famoso Jordán, / salvado/ por las tetas rebeldes”. Los segmentos pueden ser leídos de manera independiente o en la unidad conformada en el panel y, al mismo tiempo, en diálogo con la obra plástica de Christian Díaz de la sección contigua, compuesta por un grupo de senos que surgen del muro y se confunden con ojos que miran a los transeúntes (fig. 23). Este pasaje es acompañado en la

¹³⁸ El original de Urondo dice “gaucho”

parte inferior de la estructura por el verso “tus tetas como miel” de Ignacio González Niellu, alumno de un taller del grupo, que también articula el poema con la obra plástica.

El diseño busca emular en la dimensión amplia del paredón los puntos BenDay¹³⁹ que usaba en sus obras Roy Lichtestein; asimismo, en la misma línea con la estética de este artista y del pop en general, se destaca el uso de los colores primarios y el brillo como recursos. El muro amplía las dos dimensiones habitualmente utilizada por Lichtestein con armazones de alambre y yeso que sobresalen de la pared, con la doble dimensión de puntos abstractos en degradé y senos erguidos que enfrentan la calle; incluso algunos, sugeridos por participantes que colaboraron en la tarea, apuntando hacia el cielo en la parte superior del panel.

De modo similar, un fragmento del poema “Oceanografía” de Alberto Szpunberg, que como muchos en el libro *el che amor*, es un texto sin signos de puntuación, sin división en versos, donde los cortes los va estableciendo el lector, es dividido aquí en estructuras muy breves, “sus caderas crecen/ arrojando a la playa/ tiburones boquiabiertos”, de modo tal que se facilite la aprehensión del conjunto o de cada segmento, aun en la aproximación más distraída o apresurada, acorde al ritmo del tránsito, ya que la calle Chiclana, al continuarse en Montevideo constituía una arteria donde los vehículos pasaban rápidamente porque no había, en ese momento, intersección de calles, el paredón del ferrocarril era un tramo único y la calle habilitaba la posibilidad de un tránsito más veloz para el transporte público y los medios de traslado particulares.

¹³⁹ Se trata de la trama de puntos diseñada por ilustrador e impresor estadounidense Benjamín Day que permitió lograr los degradados de color en los trabajos realizados en la imprensa actual. Se instaló como técnica en el cómic, de donde la retoma el artista pop Roy Fox Lichtestein (1923-1997) para muchas de sus obras como “Pollo asado”, “Mujer en el baño”, “Whaam!”, “El beso”, entre otras.

Otra de las operaciones realizadas en esa pintada se da directamente sobre los textos y consiste en variaciones mínimas, pero sustanciales, en el vocabulario; por ejemplo, en la sustitución “guacho” por “gaucho” en el poema Urondo o en el fragmento “bella burguesita que a mi lado pasas/ cambia de acera, porque voy a putear” del poema “La dactilógrafa tuberculosa”, de *La musa de la mala pata* de Olivari, que dio lugar en el momento de distribuir los paneles y sus poemas, a discutir la permuta, en función de una actualización y localización, del término “acera” del original reemplazándolo por “vereda” (cf. Apéndice, entrevista a M. Díaz). Aunque en esa oportunidad, primó el apego a las fuentes, en la discusión sobre modificaciones como ésta se define un perfil de decisiones, una política respecto de la escritura de parte del grupo, que en general, más allá de las diferencias de tono, tiende a esas elecciones.

En otro de los paneles, del poema “Presentación”, también de Olivari, que forma parte de su segundo libro *El gato escaldado*, se retoma la estrofa final: “me gustaría tentar otro destino. Pero ya es tarde. Y estamos clausurados por la desdicha y la democracia”¹⁴⁰ (fig.24). Este segmento resulta, del conjunto, el que dialoga de manera más activa con el presente, en tanto no puede dejar de leerse la problematización de un sistema de gobierno, asociado a una serie de conflictos individuales en el poema, en la etapa de consolidación del gobierno menemista y el afianzamiento del neoliberalismo económico. El fragmento es intervenido por la artista visual Alicia Antich, por esta razón, en la relación que mantienen los componentes, el texto se vuelve la estructura que rodea la composición plástica, la que trabaja con interiores de latas descartables y chapa que resaltan los tonos de la pintura; los versos se abren internamente para incorporar la imagen, y, al mismo tiempo, la columna del paredón establece un plano de simetría de la obra, conformando como pocas combinaciones

¹⁴⁰ Nicolás Olivari (Buenos Aires, 1900-1966), “El gato escaldado”, 1929

de esa pintada, una amalgama prácticamente indivisible entre el texto, con una tipografía, propia de los grupos alternativos de rock, y la imagen.

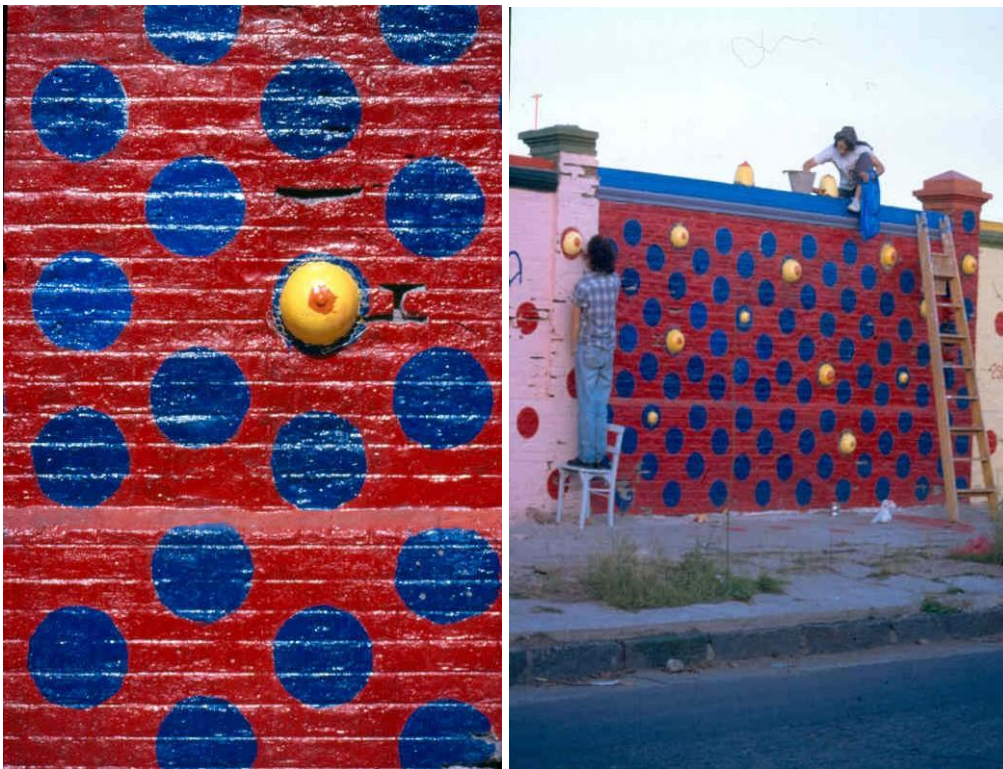


fig.23



fig.24

Es uno de los pocos murales firmados, en tanto, Antich es, como la mayoría de los artistas plásticos participantes, invitada por el grupo para esta pintada; como señalábamos en una de las intervenciones tempranas del grupo en el edificio de la UTN, la rúbrica puede estar asociada a la temporalidad; aquí lo hace de un modo amplio y ligando a la actividad de los artistas: N. Olivari '29, A. Antich '93.

No resulta sorprendente que dentro de los fragmentos recortados vuelva a retomarse la poesía de Nicolás Olivari, que sin ser un modelo de las escrituras de los miembros del grupo, opera en una dimensión que combina aspectos experimentales de la lengua, en una perspectiva local, situada; se trata de uno de los artistas vinculados a la vanguardia que guarda el tono más barrial, más beligerante, incluso, que transita el margen del buen decir y “representa una síntesis superadora del conflicto artepurismo / arte social que parecía dividir a los poetas de ese momento” (Romano 1990: 98); es además, un poeta signado por la impronta urbana como todos los que el grupo selecciona, de un momento singular de inscripción de la ciudad en la poesía.

Otro fragmento de Olivari utilizado, “Oh, por dios acabemos esta bárbara farsa” es una transformación de los versos finales de la parte II del poema “Valses nobles y sentimentales”, también de *La musa de la mala pata*¹⁴¹; el recorte resulta muy claro, y el transeúnte lo puede ligar con el fragmento de “Presentación” y su modo de hacer mención de la democracia como instancia problemática.

La variación del texto se afirma también en la gráfica y la tipografía, se incorporan letras de diferentes tamaños, unas “o” de grandes dimensiones que enfatizan la minúscula

¹⁴¹ “¡Severín acabemos, ¡por Dios!, nuestra bárbara/ farsa, y en el vil tobogán de la gárgara/ compartamos, ¡oh mimo!, la ilusión del alcohol!” (Olivari 1982:39)

en la palabra “dios”; la mayúscula que habitualmente lleva esta palabra, se traslada generosamente a las “o” repetidas del primer verso; el posesivo “nuestra”, es reemplazado por el demostrativo “esta”, con lo que la farsa aludida adquiere un matiz más general, se separa de ese tono más subjetivo de la poesía, en pleno imperio de la matriz económica y cultural neoliberal que afianza el menemismo. Pero, a la vez, esa ruptura con lo íntimo responde a un propósito que, para esa época, se hace manifiesto en el grupo y se explicita en las poéticas individuales que evitan de manera sostenida los excesos del lirismo y entroncan con vertientes de corte objetivista como las promovidas desde *Diario de Poesía*¹⁴². La operación de permuta sobre el fragmento de Olivari, que en el segmento seleccionado rozaría lo personal y subjetivo –el poema completo, no lo hace, ciertamente-, como otras acciones realizadas en la calle, puede pensarse como un modo de llevar lo íntimo de cierta poesía amorosa a lo público y también, a lo político, y al mismo tiempo hace a una política de la literatura ejercida por el grupo, en tanto corre esa sensibilidad de su lugar habitual. Por un lado, es una modificación meramente idiomática, como en el caso antes mencionado sobre el uso del término “vereda”-donde ocurre una actualización (de lengua, de jerga), por ejemplo-, en el que se define una ideología de la literatura; pero, fundamentalmente, logra situar el poema en líneas de debate que el grupo entiende necesario en relación a los usos de la lengua en el género. Así, el paredón como soporte constituye también una forma de sentar posiciones sobre la literatura, de generar opinión.

En uno de los tramos siguientes de esa pintada sobresale el fragmento “Oh Lucy, ¿por qué no me clasificas/ entre los insectos que amas?” del poema “Taberna” de Roque

¹⁴² A. Porrúa (2011: 81 y ss.) propone la noción “dispositivo objetivista” para evaluar una fracción de la poesía argentina de fin de siglo, Yuckszuk la retoma para considerar operaciones de esa publicación periódica y como forma de aproximación general a esa tendencia poética. Véase su tesis doctoral “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa” (2010: 54 y ss.) que se centra en ese tramo en los ejemplos de García Helder, Prieto y Fabián Casas.

Dalton, un pasaje también intimista, de un poeta con una perspectiva social constante, que viene a mostrar la articulación de esa subjetividad, de ese intimismo en lo político y social; quizá, por esa razón, luego el trazado vuelve a densificarse políticamente con el fragmento “Hoy es un día de sol / también las comarcas tristes y solitarias / tienen días de sol” de Severino di Giovanni¹⁴³ -que no está versificado en el original, ya que procede de la correspondencia a su amada América Scarfó-, un pasaje destacable porque emerge una perspectiva negativa, que puede asociarse a una posición bastante generalizada sobre la ciudad como espacio hostil para el campo cultural, que se suele tomar como limitación, como forma de la imposibilidad planteada muchas veces desde ese mismo campo, pero para ponerla en tensión. De este modo se resignifica lo íntimo y lo subjetivo en esa contextualización, quitándolo de la extrema individualidad.

En ese trayecto leído como un centón, también hay definiciones muy explícitas hacia el interior del campo literario, concretamente otra variación sobre una consigna, un lema en términos plenos, “Benedetti go home”, donde la sustitución de una palabra corre el foco hacia el propio campo; la frase antinorteamericana es aprovechada en su efectismo e intensidad crítica hacia una de las figuras de escritor más publicitadas en la época. El texto breve lleva a merodear sus extremos, sus límites, es una actualización de una cita, de una consigna del activismo anti-imperialista, con lo cual el grupo ratifica, ya en sus últimas acciones, el modelo que opera desde los inicios, con la reutilización de lemas sociales, gremiales, etc. de las prácticas militantes. De ese modo, lo proyecta como una posición política e ideológica frente a las formas de la literatura, como pasa en otros versos que operan en el mismo registro del eslogan a lo largo del mismo mural.

¹⁴³ Severino di Giovanni (1901- 1931) fue un anarquista italiano que se radicó en la Argentina donde sostuvo esa militancia política por la que fue encarcelado y fusilado durante el gobierno de José F. Uriburu.

En este recorrido puede advertirse que los ejercicios de variación conforman una operación sustancial en tanto conectan los distintos textos y conciben esa construcción artística como ejercicio de montaje, de producción con segmentos de textos ajenos. Además de considerar el conjunto como unidad, también podemos ver que el recorte, la segmentación, como operatoria es un eje importante de acción, porque define líneas de trabajo, perspectivas artísticas, conceptos acerca de la creación, que implican necesariamente lo colectivo, y también de la difusión.

Proceso de expansión: artistas, no artistas, artistas por venir

La participación en esa última intervención a la que venimos refiriendo fue muy nutrida y mostró la posibilidad de abrir la actividad a espacios nuevos y a activistas más jóvenes. Miembros de los grupos de taller coordinados por los poetas mateístas estuvieron presentes; así, el primero de la sucesión de textos, el que abre la pintada, siguiendo la dirección del tránsito del centro de la ciudad hacia el cruce ferroviario, “quiero decir el cielo/ no la palabra de decir/ el cielo” es de Eva Murari¹⁴⁴; en otro tramo, los versos de Ignacio González Niellu, ya citados, que intervienen el poema de Urondo; además, de la participación de escritores en formación, hay dos paneles con imágenes realizadas por niños, alumnos del taller de Taller de Plástica de Silvia Gattari (fig.25). Este último punto da cuenta también de algo que señal A. Hernandorena en uno de sus trabajos, en relación a la factura colectiva de las acciones y la expansión y continuidad de las prácticas del grupo:

¹⁴⁴ Eva Murari (Bahía Blanca, 1973) es autora del libro *Violetas* (Vox, 2003), *Tres* (Cooperativa Editora El Calamar, 2004) y *Savia* (Vacasagrada Ediciones, 2012) y *El dibujo del sol en las persianas* (Vaca sagrada, 2015). Participó antologías *Bahía Blanca, la ciudad letrada* (Co-edición Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Gobierno Municipal, 2004) y *23 chichos bahienses* (Ediciones VOX, 2004)

La actividad mateísta no se agota en la pintada, en el trabajo urbano, su intensidad crea una profunda red de vínculos sociales que refuerzan la idea de una tarea colectiva, de una postura política: algunos de sus integrantes comenzaron a tener sus primeras experiencias como talleristas. Esas experiencias docentes, además de fomentar un diálogo con las próximas generaciones, desarrollan una expansión del colectivo: los alumnos de los talleres comienzan a participar de la tarea mural. (2011:12)¹⁴⁵



fig.25

En una de las últimas secciones, donde se terminan los más de 200 metros de paredón, aparece un sugerente fragmento de César Vallejo “Hasta el día en que vuelva de esta piedra”¹⁴⁶; en buena medida, el movimiento va desde la problematización de la palabra como instrumento, en el poema de Murari, hasta completarse con la consideración del soporte como punto clave del trabajo, en el metafórico verso del poeta peruano.

¹⁴⁵ A su vez, el artículo de Hernandorena aproxima la acción mateísta a muchas otras actividades de participación concreta en lo político, establece una serie de nexos que llegan desde los comienzos de la democracia a las sentencias de los juicios por lesa Humanidad de 2014 “Esos juicios que, para el grupo económico-informativo *LNP* respaldado por las grandes empresas del *Polo Petroquímico*, es un vacío...” (2011: 14)

¹⁴⁶ Como lo señalan la crítica Cludia Kozak, “la última acción de los mateístas selló la pared con un verso de César Vallejo ‘Hasta el día en que...’” (2006: 142), Miguel A. Cuevas (2013) en su blog, “En 1994 se realizó una ‘Pintada Vecinal’ que combinó pinturas, banderas, esculturas en hierro y poemas en más de 200 metros de pared y en la que participaron alrededor de 70 personas. Ese fue el último de sus paredones. Culminaba con unos versos de César Vallejo: “Hasta el día en que vuelva de esta piedra”. <http://critica-y-periodismo.blogspot.com.ar/2013/04/poetas-mateistas.html>), y también la enciclopedia Encarta en su versión de 2009. en <https://es.calameo.com/read/0029347626f8b1d86dbc2>

Estas aproximaciones a textos breves van mostrando una posibilidad de lectura que es la del ensamble en una calle recorrida intensamente por los vehículos, que pasa a funcionar como una página fija, pero a la vez vertiginosa, ya que esos fragmentos literarios, acompañados por el trabajo de los artistas plásticos, son episodios de montaje, y muy activos, casi frenéticos; el recorrido completo de esa larga extensión debe permitir leer los versos breves, tiene que dar lugar a ser aprehendidos en esa dimensión mínima, pero a su vez, da otra unidad nueva, producto de la articulación las distintas partes, de trabajar textos e imágenes reunidos como un centón o un poema cubista de las características de “Zona” de Apollinaire (Apéndice, entrevista a M. Díaz). Por esa razón, los fragmentos de los poemas pierden, por lo general, los nombres de sus autores, y cuando aparecen son escasamente visibles; de esa manera, cada texto se unifica en el entramado general, los fragmentos de Olivari, Apollinaire o Vallejo, se intercalan con los escritos por los integrantes de los talleres y los miembros regulares del grupo, prima la perspectiva colectiva, la idea de la realización conjunta. A esta concepción se suma la propuesta “vecinal” que está en el título de la convocatoria¹⁴⁷, manifiesta en la participación de transeúntes en distintas etapas de desarrollo del mural, así como en las tópicas e imágenes de los paneles de la zona central que hacen referencia a Villa Mitre, la barriada popular que comienza luego del cruce de las vías del ferrocarril, con la foto de su equipo de fútbol y otros símbolos de la vida cotidiana en los barrios, como un sillón de mimbre con un muñeco que sale de la superficie del muro¹⁴⁸. E incluso en el cierre de esta intervención, junto a una parada de diarios y revistas, se pinta un sector de pared con un agradecimiento,

¹⁴⁷ Por decisión previa a la pintada, los textos de los miembros del grupo aparecen intercalados en el conjunto sin indicación de autor, así leemos, “Papá, me pusiste en la cesta/ y sigo río abajo./ (nada más que limo en las orillas,/ pequeñas hogueras a veces, /en los ojos de quienes esperan/ ver pasar un cadáver).”, “la gente grita / verde verde verde/ y ya no tiene penas”, “los indios en la loma / en los cangrejales...”, entre otros.

¹⁴⁸ Esa perspectiva barrial, es considerada bajo la necesidad de una forma no pintoresca como señala S. Raimondi en “Meter las manos en el espacio de la tensiones” (entrevista de N. Guglielmetti (2013)).

“Héctor, kioskero amigo, por una larga avenida mateísta”, que explicita esta red de vinculaciones sociales, que menciona Hernandorena, e incluso su proyección, a partir de la tarea del grupo.

Modos del palimpsesto. Durabilidad, reutilización.

Por ser efectuados y exhibidos en la vía pública, estos eventos artísticos se encuentran subordinados a otras condiciones de durabilidad; la idea de perpetuidad del hecho artístico -muy fuerte en la tradición occidental- planteada, por ejemplo, en aquellos versos de Horacio “exegi monumentum aere perennius” que postulan obras que sobrevivirán al autor, más sólidas y duraderas que piedras y metales, no tiene aquí asidero, ya que lo más frecuente es que el autor trascienda el producto artístico¹⁴⁹. Esa transformación es también un quiebre importante en la concepción de la obra. El texto en la calle está a merced de los fenómenos naturales como no lo está el texto impreso, puede ser intervenido por otros artistas o manifestaciones diversas, desde las leyendas anónimas a la publicidad o la misma transformación urbana que lo reconfigura o lo hace desaparecer, y se origina otro tipo de abordaje, distinto al del libro o la revista, a partir de la postura de un lector que se acerca de manera ocasional al texto o que, simplemente, lo recibe, lo encuentra, tropieza con él.

Esa nueva disposición del material poético, como en el resto de los portadores evaluados, lleva también al lector a asumir otra condición, tiene la perspectiva de quien asiste a un espectáculo, en tanto es el observador de un objeto material más complejo, más

¹⁴⁹ De hecho hoy contamos con un porcentaje exiguo de aquellas manifestaciones, la mayoría son documentos gráficos.

diverso que la hoja impresa¹⁵⁰; la novedad de la superficie de inscripción lleva a una modificación en la mirada de ese sujeto que ahora podrá también ser público presente, observador del espectáculo del poema y del nuevo objeto que conforma en la pared.

La identificación y estas formas de la autoría no quitan que el paredón se convierta rápidamente en un palimpsesto; en la pintada de calle Drago (fig.19) con un poema de F. Alberdi que tiene como tópico la música y los músicos, alguien pinta con aerosol en el mismo color rojo de la escritura del texto, como para asimilarse al conjunto del mismo, repetidas veces el nombre “Billy”, y fundamentalmente, como observa A. Hernandorena en su artículo hay una “(re) intervención: con aerosol “Axl G&R” por el cantante de los *Guns & Roses*, Axl Rose” (2011:12), a la que se suma otra sigla, “UB40”, nombre de un grupo musical contemporáneo. Se trata de “grafitis de firma”, muy comunes en el ámbito del rock, que son un modo de abordar el territorio, sectorizarlo con esos nombres, vincularlo a otras prácticas (Kozak 2006: 207). Este juego de diálogos se superpone a las referencias musicales del poema y de la imagen que retoma una escena que remite al clásico film “Casablanca” con el personaje del pianista Sam¹⁵¹ en primera plana.

Así también, “la noche es una loca con la pollera al viento” es una pintada del paredón de Montevideo y Chiclana que se descascara pero sigue borroneada bajo las escamas de color; aprovechando esa circunstancia, será intervenida por un grafiti que refiere a las consignas del grupo “no se quede con el gusto/ no se quede con las ganas/ tome mate en / PALANGANA”. El vínculo con los lenguajes de la calle y sus modos de apropiación será así constante, mostrará mezclas e hibridaciones, en un proceso continuo

¹⁵⁰ Flora Sussekind observa el fenómeno del poema como espectáculo a partir de las condiciones de lectura que produce en Brasil la exposición callejera y la nueva consideración del libro en cuanto objeto en la poesía concreta paulista (2003:178).

¹⁵¹ Que en la película es encarnado por el actor Dooley Wilson.

que no se detendrá hasta que se cambien los materiales o se modifique el soporte, como sucede en este paredón con la intervención de una firma comercial, como veremos a continuación.

También las prácticas del mercado inciden en la conservación; con el paso del tiempo las promociones de la empresa Disco, que había instalado a mediados de la década una sucursal a pocos metros del lugar, se superpusieron a las pintadas murales. En primera instancia, el grupo denominado “Los Muraleros”, auspiciado por esa empresa, realizó intervenciones que taparon los trabajos mateístas y, finalmente, las maquetas publicitarias de la cadena de supermercados adheridas a la pared borraron casi totalmente los murales primitivos. En el pasado las pintadas podían ser tapadas por grupos políticos o brigadas de grafiteros, pero los espacios y los sujetos con los que se compite en la vía pública van variando, avanzados los noventa.

Los objetos que forman parte de las intervenciones, a poco de terminada la pintada fueron sustraídos por particulares, no con afán de destrucción, puesto que eran llevados íntegros, sin dejar restos de material roto; lo mismo sucedió con los pequeños espejos y otros elementos que acompañaban uno de los murales contiguos con los versos “la gente grita/ verde verde verde/ y ya no tiene penas”¹⁵²; y pasado el tiempo con los objetos de mayor tamaño de la producción, el chapón que ampliaba el mural de Gattari, la jirafa de hierro, el muñeco sobre el sillón de mimbre, son poco a poco escamoteados o intervenidos con rayones o notas breves. En cada caso, quitar, rayar, escribir una palabra o una parte son modos diferentes de obtener y reconfigurar el objeto; esto da cuenta de una relación de apropiación, de uso, respecto del conjunto desarrollado por parte de los transeúntes, y una

¹⁵² Remitimos al análisis de algunos de estos paredones que realiza Hernandorena (2011: 15).

concepción del grupo que asume la creación estética como algo provisional y realmente vivido (cf. Careri 2009: 98).

Modos de identificación y firmas

Estos tres capítulos repasan soportes diferentes que guardan puntos en común. Las condiciones del espacio público varían las formas de identificación de los objetos producidos por parte de sus autores. Así como en los panfletos, en los murales del grupo aparecen distintos modos de dar cuenta de la autoría. Por un lado, están las identificaciones individuales, las de los integrantes del grupo, por otro están los nombres de los poetas consagrados que se publicitan. Pero como firma general hay en todos los soportes un modo de designación colectiva, el nombre del grupo acompañado, habitualmente, del ícono del mate con los labios del logo de los Stones, que, como vimos en el capítulo 1, opera como uno de los signos de reconocimiento inmediato de las acciones; juntos funcionan como una rúbrica grupal. Este logo, al instalarse plenamente en la calle y ganar mayor visibilidad que en los panfletos, se emparenta con la función del tag, modo de signatura de una práctica como el grafiti. Se trata de un signo que tiene la condición de "etiqueta", es equivalente a la firma o al seudónimo que menciona a un individuo o un grupo de personas, atendiendo también a que, como tal, comprende mucho más que una simple rúbrica; y es una manera de expresar un propio estilo mediante esa denominación. No obstante, en el caso de los Poetas mateístas, ni el logo ni las letras que componen ese nombre, están marcados por la velocidad del trazo, que en el grafiti está asociado a una cierta ilegalidad de la acción, y por esa razón, se realiza con rapidez (cf. Gándara: 81). Aquí se trata de una identificación realizada con cuidado, sin la premura ni el apuro del aerosol. De cualquier modo, la combinación es compleja, tiene rasgos de esa etiqueta, el tag, pero al estar acompañado por

el nombre del grupo tiene también la condición de las firmas colectivas, de las agrupaciones gremiales y políticas; deja un vestigio de identidad y, simultáneamente, realiza una marcación y una apropiación territorial. Ese nombre se instala en el espacio público, se exhibe, y de esa manera, busca una representación original, una traza singular en una sociedad que se apoya en la repetición y va disolviendo las marcas propias de lo individual. A su vez, frente a ese panorama general de la ciudad en que prima el individualismo, el conjunto social tiende a la dispersión; en ese tiempo en que los lazos están debilitados, cobra gran valor la construcción de estas identidades sociales. *Poetas mateístas* cimenta una designación común al modo de las grandes construcciones colectivas.

En lo que hace a los nombres individuales, en el grupo se observan diferentes fases de identificación autoral. Así, hubo en la etapa inicial una cierta difuminación o borramiento de las firmas, al modo de los grafitis o algunas pintadas políticas, donde las instancias de identificación, las más de las veces eran, simplemente, los nombres de pila, algún seudónimo o solo la denominación grupal; esta última, la filiación común, fue el eje identificador primordial a lo largo de todo el recorrido de casi diez años.

En tal sentido, puede percibirse, en los distintos soportes utilizados, una progresión hacia el nombre: de las primeras manifestaciones en esa proximidad a la anonimia, se llega a los nombres completos en algunas de las publicaciones; pero en el final del ciclo hay un retorno a la modalidad de los inicios, refrendada por la decisión, en el último mural realizado, de no estampar identificaciones más allá de algunas estrictamente necesarias como las de algunos artistas plásticos. Este proceso es paralelo a una progresiva publicidad de las acciones artísticas, las pintadas, que, como vimos, en un primer momento se esbozaron como semiclandestinas y nocturnas, para gradualmente plantearse como

manifestaciones públicas en horarios diurnos; el paso siguiente fueron convocatorias amplias a artistas, constituyendo la producción algo próximo al espectáculo, en el que el transeúnte no solo podía leer, sino también ver, observar, compartir saberes, participar de una realización que transforma el espacio urbano. De esta manera las pintadas, en particular, van ganando la condición de ceremonias comunitarias, de pequeños rituales; son acontecimientos que conllevan una tarea de varios fines de semana, con la presencia de muchos artistas colaborando. En algún caso, el movimiento de vehículos grandes para transportar partes que se añaden a los murales, algunas puestas en escena y performances como la de F. Alberdi con la capa de Mr. Mate, un superhéroe imaginado por el grupo, con la inscripción “por el poder de Cuernopanza”, parodiando el grito de He man¹⁵³, daban al evento un carácter circense, que va acompañado del intercambio de provisiones, la intervención espontánea del algún músico, entre otras acciones, que no resultan fortuitas en una época en que los vínculos se vuelven más débiles y transitorios. En una especie de sociabilidad de lo provisorio, una cultura de lo inestable en la que impera el corto plazo y la ausencia de futuro, hay un giro a “los contactos cara a cara, la necesidad de afiliación a grupos cálidos, la cada vez más frecuente aparición de las identificaciones no mediadas, el cuerpo a cuerpo y el imperio del contacto en las grandes ceremonias de masas donde se congregan multitudes en ebullición” (Margulis y Urresti 1998:31). A su vez, el grupo como formación cultural, más cerca de la conformación de relaciones estrechas, en algunos aspectos, presenta “una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams 1980:139), pero en su desarrollo establece vinculaciones que le van dando otro

¹⁵³ Se trata de un superhéroe de una tira animada, quien en posesión de un objeto, la Espada del Poder, al pronunciar las palabras “¡Por el poder de Grayskull! ¡Yo tengo el poder!”, adquiere una fuerza sobre humana.

perfil, que oscila entre las formaciones *alternativas y de especialización*¹⁵⁴. De esa manera, el campo cultural de la ciudad incluye a esta formación en sus márgenes en el inicio, pero progresivamente irá ganando espacios que la van reposicionando, aun en el culto de esa sociabilidad de lo provisorio, que le permite esos modos diferenciados de aproximar lo sensible del campo estético en la esfera social (cf. Rancière 2009).

Retomando el tema de las identificaciones y firmas, la frágil distancia que hay entre un poema escrito en la pared suscripto con un seudónimo o el nombre de pila y el nombre de fantasía de un grafiti hacen también a sus condiciones de recepción: así, el texto podrá ser leído como simple ornamento, a la espera de una resolución humorística al modo del grafiti, o como hecho artístico, entre muchas otras posibilidades. Incluso un seudónimo “el loco del pomo”, puede generar esa expectativa por la proximidad con las firmas de grafiteros de la época, en medio de otras escrituras.

Por otro lado, esos modos de disolver o atenuar la identificación individual¹⁵⁵, si bien pueden considerarse un gesto núbil, son también políticos, porque en ese soporte el género se vuelve instancia igualatoria, en sintonía con la propuesta de Lautréamont, “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno solo”¹⁵⁶, pintada en los primeros años por el grupo, incorporada en algún número de *Matefletto*, y de esa manera, hecha consigna de acción procedente de la poesía, junto a otras como la de Alberto Szpunberg, que mencionamos en capítulo1 “Panfletos”, “que la poesía sea tan natural como el aire” propenden a la expansión del género a nuevos espacios y nuevos públicos.

¹⁵⁴ “Alternativas: como en los casos en que se aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas; de especialización, como en los casos en que se apoya o promueve en un medio o rama particular de un arte” (Williams 1994:65).

¹⁵⁵ Con firmas que, además del apellido, eluden las mayúsculas como fabián, marcelo o el loco del pomo.

¹⁵⁶ Como sucede en esta cita, puede afirmarse que la selección de fragmentos y citas ajenos que componen los conjuntos conformados por los mateístas (en los *matefletos*, en la revista *Cuernopanza*, en los murales callejeros) tienen un carácter programático.

En cuanto a estas formas de nominar hay que considerar la fuerza de sentido que imprimen a los textos. Por un lado, si bien no se identifican los nombres con claridad, una suerte de ocultamiento del autor material, no por eso pueden considerarse producciones anónimas o semianónimas, tampoco se trata de simples modos de velar la identidad. Estas prácticas del grupo en los muros y sus modos de firmar, llevan a evaluar los problemas que plantea la cuestión de la autoría. Frente a estas expresiones de la poesía y las artes plásticas en murales, es pertinente recabar en el planteo que hace Foucault en su conferencia “Qué es un autor”. Allí observa cómo la denominación de autor es un nombre propio que proyecta una serie de problemas, ya que no constituye una referencia pura y simplemente, en tanto tiene otras funciones además de ser una indicación o un modo de señalar. El nombre propio y el nombre de autor fluctúan, entre dos extremos, “se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación” (Foucault 2010: 59). El de la designación, se refiere a la persona física, en cambio, el de la descripción remite al universo de las ideas que ese nombre genera. Nos interesa este segundo sentido, el nombre como una descripción, no solo un elemento del discurso, sino cargado de otras funciones además de las indicadoras; esa denominación da la posibilidad de agrupar textos, de excluir algunos, de organizarlos, promoviendo una serie de ideas a su cobijo. También puede caracterizar el modo de ser de un discurso, la aparición del nombre de autor señala que éste no es una simple palabra, un acontecimiento cotidiano, sino una palabra que debe recibir una cierta ponderación dentro del campo cultural, surca el borde de los textos, manifiesta su modo de ser, los caracteriza (cf. 33); en líneas generales, “la función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (39). De tal modo, el nombre *Poetas mateístas*, conforma una

caracterización pública de lo que se expone, un rótulo que anuncia, que prevé, en parte, lo que se va a leer, y al momento de la recepción instala un sentido.

Por último, el nombre es un modo de expresión, una búsqueda de reconocimiento, en este caso, de grupo, que como otras responde a las configuraciones de la época que ante la disolución social llevan a la constitución de agrupaciones como las tribus urbanas, en las que es primordial el contacto, la cercanía, la construcción a partir de vínculos, del afecto, con el trazado de nuevas cartografías del espacio urbano, mediando, no obstante, diferencias sustanciales¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Podemos marcar algunas de esas importantes diferencias: en las tribus urbanas “predomina el “estar juntos sin más”, privan los microclimas grupales y no las grandes tareas sociales (...)prevalece la sensibilidad antes que la capacidad operativa, el compartir estados de ánimo antes que el desarrollo de estrategias instrumentales” (Margulis y Urresti 1998:31)

Capítulo 4: Revista Vox

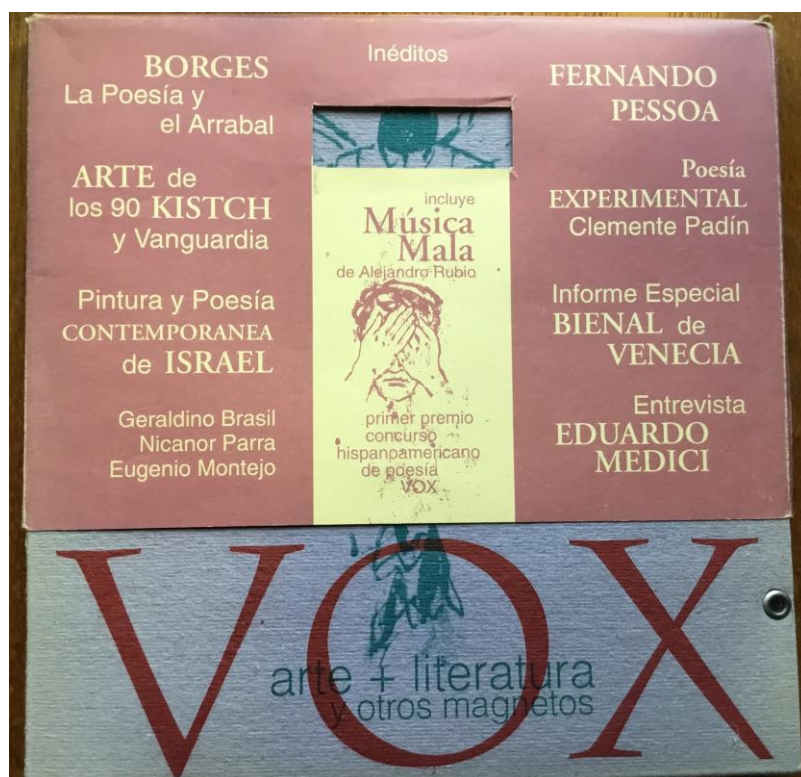


fig. 26



fig. 27

Una máquina de lectura

Vox es una publicación periódica que compone una estructura de atributos inéditos, su conformación en una caja de escaso espesor, inferior a un centímetro, que, una vez abierta, genera una dinámica en el acceso a los contenidos centrada en el cambio y, aun, cierta inestabilidad, ya que, el modo de percepción no está pautado por la fijeza de los módulos, por lo que cada entrada al objeto va a promover un escenario nuevo, con las consecuentes circunstancias diferenciales de abordaje y lectura. En comparación con los impresos de estructura convencional, con una conformación de elementos fijos y regulares, con modos de percepción más codificados, *Vox* nos propone una situación singular, todas sus unidades, una vez retirada la cubierta, están a la vista –aspecto que la aproxima a otro soporte estudiado aquí, la revista mural –; por esto, el recorrido pierde la marcación de lo lineal, al igual que aquella, no se define en la consecutividad, la elección de textos a abordar se vuelve aleatoria. Por tal razón, frente a las formas reguladas del libro o la publicación periódica muestra una constitución propia, una dinámica de exposición más amplia, en tanto se dispone con menos mediaciones a los ojos del receptor. Apela a un sujeto que debe sentirse convocado ante los huecos, las variantes, desde los datos más inmediatos y formas más convencionales como la convocatoria a enviar textos, hasta los más generales, que tienen que ver con el diseño, con sus modos de lectura y colaboración. En *Vox* prima el dinamismo constante de la lectura, como intervención emprendedora y cambiante, aun transformadora, se promueven “acciones no matizadas” o situaciones que “inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas” (Padín 2001: s/p).

Al presentar la obra de Aby Warburg, Didi-Huberman se detiene en los modos de examinar un atlas y las experiencias de lectura que se presentan, “no puede decirse que un

atlas está hecho de «páginas» en el sentido habitual de la palabra: más bien de *tablas*, de *láminas* en las que van dispuestas *imágenes*; láminas que consultamos con un objeto preciso o bien que hojearnos con tranquilidad (2010:14). Una revista ensamblada como esta tiene, si observamos esta descripción, algo cercano al atlas, en el modo de conformarse, en su constitución divergente o anómala, y en los tipos de uso que promueve. Los distintos elementos en esa conjunción pierden pureza y acumulan una potencialidad sensible, juegan en lo múltiple, lo diverso, en el carácter híbrido que implica una operación de montaje. Más que leer buscando *mensajes* con un sentido denotativo, opera “un sentido connotativo en busca de *montajes*.” (Didi-Huberman 2010:16)

En esa movilidad, el objeto se vuelve capaz de infinidad de combinaciones, de ahí que los elementos que sirven de orientación u orden sean transitorios, un atlas, como una revista ensamblada, “no se guía más que por principios movedizos y provisionales, los que pueden suscitar *inagotablemente* nuevas relaciones –mucho más numerosas todavía que los términos– entre cosas o palabras que nada en principio parecía emparejar.” (2010:16)

Por esta conformación y por el modo en que se distribuye la información en cada uno de los pliegos y diversas superficies interiores, *Vox* es un artefacto que obliga a prácticas, a intervenciones específicas, diferentes de las pautas y movimientos habituales en la lectura de una revista, aun teniendo en cuenta que ésta y el periódico ya requieren prácticas diferenciadas respecto de las que propone el libro. Porque por un lado, suscita otra postura ante al objeto, con otro grado de compromiso, pero también, frente a ese contenido móvil, hay una posición más laxa, que puede asimilarse a la situación propia de quien lee papeles sueltos, nos acercamos a “láminas que consultamos con un objeto preciso o bien que hojearnos con tranquilidad, dejando divagar nuestra «voluntad de saber» de imagen en imagen y de lámina en lámina” (Didi-Huberman, 2010: 14). En este juego de episodios de

montaje, de elementos que se encuentran y ganan sentidos, en un escenario intersticial donde las barreras entre un campo y otro suelen saltarse fácilmente, una revista cultural como ésta, puede dar lugar a movimientos entre el arte y la crítica de arte, generando zonas de exploración propias de ese margen. Así los objetos críticos que se elaboran quedan instalados como un elemento más en el resultado artístico que es la revista en su totalidad; de tal modo, un texto literario como *El jardín de los poetas* de Sebastián Morfes, que analizamos más adelante como parte de una de las ediciones de la revista, logra tener facetas de texto evaluativo de la poesía de la época y su contexto.

Por otro lado, el recorrido visual por las líneas de los textos o la simultaneidad de las imágenes, como en el periódico, obliga al movimiento, pero aquí se incrementa la acción física porque es necesario abrir, desplegar, seleccionar, descubrir con la acción corporal recorridos (separar los pliegos, darlos vuelta); se trata de elementos sueltos y, por esa razón, en permanente dinámica, ante los cuales el destinatario opera con amplia libertad para decidir un recorrido frente a unidades que no tienen numeración. El único pliego, la única unidad, que en su disposición propone tentativamente un orden de lectura del conjunto es el “Sumario”, en el que se establece una distribución, y un modo de lectura posible, pero que no tiene una formalidad imperiosa, taxativa, el carácter definitorio que puede estipular un signo abstracto como es el número —una paginación numerada, como es habitual—, sino que se establece en relación al movimiento efectivo de la lectura que se desplaza de arriba hacia abajo y, por supuesto, de izquierda a derecha en cada folio, pero



fig.28



fig. 29- Maquetado del núm.9 y pliego de créditos

para el conjunto, no se determina una disposición de los objetos de lectura más que la que marca esa linealidad. Incluso en uno de los últimos números, el 9 (fig. 28 y 29), ese listado de títulos que funciona como índice y habitualmente está unido a la información general de la revista (equipo de trabajo, apartados, notas, etc.), no aparece, con lo cual esa libertad de asimilación se amplía; ese pliego contiene los créditos que generalmente iban en el anverso

de esa sinopsis, pero el sumario, que siempre aparece junto al staff y créditos, al que aquí le corresponde un fondo azul intenso, sobre el que resulta muy difícil una impresión que permita la legibilidad, no está presente.

Proyecto Vox

Vox es un proyecto, con las características de una formación cultural (Williams 1994: 53 y ss.), que convoca distintas actividades artísticas desarrolladas durante los años noventa en diversos espacios de la ciudad de Bahía Blanca, y, desde fines de 1999, en un lugar físico específico, el Espacio Vox¹⁵⁸, en el que se realizan recitales de poesía, música, entrevistas, muestras de arte, etc. A partir de 1995, estas manifestaciones tuvieron en la revista-objeto *Vox* un eje central de actividades que, sin embargo, no se agotaron una vez cerrada la publicación, sino que llegan hasta la actualidad con un proyecto que se fue definiendo particularmente hacia la actividad editorial que ha sido una plataforma destacada para buena parte de la poesía argentina de los años noventa hasta el presente.

La puesta en marcha de Espacio *Vox* como Centro Cultural se produce en 1996 y funciona hasta fines de 2005. Bajo la lógica del reciclado, que obra como marca en muchas de las acciones de esta formación cultural, el lugar fue un local sin actividad, un comercio de barrio, como muchos de los que cerraron sus puertas ante el avance de las grandes cadenas comerciales durante el ciclo económico neoliberal de los años noventa, una vieja carnicería, que comenzó a utilizarse como espacio de arte, a partir de la participación colectiva y prácticas de autogestión. De igual modo, un proyecto de características

¹⁵⁸ Situado en Zeballos 295 de la ciudad de Bahía Blanca (Provincia de Buenos Aires).

similares, Belleza y Felicidad- Galería de Arte¹⁵⁹, había sido en el pasado una farmacia transformada en centro cultural. En ese sentido, estos sitios son íconos de la vida sociocultural de esos años y muestra indirecta de las consecuencias de ese modelo económico en las capas medias y bajas.

El centro cultural Espacio Vox constituía “un lugar de encuentro donde se hacían talleres, recitales, había una biblioteca de poesía” con el desarrollo de actividades muy variadas, como señala López en una entrevista con el periodista Walter Lezcano (2014)¹⁶⁰. El recorrido de la nota precedente muestra diversidad de temas y de disciplinas, así como una preocupación por la actualidad de la actividad artística, no solo a nivel informativo, sino con interés básicamente formativo.

Estas actividades que muestran un anclaje local y nacional disuenan con las políticas culturales propiciadas desde el Estado en la ciudad, y en la mayor parte del país, donde el tono general de la actividad puede observarse, en paralelo con las políticas económicas, signado por un proceso enorme de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas¹⁶¹.

¹⁵⁹ Belleza y Felicidad se inicia como proyecto editorial, con la participación de Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Fernanda Laguna, en 1999 y se abre como galería de arte en 2000 en el barrio de Almagro.

¹⁶⁰ Podemos mencionar las muestras de artes plásticas “En circulación” de Marina De Caro, “Pinturas digitales” de Verónica Mollica, “Pinturas y fotos” de Javier Barilaro y Miguel Mitlang, “Pinturas” de Alfredo Prior, “Objetos y pinturas” de Diana Aisenberg, “Pinturas” de Jorge Gumier Maier; también hubo lecturas de poesía con la participación de escritores locales y de distintos lugares del país, clínicas de narrativa y poesía, los encuentros de análisis y producción de textos narrativos coordinados por Alan Pauls y Héctor Libertella, Arturo Carrera y Daniel García Helder, Delfina Muschietti y Daniel Link, entre otros, todos con auspicio de la Fundación Antorchas.

¹⁶¹ Svampa (2010) en *La sociedad excluyente* sostiene que un legado destacado de los años noventa, particularmente a partir de la segunda mitad de la década, es la aparición de diversos colectivos culturales que fueron directa o indirectamente espacios alternativos de contención y formas de resistencia al neoliberalismo.

El proyecto de trabajo de la revista *Vox*, comienza algunos años antes de la puesta en marcha del centro cultural, y va en paralelo con una importante serie de acciones de gestión, a partir de la visita de actores de la escena cultural nacional a Bahía Blanca¹⁶².

En cuanto a la revista *Vox*, circuló desde mediados de la década del noventa hasta principios de este siglo como revista ensamblada y estaba integrada al proyecto cultural del mismo nombre que formó parte de las actividades de la Fundación Senda, ya mencionada en capítulos anteriores; con esta denominación se reconoce a otra formación cultural que ancla el comienzo de su labor –mucho antes de constituirse en Fundación- en Bahía Blanca en el año 1981, y que además de amalgamar diversas actividades de gestión cultural (ciclos de cine, encuentros, presentaciones de libros, obras de teatro, etc.), centró sus esfuerzos en la producción de una revista (1981-1993) y de un proyecto editorial que llegó a publicar unos 40 títulos¹⁶³. Algunos de sus participantes se vuelven a nuclear en torno a la actividad

¹⁶² Los eventos “Encuentros literarios” que comienzan con la conferencia “La fe literaria” dictada por Santiago Kovadloff, y con la charla debate “Narrativa contemporánea argentina” a cargo de Guillermo Martínez en 1995, año de la publicación del primer número de revista; se continúa con dos presentaciones tituladas “Diálogo abierto”, la primera con Andrés Rivera y la segunda con Eduardo Galeano, en 1996, la charla “Narración e identidad” a cargo de Hugo Mujica y el encuentro con el poeta Leónidas Lamborghini, “El decir poético”, en 1997, el taller de Poética “Alternativa actual de la poesía: sigilo y espanto”, a cargo de Arturo Carrera y Daniel García Helder, la presentación del libro *El vespertillo de las parcas*, de Arturo Carrera, el encuentro “Jolgorio poético” en el que se presentó la colección de poesía “Siesta” de Bs. As., el recital poético con Santiago Llach, Marina Mariash, Anahí Mallol y poetas locales, la charla con Daniel Samoilovich y la lectura de textos inéditos de *Las encantadas*, el reportaje abierto y recital poético de Juana Bigozzi con la participación de Daniel García Helder, el encuentro con los poetas uruguayos Luis Bravo y Marosa di Giorgio, la presentación del libro y cd de Luis Bravo *Árbol veloz*, el recital poético “Diadema”, a cargo de Marosa di Giorgio, el Ciclo de lecturas “Los martes orquídeas”, con una periodicidad quincenal, contó con la intervención de poetas locales y la coordinación rotativa a cargo del equipo de redacción de la revista *Vox*, en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca) en 1998.

¹⁶³ El equipo de trabajo de la revista estaba formado por Gustavo López a cargo de la dirección, Miguel Vidal como jefe de redacción, Guillermo Zatti como secretario de redacción y Darío Mendizábal en diagramación. Este grupo se mantiene con pocas variaciones hasta el final. En el núm. 7 de la revista, a finales del primer año, se suma Guillermo González en la diagramación. En el segundo año, la revista tendrá dos incorporaciones a su staff: Sergio Sanmartino y Omar Sanzone. Estos dos miembros se mantendrán hasta el final. En el cuarto año de la revista, Zatti, Mendizábal y González ya no participarán. En cambio, se incorporan Lidia Yesari, Adrián Huici y Alberto Amadeo.

En cuanto a los colaboradores de la revista, si bien hay nombres que se repiten a lo largo de los números, el conjunto es muy variado y dinámico, con predominio de gente de Bahía Blanca, como el prof. Héctor Omad, una gran parte de los participantes son estudiantes de Letras de la Universidad, también cuenta con el aporte de figuras como Miguel Grinberg, director de la revista *Mutantia*, y corresponsales de varios puntos del país,

de Gustavo López en la formación de *Vox* y a ellos se suma Mirta Colángelo, una figura muy significativa en la vida cultural de la ciudad, gestora de “La casa del sol albañil”¹⁶⁴.

La revista *Vox* es una parte basal de las actividades que realizó el grupo¹⁶⁵. La nota editorial del primer número destaca esta filiación con la experiencia de *Senda*, como una continuidad o una marca de identidad común, aunque planteada de manera bastante general, sin hacer precisiones respecto de las opciones estéticas: “Creemos también que si se debe decir algo, en este mundo gobernado por las ficciones, es válido seguir el camino de la literatura o el arte. En la editorial del número uno de *Senda* decíamos que proponíamos trabajar en favor de los aspectos espirituales del hombre y su manifestación. En el número uno de VOX renovamos la esperanza” (*Vox*, 1, 1995).

Ese primer número de la revista *Vox* aparece en 1995 - aunque ese dato cronológico, sin lugar a dudas de importancia, no figura en la edición-¹⁶⁶ y continúa su aparición sostenida hasta el núm. 10, en agosto de 2004, pero sin regularidad periódica, aunque en sus inicios estuvo previsto que fuera trimestral (cf. Apéndice, entrevista a G. López). La numeración de la revista muestra bloques de ediciones, como los núms. 3/4 y 6/7, da cuenta inmediata de esta irregularidad en la aparición. Salieron a la luz esas 10 ediciones y hubo

como Silvia López y Héctor Collazos Bandeira de Buenos Aires, Hugo Zaletti de La Plata, Beatriz González de Río Colorado, Raúl Peinetti de La Pampa, entre muchos otros.

¹⁶⁴ “La casa del sol albañil” fue un espacio de talleres interdisciplinarios de educación por el arte para niños, jóvenes y adultos fundado por Mirta Colangelo y Miguel Ángel Carra que funcionó en Bahía Blanca, en un local de calle Chiclana al 800, dirigido por Colángelo durante diez años (1986-1996). Alternaban talleres de Literatura, Plástica, Expresión Corporal, Música y Teatro, así como, actividades de animación de la lectura y cursos y talleres para docentes y bibliotecarios.

¹⁶⁵ El Consejo de Redacción del número 1 está compuesto por Sergio Sammartino, Zulema Galarraga, Omar Sanzone, Mirta Colángelo y Gustavo López; los dos últimos eran Secretaria de Redacción y Director, respectivamente, y cumplieron esa función a lo largo de las diez ediciones. En el número 2 Susana Korek reemplaza a Zulema Galarraga; en el número 3-4 se incorpora Luis Sagasti; en el número 5, Andrés Duprat; en el número 9 se integran entre otros, poetas locales como Sergio Raimondi, Marcelo Díaz, Mario Ortiz y Sebastián Morfes al trabajo de redacción.

¹⁶⁶ En buena medida, estas falencias, estos datos ausentes, ligan a la revistas con otras prácticas de carácter alternativo como el fanzine.

una más que quedó preparada pero no se llegó a imprimir, entre otras razones, en virtud de la crisis económica posterior a 2001 (cf. Apéndice, entrevista a G. L.).

Resulta necesario, a fin de organizar la exposición, considerar varias líneas en torno a este proyecto cultural,

- a) el trabajo integral desarrollado en Espacio Vox como lugar de exposición de obras, talleres, biblioteca. etc. como lugar de intercambio.
- b) La producción editorial que comienza con los primeros libros-objeto en 2000 (la página web de la editorial (<http://www.revistavox.org.ar/>) incluye también los libros publicados dentro de la revista, por lo que el recorrido comienza con *Música mala* de Rubio en 1997)
- c) La revista ensamblada. A esta última nos vamos a dedicar más en detalle, en tanto conjuga aspectos de las restantes. En principio, es el inicio del trabajo editorial como veremos más adelante, la revista funciona como agente inicial que contiene los primeros ejemplares y por tanto, inscribe, da inicio al proyecto editorial que conforma un largo recorrido hasta el presente.
- d) La publicación digital *Voxvirtual* que aparece a partir de 2001 frente a las dificultades para sostener la edición en papel.¹⁶⁷

De ese conjunto, en este capítulo nos ceñimos a la tarea desarrollada en la revista en su versión en papel.

¹⁶⁷ Los 24 números de *Vox virtual* están disponibles en: <http://www.revistaVOX.org.ar/virtual.htm>. Vale aclarar que el número 1 no tiene fecha, sí, el número 2 datado en agosto de 2001. La nota inicial del núm. 1 da cuenta clara de la situación y las circunstancias de emergencia de este recurso: “Después de un año de intentar sin éxito la publicación en papel de la revista VOX, y para no quedarnos mascullando la frase del Gordo Muñoz “que mal que le hace esto al deporte”, decidimos hacer circular parte del material y las ideas en esta VOX virtual que llegará a su casilla todos los meses. El aporte de la Fundación Antorchas para la creación de un sitio en internet donde colocar nuestra página www.revistavox.org.ar fue vital para el despegue, así como los recientes subsidios recibidos para continuar el proyecto editorial y su vinculación en la red.” Para más información sobre VOX Virtual y otras publicaciones de revistas en internet, ver Porrúa (2007).

El proyecto general obra como compilador de elementos, va conformando una colección de objetos pero se despega del plan más ambicioso que puede constituir la forma de exposición y reservorio, al modo de un museo, y es por eso que se promueve como un espacio, en el sentido metafórico o virtual, pero también en el sentido concreto (un lugar, un edificio en una esquina de la ciudad).

En ese proceso diverso y amplio de trabajo, el proyecto da cuenta de un período cultural, de un clima de época, o, mejor, de un determinado *sensorium* de la experiencia en el arte, lo que Rancière, al considerar el carácter político de los hechos artísticos, observa como un modo de constituir “un espacio-tiempo específico”, en tanto es capaz de definir “maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, enfrente de o en medio de, etc.” (2006), un modo de articulación del aparato sensible, con los objetos y las prácticas que pueden ser percibidos y comprendidos por el pensamiento, es decir, aquello que es capaz de vincular percepción, sensación e interpretación; que puede mostrar la originalidad de la experiencia en tanto provoca y transforma los modos de ser.

La revista-objeto o revista ensamblada

En tanto revista de literatura y de arte, *Vox* funciona como artefacto estético y crítico, es un instrumento de mediación en el escenario cultural, puede consolidarse como una forma de proyección pública de los escritores, puede diseñar políticas de intervención, modos de aglutinar a partir de estéticas y autores, etc. (cf. Battilana 2008: 90), pero, a diferencia de las publicaciones periódicas, que operan sobre una estructura y una disposición regular y común, con encuadernación con lomo o grapa que resultan un objeto reconocible, que son productos organizados, de disposición lineal, acabados, que manejan un tamaño generalmente estable, con una cierta regularidad general pautaada, en buena

medida, por sus espacios de circulación habituales (la librería, el espacio cultural, el kiosco), tiene un modo singular de incidir desde el momento en que opta por una dimensión y hechura nueva y disímil, donde se observa un montaje de trabajos de diversos artistas, similar al libro de artista, que se vincula más a la experimentación visual que a los requerimientos comerciales, la normatividad del mercado o al confort que se supone ha de proveer cualquier producto manufacturado, de esa manera también sus estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial.

A este tipo de publicaciones se las ha denominado revistas ensambladas (*assembling magazines*¹⁶⁸) o revistas-objeto; se caracterizan por ser editadas generalmente por artistas visuales, como así también por escritores, en tiradas con soportes no convencionales, que suponen una mudanza en la intencionalidad y en la disposición del receptor, “deviniendo en una legibilidad conceptual y emocional” (Méndez Llopis 2012: 195). *Vox* responde en buena medida a esa conceptualización, y, como se trata de un soporte variable, se aparta de algunos rasgos comunes; por caso, si bien la imagen es central no lo es en detrimento de la palabra escrita ni los editores actúan como meros recopiladores de material (Pastor Lahoz 2016: 7). En cuanto a su filiación, son herederas de diferentes experiencias que se dan a lo largo del siglo XX¹⁶⁹, incluso en la historia cultural de nuestro país podemos retomar un concepto como el de “antirrevista” utilizado por Ana

¹⁶⁸ Nombre tomado de un proyecto de Richard Kostelanetz denominado *Assembling* (Campal 2001)

¹⁶⁹ “Tal y como Pilar Bonet (2010) anotaba, esta descendencia de las vanguardias, se amalgama en ellas sintetizando sus visiones y sumando vertientes, como la preconceptual de Marcel Duchamp cuando recopila en cajas y maletines disertaciones, bocetos, planteamientos y fotografías de sus obras; podemos divisar también las influencias de los *fluxkit* o *fluxboxes* de los años 60, con la documentación detallada de sus obras (instalaciones), seriada y ordenada en contenedores. Y como su propio nombre indica, este “ensamblar” diferentes obras en cada número expone asimismo las reminiscencias del *punk* y el *Mail-Art*, que amplió el contacto entre los artistas y formalizó una red de comunicaciones paralelas y alternativas al mercado editorial vigente (Gómez, 2007). Todo ello las convertirá (...) en agentes híbridos transmisores de discursos dinámicos y colaborativos como alternativas reales a la normatividad lineal predominante.” (Méndez Llopis 2012: 200)

Longoni para referirse a casos como *Sobre*, que fue diseñada por el artista plástico Roberto Jacoby a principios de los años setenta, en la que se percibe claramente “la premeditada búsqueda de ruptura de la unidad de la publicación, la dispersión de sus partes en usos diversos y la interpelación al lector para que actúe” (2014:51); y dentro de las actividades de este mismo artista, el proyecto “Libro de arte” o “Museo sin paredes” de 1966,

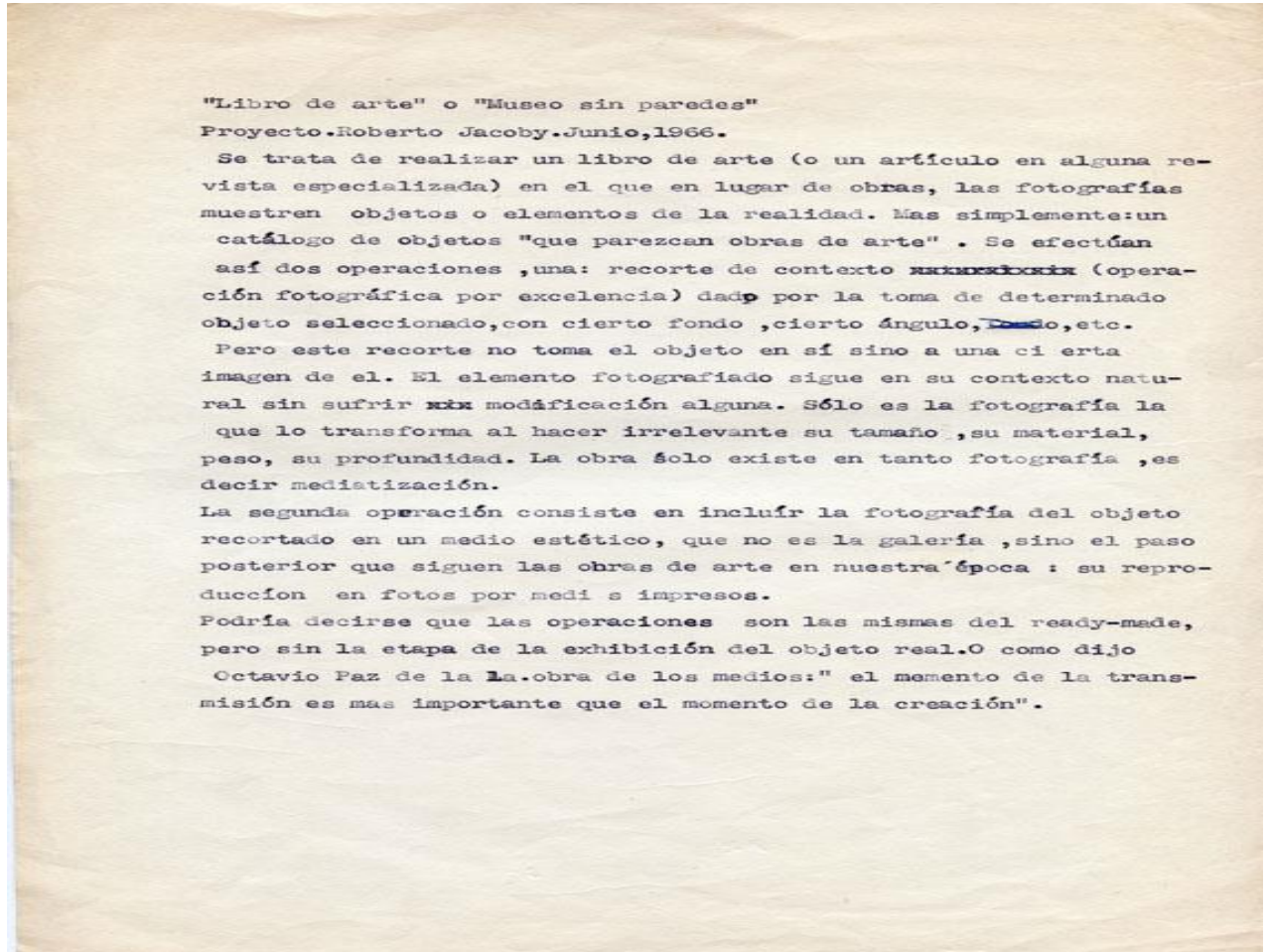


fig. 30 (Derecho de uso: [Roberto Jacobyhttps://www.youtube.com/watch?v=K_I-I0NApOMby](https://www.youtube.com/watch?v=K_I-I0NApOMby))

que se promueve como un objeto con características similares a *Vox* en cuanto al modo de trabajo con el material, ya que se seleccionan imágenes diversas que buscan un lugar alternativo, se los expone en un entorno nuevo, “un medio estético, que no es la galería” y la obra está en condición de elemento mediatizado. En el mismo sentido

podemos apuntar a propuestas como *Hexágono '71*, publicada por Edgardo Vigo entre 1971 y 1975; sin el peso de la radicalización política de éstas, también *Vox*, a su modo, fue “generando una poética que apuntaba a provocar la participación del público, su asombro o desconcierto” (2012: 1) como señala Ana Bugnone (2017) en relación a la revista del artista platense.

Las revistas ensambladas surgieron a fines de los sesenta basadas en los antecedentes de las vanguardias de principios del siglo XX que habían propuesto cambios en los usos de la imagen y el lenguaje y con la intención de superar las restricciones editoriales e imposiciones de las revistas normalizadas o convencionales, tanto en su presentación material, la forma en que insertan las hojas, el continente, la tipografía, la calidad del papel, como en el tipo de contenido publicado. Asimismo, carecen del interés comercial y masivo que poseen las que dependen de editoriales (cf. Méndez Llopis 2012: 195).

Como medios gráficos, cumplen una función más amplia que una revista normativizada bajo las pautas del circuito y del mercado, entre otras cosas, porque recogen algo de la experiencia de exhibición de museos y galerías; se ha identificado a estas revistas con “museos transportables” -“las diferentes “páginas” (...) convierten a cada ejemplar en museos transportables de arte actual” (Campal, 2001)- o “galerías deslocalizadas” (Murciego, 2008) o galerías sin localización; por cierto una caracterización que nos recuerda ese proyecto de 1966 de Jacoby que mencionábamos. Y aunque, habitualmente, la crítica ubica su aparición entre fines de los sesenta y principios de los setenta, fundamentalmente en Europa y Estados Unidos, es necesario prestar atención a las

actividades tempranas de Edgardo Vigo en nuestro país (cf. Bugnone 2013: 3)¹⁷⁰. Enfatizamos este aspecto, porque puede seguirse una línea, que amalgama prácticas estéticas en la Argentina, donde se observa la filiación de *Vox*, con la labor de este creador que además es uno de sus referentes artísticos centrales, como veremos al revisar el núm. 5 en el que se le dedican diferentes notas, poco tiempo después de su muerte, en 1997.

Hexágono '71¹⁷¹ no era una referencia directa de los editores de *Vox*, aunque mantuvieron un contacto breve con su creador, previo a ese núm. 5, en los últimos años de su vida. Nos detenemos en algunas características de la revista hecha en La Plata, como un modelo muy próximo de revista ensamblada, por las coincidencias formales, estéticas y la condición de producción periférica a lo que se produce en una metrópoli como Buenos Aires. Vigo, con su trabajo en *Hexágono* y en *Diagonal Cero*, es un horizonte en la creación de medios; como en el caso de Gustavo López, director de la revista bahiense, se conjugan en su figura varias funciones, las de editor, director y artista (cf. Bugnone 2017: 268) que resultan fundamentales para la dimensión y el resultado estéticos que tiene la publicación, que hacen a la posibilidad de distorsionar el soporte de la revista y su composición interna con resultados estéticos eficaces.

Hexágono muestra diversas rupturas frente al soporte y el género revista desde las que exhibe sus particularidades; además de apelar a un formato diferente del usual, en el que puede haber cortes, troquelados de las superficies que rompen con la perspectiva visual y espacial, su materialidad se libera de las pautas corrientes de elaboración de una revista,

¹⁷⁰ La autora considera que en ese recorte se desconoce el trabajo del artista platense que es, ciertamente, pionero en el tema.

¹⁷¹ *Hexágono* '71 es una revista ensamblada que creó y editó el artista platense Edgardo Vigo, publicó trece números con periodicidad trimestral, entre 1971 y 1975. Edgardo Antonio Vigo nació en [La Plata](#) en [1928](#) y falleció allí en [1997](#), considerado pionero en las vanguardias artísticas de Argentina y América Latina, experimentó en la [poesía visual](#), el [arte conceptual](#), llevó adelante ediciones de revistas, objetos y acciones artísticas.

las ediciones carecen de numeración y, en su lugar, se utilizan letras como identificación de cada volumen, tampoco están fechadas, no hay un sumario con indicación del contenido ni datos de la estructura y rangos de el o los realizadores (cf. Bugnone 2017: 264-274)

El artefacto *Vox*.

a-Su conformación

Como revista cultural, *Vox* propone aproximaciones novedosas a cada uno de los bloques que compone y exhibe, en principio, a partir de los vínculos que busca establecer entre diferentes disciplinas, como la literatura y las artes visuales, del tratamiento de los mismos en esa esfera de relaciones, y, fundamentalmente, desde ese sistema de módulos singular que opera como instancia esencial al momento de promover significados de cada uno de los materiales que porta. Esta modalidad fractura las pautas convencionales del género revista; si bien se presenta con una portada y contraportada, como es habitual en una revista, éstas exhiben solapas, al modo de un libro, que en algunos números pueden estar ilustradas, y - dentro de la dinámica que imponen las revistas ensambladas- se ofrecen como encastre dentro de la estructura de una caja delgada. En ese artefacto cuadrangular - desde esa primera aproximación un formato anómalo frente a los portadores habituales- de 21x21 cm., están contenidos un conjunto de objetos diversos, sin un ordenamiento regular, entre los que alternan hojas plegadas de distintas formas, a modos de páginas, láminas, cartulinas, junto con plaquetas, pequeños libros, calcos, reproducciones de obras, grabados, y aun objetos menos frecuentes en el cuerpo de una revista como señaladores - por ejemplo, el que aparece en el núm. 2 (diciembre de 1995) con un poema de Joaquín Gianuzzi-, así como algún sobre con contenidos específicos, como el que envuelve la separata de “Poesía

visual” que anuncia el sumario del núm. 3/4 y, con nuevos contenidos , se repite en varias ediciones.

En la apertura del objeto, como vimos, no aparecen criterios de organización de los elementos, solo esa página a modo de índice; con esos pocos datos se constituye en la indicación más clara de regularidad y orden que presenta la publicación. Que los diferentes pliegos se presenten en forma individual, que cada uno desarrolle una o varias notas que remiten a un único contenido –al modo de los pergaminos o papiros de la antigüedad-, lo que le da una cierta autonomía en el conjunto, que esas páginas no tengan orden predeterminado, que los elementos no cuenten con una numeración al modo de la paginación de cualquier revista, incrementa las posibilidades de recorridos posibles, de permutaciones, de asociaciones. En ese ejercicio, el lector debe intervenir ante a cada una de las hojas repletas de escritos e imágenes que monta el soporte textual -para conformar un bloque, una sección- en que aparecen, en una única hoja plegada, una serie de notas con un eje común, que cobra independencia del conjunto, más aún que en un dispositivo convencional, puesto que no lo rige la progresión y, aun, se libera en el espacio.

como ese “libro del subdesarrollo”, el que se ajusta a las condiciones de y, aun, reclaman las “literaturas menores” (cf. Deleuze y Guattari 1994:13), referidas en el capítulo introductorio, la revista ensamblada rehúye de subordinaciones de orden jerárquico, así como de una estructura pivotante y axial, dando la posibilidad del influjo constante entre sus distintos elementos con interacción mutua, a partir de su carácter desmontable, abierto, conectable entre todas sus partes y dimensiones, con la factibilidad de alterar o modificar su ordenación.

Texto múltiple. Códigos de lectura

La idea de interconexión en su composición material es central en la propuesta general de *Vox* ya que, como publicación sostuvo aproximaciones novedosas mediante diferentes vínculos promovidos entre poesía, artes visuales y, en un sentido más amplio, con el campo social. Esas relaciones se sostienen en las formas de producción y estrategias de difusión, en tanto retoman prácticas autogestivas y trabajo en red que sobrevienen en un resultado de la tarea artística, se abren a lo colectivo, a lo comunitario, trazan su propia política, perfilan su público. Esto se apoya en la ruptura con la lógica de elaboración y lectura habitual de las revistas normativizadas, por esa razón reclaman nuevas capacidades de interpretación y uso. A partir de un sistema de enunciación que implica la selección cuidadosa de aquello que se ha de publicar, la elección de estructuras y formatos discursivos acordes, así como de una superficie de inscripción¹⁷² que permita constituir una voz editorial distintiva, se corre de los márgenes de las publicaciones de literatura y de arte, en el que el entrecruzamiento de discursos académicos con otros más informales promueve diversas formas de diálogo dentro del campo cultural.

Al considerar la función de las revistas culturales –particularmente las literarias–, Celina Manzoni infiere que en ellas puede cumplirse

de alguna manera el sueño de Mallarmé en *Le livre a venir*: un libro futuro en el que las páginas no seguirían un orden fijo, sino que se relacionarían en órdenes diversos y según diversas y aleatorias leyes de combinación (Blanchot, 251–274). Esto, unido a las tesis de Umberto Eco en *Obra abierta*, permite considerar estas revistas como obras en movimiento (Manzoni 2001, 57–67). Una obra en movimiento, un “texto múltiple” como lo llamó John King, una trama seductora que, construida en la heterogeneidad de sus recortes impulsa al investigador de revistas a un tenaz ejercicio de pensamiento entre fragmentario y asociativo. (...) La lectura de la revista como obra en movimiento, texto múltiple que se desarrolla en las condiciones de un espacio político y cultural, con su propia historia y sus conflictos internos, no sólo vuelve posible la identificación de nexos y la elaboración de un cierto orden, sino que permite la percepción de tendencias fuertes (Manzoni 2014).

¹⁷²Superficie de inscripción es una noción caracterizada como “necesariamente técnica”, que está vinculada y determina al acontecer, “acoge al acontecimiento, el que no puede existir sin tal superficie” (Déotte 2009: 141)

Estas condiciones se hayan potenciadas aquí por las particularidades propias del objeto como manufactura. A la vez, como toda revista es una unidad, constituye un enunciado y como tal se define tanto en lo temporal como en lo espacial, presenta marcas que le dan ese anclaje y dan testimonio del lazo histórico que implica en tanto acto enunciativo (Benveniste 1979: 183), de esa manera, puede tomar la voz de un colectivo, representar a un grupo o una generación, etc. En tanto enunciado, la revista está conformada en ese objeto singular, en esa superficie, que también deviene un modo de situarse en un espacio histórico, inevitablemente ligado al contexto; en este caso, un cartón económico, un sistema de módulos heterogéneos que encastran en bloques diseñados, nos vinculan a un momento, a una coyuntura y a un espacio concretos de la vida argentina.

Por un lado, sabemos que lo que se expone en el marco de una revista implica “una interacción entre los presupuestos críticos y la poética de la publicación. Esta suerte de intercambio modela un discurso y verifica una dirección en la elección del objeto” (Battilana 2008: 25); por otro, vemos que el portador textual incide en la recepción, las superficies en las que se asientan los textos y las imágenes producen también su retahíla de significados. Los textos están revestidos de un nuevo estatuto cuando cambian las formas y condiciones en las que se lee, la materialidad del objeto y las prácticas de lectura establecen la producción del sentido. Esto es común al tipo de publicación que constituye una revista cultural, pero aquí esa condición se incrementa, a partir de este perfil de trabajo con una fuerte intervención del diseño, por lo que nos preguntaremos de modo constante cómo enuncia este entramado que presenta *Vox*, qué significados produce, cuáles son los efectos de sentido que fluyen en el diálogo del texto, la imagen y el tipo de edición que se encara.

Como todo material escrito tendrá su resultado final en cada acto de lectura, pero éste particularmente, debe contar con un agente capaz de hilvanar ese contenido múltiple, que posibilite que su “coherencia” sea comprendida o descifrada de un modo más cabal ulteriormente, mediante un acto de recepción que articula dicho “texto” con condiciones de producción particulares (cf. Manzoni 2014).

Esta aproximación resulta clave para leer una revista tan singular como *Vox*, que se define en esa condición de texto múltiple, de obra en movimiento, de composición sin un orden fijo. En última instancia, una publicación que ingresa en la dinámica del objeto artístico -una obra, dice Manzoni-, con una lógica propia y que, además, como toda publicación cultural, se promueve como instrumento de intervención en el campo.

Una revista que tiene uno de sus ejes principales en la literatura constituye una acción en el campo cultural que intenta promover los entornos necesarios para que determinados autores, creadores y/ o corrientes estéticas sean visibilizados y difundidos. Interviene siempre dentro de escenarios complejos en que participan también otras instituciones y formaciones como las editoriales, las instituciones culturales gubernamentales, la universidad, etc. en las que se juegan intereses de orden artístico y específicamente literario pero también, ideológicos y políticos. Desde esta perspectiva se ajusta a la noción de dispositivo como una red, un conjunto de instancias heterogéneas en las que intervienen discursos, instituciones, leyes, propuestas de orden filosófico, etc.; es decir, la red que puede establecerse entre estos elementos (cf. Foucault 1984: 127).

La revista literaria establece pautas de reconocimiento y puede obrar como agente de consagración, incluso genera la posibilidad de que circulen textos y autores de baja nombradía o de regiones alejadas de los centros de poder y lleguen a nuevos públicos. Sarlo y Altamirano sostienen que una revista literaria es un

espacio articulador de discursos de y sobre la literatura, (...) tiende a organizar a su público, es decir el área de lectores que la reconozca como instancia de opinión intelectual autorizada. De ahí que como formas de la comunicación cultural, la diferencia entre el libro y la revista no sea puramente técnica. Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el campo intelectual un 'nosotros' y un 'ellos', como quiera que esto se enuncie. Ético o estético, teórico o político, el círculo que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o aspira a ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario. (1993: 96-7)

Las pequeñas revistas literarias, como veíamos en el capítulo introductorio, tienen la capacidad de incorporar nombres y estéticas en los debates contemporáneos, mediante distintos formatos textuales y visuales, incorporando componentes heterogéneos, conformando equipos de trabajo, promueven formas de identificación; en tal sentido, cada decisión de lo que constituye la tarea de edición (en puntos tan variados como tamaño, estructura, tipo de notas, nombre, etc.), resulta un elemento clave en la definición estética y también ideológica del objeto. A su vez, esas revistas ordenan un conjunto singular de obras y de autores a los que se considera modelos o se piensan parte del linaje al que adscriben los miembros del equipo de trabajo (cf. Battilana 2015: 26).

Las revistas culturales que tienen como eje la poesía son un tipo de publicaciones periódicas signadas por la aparición de voces diversas, conformadas por un conjunto habitualmente heterogéneo de discursos a los que logra dársele integración, a partir del trabajo de edición, esto implica la construcción de un campo textual colectivo donde están presentes aquellas discursividades que sostienen los autores y creadores individuales, pero no se subsumen, no desaparecen, bajo esa voz común que define la línea editorial, sino que se van ajustando en un entramado nuevo; allí, resulta determinante el dispositivo físico en que se presentan (cf. Battilana, 2008: 78).

En lo que hace específicamente al modo de comunicar, nos vamos a detener en el trabajo de edición y de diseño, en tanto, son aspectos determinantes en la composición

propriadamente material de las revistas ensambladas y, en particular, de *Vox*, una revista que se concreta en términos visuales, pero en la que cobran un lugar destacado también las impresiones ligadas al tacto. Al atender a este aspecto, observamos que las revistas ensambladas, en tanto se corren de la regularidad del soporte convencional en que se conforman las publicaciones periódicas, se abren a una dimensión de sensibilidad háptica, es decir al conjunto de sensaciones no visuales con que percibimos lo circundante, un factor clave en su proceso de aprehensión. Los portadores pueden tener cortes, agujeros, formas diversas, texturas heterogéneas que permiten la acción sensorial, no solo de la vista que percibe, por ejemplo, el orificio circular del sobre cobertor del núm. 6/7 de *Vox* y permite apreciar el rostro de una muñeca que forma parte de la ilustración de Pablo Paz para la portada, sino también tocar ese corte, sentirlo, atravesarlo con los dedos, jugar con las texturas diferentes del papel del sobre y el cartón de la portada; del mismo modo, el orificio cuadrado en la “capucha”¹⁷³ del núm. 3/4 que muestra el puño de un boxeador dibujado por Iglesias Brickles en la portada o el corte rectangular de la funda exterior del núm. 5 que deja ver parte de la cabeza, el torso y las alas de un ángel de la ilustración de Eduardo Medici. En tal sentido, en estas publicaciones, lo háptico tiene un lugar singular en relación al elemento visual -que, sin duda, es determinante -, con un modo de articulación que reclama las distinciones constantes que puede hacer el sentido del tacto ante a esos materiales sueltos, ante un objeto que sale de la regularidad y, por lo tanto, de la percepción que lleva la revista normativizada. Ese corte en la superficie del papel lo repone en la condición de elemento meramente material de constitución de la revista, es un papel con

¹⁷³ La revista viene en casi todas sus ediciones con unos cierres que van experimentando cambios de tamaño y diseño, así, varios volúmenes vienen con una faja de papel destinada a contener todos los materiales sueltos; en el caso del núm. 5, esa faja es cerrada en uno de los bordes laterales conformando una capucha, un medio sobre destinado al mismo fin.

una incisión, de esa manera, rompe con la ilusión de representación que podía generarse, muestra el artificio, a la vez que rompe con los procesos regularizados de lectura y la visión del objeto revista. Como señala Pablo Maurette, dentro de nuestra estructura de sentidos lo háptico aparece como un concepto que cruza lo táctil con lo visual, al modo de una figura retórica como la sinestesia, por lo cual, se constituye en un registro singular desde el cuerpo, desde la piel; el autor recupera a Lucrecio, para quien el tacto era «la piedra fundamental de la experiencia y la percepción» (2016: 128), el motor de la sensibilidad y constituía, además, el sostén de su ontología en tanto poeta y filósofo (cf. 2016: 133), con lo cual, esta vinculación, esta dimensión de lo sensible se toca también con las esferas de lo emocional, con la posibilidad de afectar y ser afectado, se torna clave a la hora de pensar las subjetividades y las producciones artísticas de una revista.

Por lo tanto, esos cambios externos en la factura de la estructura revista, llevan a una experiencia de aproximación que amplía los márgenes de nuestras formas de sensibilidad en la lectura modeladas en el acostumbramiento. Porque aquí, por un lado, la posibilidad de acción e intervención se juega fundamentalmente en la esfera de lo visual, debido a que promueve nuevos modos de mirar el objeto, el conjunto y, aun, lo circundante, pero, por otro, admite de manera permanente, la acción de los otros sentidos, donde los dedos descubren huecos, encastrados, cierres y aperturas, ante la diversidad de texturas, el lector tiene la facultad de tocar cada contenido, desde la aspereza de la portada a los papeles más finos que se encuentran en el interior, e incluso. Percibir las diferentes texturas que suscita cada corte, cada superficie troquelada invita a cruzar una frontera, traspasar una hoja y dimensionarla como tal, considerarla no solo una superficie en la que se representa algo, sino evaluarla como una hoja de papel con un corte o una perforación

que muestra un artificio; de esa manera, la ilusión de representación decae, los objetos se muestran elementos puramente materiales.

Las publicaciones periódicas convencionales tratan de sostener un resultado marcado por la legibilidad y responder a las pautas de comprensión de la recepción corriente (cf. Méndez Llopis, 2012: 198), en cambio este tipo de revistas que encarna *Vox* van a forjar piezas que sugieren lo inconcluso, la superficie da la impresión de poder recibir más elementos y, de esa manera, van a establecer la posibilidad de distintas interpretaciones o lecturas, abren el universo a vinculaciones donde juegan de modo intenso los sentidos, las sensibilidades, lo emotivo. Se convierten en un ente generador de aperturas y sugerencias dentro de las que el usuario tiene que experimentar, someter a prueba.

De esta manera, como en el resto de los soportes que revisamos, el rol de receptor se tensiona, se reconfigura, ya que se lo impele a intervenir como espectador dinámico, como intérprete ante la movilidad de las partes; debe tomar decisiones indispensables para no perderse en un muestrario sin ordenamientos estrictos y, en ese proceso, puede pasar por distintas fases en la manipulación de ese artefacto con distintos niveles de participación.

En paralelo, la lógica de producción de una revista, particularmente inscripta dentro de un plan de acciones con intervenciones múltiples, donde conviven e intercambian diferentes actores, tiene un marco de trabajo grupal e implica habitualmente producciones en red, actividades colectivas, bajo un entramado como el que constituye *Vox* en tanto proyecto cultural amplio, que, tal lo indicado al inicio, implica una acción de varias capas yuxtapuestas y diferenciadas, en las que coexisten, dialogan y accionan de manera conjunta y, en algunos aspectos, comunitaria, una revista, un espacio cultural, una pequeña biblioteca, clínicas periódicas de arte, talleres, una editorial.

Las nuevas condiciones de producción, emparentadas con los procesos emergentes de la globalización, las modificaciones operadas en el mundo del trabajo, la conformación de redes como modo de acción, la consolidación de modalidades nuevas de individualización¹⁷⁴, junto al uso ampliado de la red internet encuentran un escenario de experiencias en *Vox*. En sintonía con las formas de producción artísticas que Laddaga, retomando a J. Rancière, llama “régimen práctico de las artes” -que abordamos en el capítulo inicial-, aquí también vemos cómo se rearticula la función del público, en tanto el lector o el espectador, según la disciplina de que se trate, ya no es un ser signado por el anonimato y el silencio, sino que se vuelve un colaborador activo que realiza acciones específicas capaces de intervenir y aun modificar lo circundante (cf. Laddaga 2006:37 y ss.); este rasgo puede considerarse no solo en la revista, sino en *Vox* como experiencia general. Asimismo, en su condición de revista, y especialmente de revista-objeto, con las singularidades que le son propias, se vuelve un espacio capaz de nuclear un grupo importante de personas en diferentes funciones y grados de participación, que tiende a “crear un medio ambiente nuevo , detonando nuevas relaciones sociales” (Rancière 2010:53), a conformarse en una incipiente ecología cultural, con procesos de acción cooperativos e incluso, abiertos, donde confluye la tarea de talleres, muestras, los vínculos sociales que estos generan, etc. De modo tal que, la revista y, especialmente, el centro cultural, se vuelven (como el artista del nuevo régimen de las artes) agente “recombinante”, tienen la capacidad de reunir redes, de establecer lazos, vincular a los expertos con los no-expertos (cf. Laddaga 2006: 263).

¹⁷⁴ Las transformaciones que establecen las nuevas instituciones que genera la lógica del mercado a finales del siglo XX, la refuncionalización del Estado, el cambio de valores que establece la democracia, hacen a una mutación sociológica que deriva en las formas diferentes de individuación.

El relato de la revista, en algunas oportunidades, abre un lugar explícito para referir prácticas interactivas, de conjunto ligadas a la creación: Mirta Colángelo firma la nota “cosas del mar” en el núm. 3/4 -que no aparece en un pliego independiente como todas las notas, sino junto con una nota sobre Antoni Tapies- allí relata una experiencia realizada desde “La casa del sol albañil” en 1991 que consistió en arrojar botellas lacradas al mar, en la ría de Bahía Blanca con mensajes que eran producciones de alumnos de sus talleres; así, el hallazgo de una de las botellas por parte de un operario recientemente despedido de su trabajo¹⁷⁵, es motivo de respuestas por correo, encuentros e intercambios, que ella misma transforma en un relato titulado “Los palomares”.

Como los soportes ya estudiados, las revistas ensambladas tienen la particularidad de no cerrar tras la firma de un autor, sino bajo una denominación identificadora; *Vox*, en particular, se aproxima al modo de producción de otras prácticas que se imponen con el desarrollo tecnológico desde principios de la década del ochenta como el *sampling* musical, en el que el músico o el técnico toma muestras de sonidos y las recompone en una pieza nueva; así, la tarea de edición de esta publicación puede formar conjuntos de elementos que componen un recorrido nuevo: libros breves o muestras de disciplinas artísticas (los sobres de poesía visual, por ejemplo), una biblioteca inédita, un pequeño disco con materiales que se presentan como una obra potencial y móvil; en el seno de la revista ese conjunto heterogéneo se lee en relación a una denominación no personal, pero con una marca identificadora muy fuerte: su título. Hay un operador o grupo de operadores tras la publicación que anticipan en su tarea al modelo del músico-programador como

¹⁷⁵ La experiencia tuvo distintos destinos a destacar más allá de su mención en la revista, se convirtió en un libro, «Mensajes en botellas» que fue editado en 2011 en uno de los museos de B. Blanca, que contiene el trabajo desarrollado con los niños y jóvenes que asistían a su taller de lectura y escritura y fue recogida por Eduardo Galeano, en el microrrelato «La botella», de su libro *Bocas del Tiempo*, después de pasar por la ciudad, invitado por *Vox* en marzo de 1996.

representación del creador en la cultura de los últimos años, que se presenta bajo un nombre propio con un carácter ligado a la tarea colectiva (cf. Bourriaud 2014: 44).

Ahora bien, puede observarse, ya desde los años sesenta, con la noción de obra abierta propuesta por Umberto Eco, cómo se pone en tensión el esquema de comunicación, en relación a la producción artística, que piensa en un emisor activo y un receptor pasivo, ya que distintos tipos de creación como los *happenings* o las instalaciones se caracterizan por expandir los límites de la obra a punto tal de hacer que el espectador ingrese en ella; sin embargo, si bien se contempla en esas obras interactivas, participar era, en buena medida, completar el esquema propuesto por el emisor (cf. Bourriaud 2014: 115). Por otro lado, aun en las formas del arte de los ochenta, anteriores a esta evaluación, mengua la función de la autoría pero no se extingue¹⁷⁶. En líneas generales, podemos decir que aquí sucede algo similar, más allá de fuertes reacomodamientos, se pone en cuestión esa figura central de la modernidad, pero no desaparece totalmente, emerge de un modo nuevo, más ligada a lo colectivo y baja su intensidad.

Al referirse a proyectos de edición de libros de poesía, dice Tamara Kamenszain:

no quieren parecer grandes. Lo anuncia desde el vamos el formato reducido que eligen para editar sus libros así como la comercialización que en las librerías se suele realizar en forma colectiva —es decir, dentro de bolsas o cajitas que agrupan a varios autores. Esto implica que acceder al libro de uno de estos jóvenes poetas argentinos supone acceder a una patota de libros (...). Libros chiquitos entonces, menores, sin pretensiones de adultez, sin pretensiones tampoco de autoría (2006:219).

Es decir, libros que, aun pequeños o sencillos configuran un conjunto sólido y, pueden formar parte de una estructura más amplia, como la que propone una revista de las características de *Vox*, un apartado más, con el mismo valor que el resto, estableciéndose en un régimen de equiparación con las demás partes y bloques. A su vez, asocia las características de este tipo de edición con aspectos tales como el posicionamiento frente a

¹⁷⁶ “El arte de los ochenta criticaba las nociones de autor o de firma aunque sin llegar a abolirlas” (Bourriaud 2014:113)

la industria o la consagración: “no quieren ser grandes”, señala así un rasgo distintivo y ajeno a las políticas clásicas de reconocimiento del campo artístico, donde las pretensiones de autoría ceden, emergen facetas colectivas de creación y se enfatiza una caracterización marcada por la falta, la “escasez, poquedad, pobreza, reducción” (2006: 219) y, el carácter perecedero de esos objetos.

La tarea del diseño se vuelve decisiva, el trabajo de edición resulta tan vital que se constituye en un modo nuevo de ejecución de la palabra, es una forma más de enunciar y su consideración implica una superación de la lectura de tipo idealista, abstraída del conjunto inescindible que implica cada objeto cultural; no revisar esta condición es dejar de lado un aspecto esencial en la producción de libros y revistas (cf. Valle 2007). Varias revistas de ese tiempo -como *Tse-tsé*, o las también bahienses *Proun* y *La sobrina de Abelardo*¹⁷⁷ - tienen en la edición, en la forma de construir el objeto, en el modo de anunciarse en la vida cultural de la época, una pauta de presentación y de comunicación.

Trabajos ya comentados, como el de Selci y Mazzoni (2006), que refieren a la producción de libros de poesía en los años noventa, permiten considerar también, en tanto interrogan el valor del portador textual en los efectos de lectura, este segmento de revistas y su modo de enunciar, donde las decisiones de edición pueden concebirse y medirse como modalidad de acción pública capaz de generar nuevas derivaciones de sentido. De por sí más variable que el libro en su hechura, por la diversidad de tamaños, dimensiones, convergencia de formatos textuales, etc., *Vox* destaca su singularidad, probablemente la

¹⁷⁷*La sobrina de Abelardo*, dirigida por Christian Díaz y realizada por varios jóvenes participantes de las actividades mateístas, publicó un único número en la primavera de 1994; *Proun* editó dos números (primavera de 1997 y diciembre de 1998), también con su coordinación en su doble función de director y editor, gran parte del grupo mateísta conformó la secretaría y consejo de redacción.

publicación que presenta los rasgos más originales, dentro de las dedicadas en la época a la poesía y a las artes.

Hay una relación estrecha entre la creación literaria y la tarea del diseño de los libros, “tal vez sea necesario pensar esta relación entre esta literatura y el diseño bajo la forma de una necesidad: no podría existir la primera sin el segundo” (Selci y Mazzoni 2006:261).

A ese conjunto de publicaciones los autores los caracterizan como *hiperdiseñados* y en una “relación original con el diseño y con la plástica”; bajo esa condición destacan en una nota al pie a la Editorial *Vox* como “el caso más saliente en la literatura actual”, aunque, de manera llamativa, la descripción que realizan se ajusta más a la presentación de la publicación periódica de ese nombre, que a la de los libros individuales de la editorial: “*Vox*, cuyas publicaciones consisten en una caja repleta de papelititos abrochados de maneras ingeniosas de mil colores y formatos, donde publican su obra una docena de poetas y artistas plásticos” (261); evidentemente, hacen referencia a los libros de la primera etapa que, con medidas diferentes, adoptan, reponen el formato de la revista¹⁷⁸. Por lo cual, podemos, en líneas generales, considerar que estos aspectos bien pueden extenderse de esta clase de libros a las revistas ensambladas y a un dispositivo concreto de las características de *Vox*.

Una guía de nombres: Padín

La revista presenta y repite nombres propios que expresan una preocupación por las artes en su posibilidad de relación e interrelación, de esa manera marca una perspectiva

¹⁷⁸ Algunos de los volúmenes editados en 2003, como los de Pellejero y Murari, con soportes que el formato de la caja, más precisamente al envase del cd, muy usual desde su aparición a principio de los años noventa.

editorial. En el núm. 5 aparece publicada una nota de Clemente Padín (1997) titulada “El operador visual en la poesía experimental”, un análisis muy pormenorizado de un poema visual de Jorge Caraballo compuesto durante el periodo en que estuvo encarcelado por razones políticas en Uruguay en la década del setenta. El texto se apoya en diversos trabajos teóricos de Hjelmslev, Eco, Jakobson, Cohen para proyectar el concepto de operador con el que se considera el valor de los paralelismos fónicos en una composición poética, a la poesía visual, para evaluar los elementos gráficos del poema, su valor semántico, sus constantes. Aquí Padín destaca el oxímoron como la figura determinante de la poesía visual, en tanto “genera no solo ambigüedad, piedra angular de la esencia poética, sino que, también, llama la atención sobre su propia estructura dual y contradictoria” (*Vox*, 5: s/p) En esta nota los editores de la revista, a través de los diseñadores, aumentan el tamaño del tipo de letra, de manera, en apariencia arbitraria, en medio del párrafo, o superponen textos en distintas posiciones y en diferente escala cromática, con gamas de grisados, poniendo en acto en el diseño las posibilidades gráficas que tematiza el artículo.

Cada proceso de abstracción requiere de una inscripción exterior para consolidarse como idea, necesita incorporarse a un portador que progresivamente será integrado como parte de esa elaboración. Todo este entramado de posiciones estéticas y de decisiones formales ancla en una superficie que tiene atributos particulares. Ese portador es indispensable para sintetizar el conocimiento. Del mismo modo, en la experiencia artística es una necesidad imperiosa encontrar un elemento de inscripción externo para poder cristalizar las creaciones, las expresiones, los pensamientos, es un paso fundamental para que estos puedan ser aprehendidos, internalizados (Déotte: 2012). En una revista de estas características el resultado estético no está ceñido únicamente a los componentes y herramientas propiamente artísticos con que se trabaja , sino que tomará forma de acuerdo a

los sustratos técnicos que la coyuntura y la época proveen; en ese sentido, estas “superficies de inscripción”, implican la sensibilidad de un período histórico, y como tales se vuelven capaces de activar otros lugares, otros espacios, tanto simbólicos como materiales, para la escritura y la creación artística en general; incluso el carácter de novedad de estos espacios y superficies puede volverse más notorio que el de la estética producida por esas mismas artes. A su vez, las imágenes poéticas, al estar inscriptas en nuevos portadores generan estéticas nuevas, concebidas a partir de esa ubicación diferente y de puesta en funcionamiento de la escritura en espacios de inscripción alternativos. En forma paralela los medios que vehiculizan textos e imágenes se definen como espacios de inscripción concreta que pueden producir temporalidades determinadas (Déotte 2012, 2013). Un portador establece un lenguaje y un modo de relación con sus destinatarios, funge una dinámica.

Ahora bien, la postura del receptor puede modificarse ante cada objeto de lectura, ante cada situación. ¿Qué comportamientos puede tener y puede esperarse del público frente a una revista de arte que apunta al espacio público, que busca formas económicas de producción, que adopta las posibilidades de una publicación de bajo costo sin dejar de lado la sofisticación posible, una revista que busca bajo diferentes estrategias las zonas de intersección de las artes, la ampliación, el corrimiento a otros espacios, la participación activa del público?

El trabajo *En las avanzadas del arte latinoamericano* de Clemente Padín (2001) en la revista digital *Escáner Cultural* analiza las particularidades que asume el arte cuando se ejecuta y, aun, se apropia del espacio público. Observa que la calle y los espacios urbanos imponen un nuevo sistema de relaciones que la galería y los museos hacen imposible: no sólo cambia el marco locativo sino, también, el comportamiento de los espectadores y la

índole de las obras. La relación que propone la calle impone una revisión de los esquemas y planteos estéticos y sociales, el sólo hecho de salir a la calle es ya una crítica y un cuestionamiento de la función del arte.

Como observábamos, *Vox* es un objeto que desde su condición material incide, interpela, estimula a la acción con propuestas innovadoras porque ciertamente, los contextos hacen a su condición activa, lo ponen en la condición de quien lee u observa en el espacio público; así como el espectador callejero -propugnado por Padín (2001)- debe estar en acción continua, el usuario de *Vox*, se promueve un espectador en la perspectiva del arte concebido en su condición de intercambio, relacional, un participante activo que se asimila tanto a los comportamientos del espectador de arte actual, como el receptor callejero que debe enfrentarse a “Obras que enfatizan su índole de productos de comunicación que permiten el "retorno", el feed back, el diálogo social” (Padin 2001: s/p).

Tiempo, actualidad y caducidad

Con *Vox* se produce un efecto análogo respecto de las formas de publicación que sabemos asociadas a la fragilidad física, como los panfletos, las pintadas, las revistas murales, pero el esmero en la producción, más allá de que los materiales sean sencillos, logra que ese objeto –la revista, así como los libros producidos por la editorial- en principio perecedero, reciba mayor atención. Esa constitución inestable del objeto –en relación a las revistas normativizadas, así como a la idea del libro-raíz, del libro clásico (cf. Deleuze y Guattari 1994:11)-, habla de su caducidad pero, a la vez, la pone en cuestión, en tanto su fragilidad, así como su diseño, convocan a conservarla¹⁷⁹. Esta conformación evidencia las

¹⁷⁹ Este resultado se explicita intencionado en una anécdota que relata G. López cuando se le pregunta por los aspectos que llevaron a esa resolución de diseño, el hecho de haberse encontrado con una pila de revistas

relaciones que el objeto entabla con el tiempo, con la actualidad y sus posibilidades de perdurar o no.

En general, una revista cultural está anclada en la categoría de actualidad; una publicación con eje en la poesía como *Vox*, contraría la propensión a la permanencia que está en la tradición de ese género, de manera que se irá conformando en una relación tensada siempre entre las formas del presente y las tradicionales, entre lo efímero y lo permanente. Carlos Battilana en su tesis sobre revistas de poesía aborda estos rasgos en las publicaciones y considera que esa “temporalidad proyectada hacia la *duración*” aparece como un rasgo propio del género poesía y actúa en tensión con la percepción de fugacidad, ligada a las características de un portador textual como publicación periódica; por esa misma condición, cuenta con un certificado de prescripción y, por lo tanto está permeada por lo pasajero, por lo actual –que además es un signo del trabajo periodístico- en la presentación de los temas. En ese cruce de temporalidades, entre lo fugaz y lo duradero, “se instala la enunciación crítica y poética de una revista de poesía.” (2008: 81). La publicación bahiense se emplaza con fuerza en una zona con esas características de fricción, la actualidad, y, por tanto la duración limitada de algunos acontecimientos que se abordan, como las muestras recientes o venideras, los concursos, las noticias, frente a la idea de perpetuación que subyace en las producciones artísticas; esa tensión asume rasgos peculiares a partir del vehículo que constituye porque, por un lado, participa de ese carácter efímero de cualquier publicación periódica, pero busca su perdurabilidad en la extrañeza

Senda, la publicación que hacían durante los años ochenta, tiradas en un cesto de basura, lo llevó a replantear qué era necesario hacer, cómo había que presentarla públicamente para que la nueva revista no tuviera ese destino (cf. Apéndice entrevista a G. L.).

del objeto que, contradictoriamente, se desarma en la misma apertura y, como muchas obras artísticas contemporáneas¹⁸⁰, puede disgregarse en su uso, en su ejecución.

Desde esa facilidad para la dispersión, la revista podrá pasar a ser un bien por demáspreciado en poco tiempo, en algún caso, casi como un objeto de culto, y algo semejante puede observarse en los libros que comienza a publicar la editorial al final de la década del noventa. Entonces, los componentes materiales, desde su economía, su condición de recorte y, algunas veces de descarte, tienden a la expiración, así como la relación periodística con la actualidad propia del portador que señalamos, pero el resultado final, en su conjunción, reclama el cuidado especial, se imanta de una cierta distinción. Esta fluctuación la singulariza dentro del universo de las revistas¹⁸¹.

Modos de organizar la información: la superficie de inscripción, los contenidos

La superficie: dinámica del encastre

Cada revista ensamblada tiene sus rasgos propios, su forma original de maquetación, su propia concepción gráfica. En el caso específico de *Vox*, hay que detenerse en un modo inusitado de conformación que es lo que aquí llamaremos *dinámica del encastre*: como observábamos en este tipo de publicaciones periódicas, la perspectiva que emerge difiere del criterio de unidad de las publicaciones con grapas o lomo, que tiene en el abrochado, y a partir de éste, en la foliación, la paginación y en las divisiones internas, una determinación de orden; todas esas variantes dejan lugar al desmembramiento o al

¹⁸⁰ En páginas posteriores, abordaremos, a modo de cotejo y expansión crítica, la evaluación de Bourriaud (2006) en relación a obras del cubano González Torres que en su formulación contienen la condición misma de lo que se extingue.

¹⁸¹ En “Cartas en el asunto” núm. 3-4 es el poeta Juan Gelman, aquí como lector, quien destaca este rasgo: “La revista tiene una presentación muy original; lo incita a uno a conservarla, porque forma y contenido van de la mano”

intercambio de las hojas. Por lo tanto, la dinámica que aquí se impone es un modo de dar uniformidad a esa aparente dispersión y se hace efectiva en términos tanto materiales como conceptuales, merced a una conexión, no solo en la superficie concreta, sino también en lo temático, en lo tópico, en las relaciones de los diferentes contenidos entre sí dentro de cada número que funcionan al modo de galerías subterráneas, donde cada hoja suelta encuentra sus formas de organización y cada parte, cada pieza que aparece dentro de la caja se ensambla con otra, desde las solapas de la apertura que encastran en la portada y contraportada y la faja cerrada que ajusta todo el conjunto. Una caja delgada, en algunos casos, con una solapa, un tramo de cartón que encastra en la cara exterior y le sirve de clausura; sobre esa cubierta, una media funda ciñe la mayor parte de las ediciones para contener múltiples portadores, que se superponen, se pliegan, se embuten, se insertan, se encierran.

Puede decirse que como revista, al ordenarse en este sistema de ensambladura y de pliegues, es en sí misma una revista de acción, y esa acción es estética, un medio en que los portadores diversos se mezclan y dan lugar a un objeto híbrido, capaz de promover la creación o recorrer el conjunto como al modo de una partitura que se ha de ejecutar, que se interpreta con variaciones cada vez, como una obra abierta.

Vox rompe con el concepto de estructura única que impone el módulo tradicional de una publicación periódica; por esa razón, la conjunción aquí está dada por ese cúmulo que puede ser disímil pero conforma un objeto que logra otro modo de unidad, la revista se puede trocar en muchos elementos nuevos, separados, donde cada nota, cada sobre, cada pliego tiene autonomía. Pero es el portador textual uno de los elementos que opera como agente ordenador, donde las fundas, el tamaño de los pliegos permiten agrupar elementos, como las grapas o la encuadernación lo hacen en una publicación convencional. El

resultado es un proceso de gran propensión al intercambio, a la interrelación, a la mezcla, a la apertura a otras dimensiones, así como la revista no se cierra en la literatura o las artes plásticas, el objeto en su conformación se abre a las relaciones y a las reconfiguraciones donde abundan los encuentros, las superposiciones, el montaje.

El conjunto interior no exhibe secciones o divisiones permanentes que determinen un orden regular o una continuidad, y las pocas que se podrían identificar así no persisten a lo largo de las ediciones o no mantienen una denominación regular; por eso consideramos otros puntos de conexión y de unidad que la revista puede gestar y atendemos a que la publicación siempre es un conjunto no un cúmulo de elementos dispersos.

Pero, en general, la homogeneidad está dada por recursos internos, que obran de manera transversal, estableciendo relaciones entre diferentes disciplinas, de modo tal que ese conjunto pueda ser disímil pero se conforme en una totalidad; podríamos jugar con la contradicción y decir que aquí la separación, la división, opera como agente ordenador o aglutinador: la revista se puede convertir en muchos elementos nuevos separados, cada nota, cada sobre, cada pliego tiene esa posibilidad, así como la revista no cierra su propuesta en literatura o artes plásticas, más bien busca conexiones, así, el artefacto material y su conformación, en su apertura y dispersión de elementos, se disponen a las conexiones posibles que trace el usuario.

Los contenidos

Un tema

Vox es un dispositivo sorprendente, que se organiza y se ordena, no por sucesión, como la mayor parte de las revistas – no en la homogeneidad y regularidad que imponen criterios como la numeración de los pliegos-, sino bajo pautas y modalidades como la

inserción, la superposición, de elementos físicos diferentes, en buena medida mecanismos propios del montaje.

Si bien no se trata de números que se organicen de manera temática, se pueden rastrear disposiciones al modo de los dossier, aunque no enunciadas; pero, más allá de la aproximación a un tema en cada edición, fundamentalmente, hay una vinculación general de los textos y las imágenes que, aunque aparecen en pliegos independientes, puede ir hilvanando elementos muchas veces periféricos, con un criterio laxo, de vínculos laterales, en el que la revista se conforma a partir de una trama amplia con algunos elementos que ofician de catalizadores. En cada entrega podemos encontrar ejemplos; me detengo en el núm. 3/4, por ejemplo, donde el artista plástico Daniel García, en una entrevista realizada por Gustavo López y Luis Sagasti, menciona como influjo en los comienzos de su carrera a Antoni Tàpies, pintor catalán que, a su vez, es motivo de una de los apartados que presenta otro de los pliegos del número; se trata de un modo de organización de características diferentes al de las publicaciones normativizadas que implica un trabajo de composición - bajo la lógica del encastre que mencionábamos al inicio- y ha de contar con una presencia activa del usuario.

Otro modo más amplio de relacionar los contenidos observable a lo largo de los diez números de la revista, con la aparición de sobres que contienen sueltos de poesía visual de distintos autores; se distribuyen en el volumen 3-4, el 6-7, el 9, el 10, y encuentran una forma de vinculación dada por su separación como conjunto -el aislamiento que implica un sobre cerrado-, frente a otras compilaciones que aparecen en hojas sueltas -como la antología de “Poesía colombiana” del núm. 3/4-, por la secuencia de varias notas dedicadas a artistas que fueron cultores desde el cono sur americano de esa práctica creativa, como el artista platense Edgardo Vigo, el uruguayo Clemente Padín, el brasileño Augusto de

Campos, o firmadas por ellos, como sucede con “La cuadratura del círculo” a cargo de este último, en el núm. 10, o “Aspiración literaria”, artículo referido a la obra de Vigo, a cargo del poeta y artista visual Clemente Padín, en el núm. 6/7. En este caso es una operación doble, al unificar esos materiales en un sobre en cada edición y al vincular las diferentes tiradas de la revista con una tópica estética.

El trabajo de un artista

Puede sumarse otra forma de organización: el trabajo de un artista es el que oficia en los distintos volúmenes como un factor unificador de la revista. Como en general es un artista plástico el que ilustra cada edición, ésta se convierte en una muestra acotada de ese autor y su trabajo un elemento que hilvana el conjunto, en apariencia disperso. Ese expositor, que está en la portada generalmente, no va a ser el único publicado en el número; en tal sentido, el director de la publicación señala que el criterio era darle espacio a más de un artista plástico en cada edición, pero no más de cuatro (en el núm. 8 hay varios porque se multiplican las separatas con diferentes temas), con la finalidad de “que el diseño tenga cierta unidad, ya que los artistas seleccionados dialogaban con sus estéticas, o, al menos, dialogaban en mi loca cabeza” (Apéndice, entrevista a G. López). De esa manera, *Vox* se convierte en una colección portable de obras visuales contemporáneas, “un museo sin paredes”, a partir de la acción de un equipo y, sobre todo, de un director que integra funciones variadas, la de editor, la de galerista, la de artista plástico, de las que emergen una gama de contactos que se ensamblan a los que va gestando la misma publicación.

Así, el núm. 1 tiene una obra de la artista bahiense Cecilia Miconi especialmente realizada para esa edición y la ilustración de tapa es de otro bahiense, Adrián de Rosa; esta imagen es el dibujo que terminará siendo el símbolo institucional, el logo, el “chicho”,

como se lo nombraba internamente; en el interior de la caja, se agregan ilustraciones de Gastón Duprat; la solapa de la reiteración (sic) de tapa presenta una reproducción serigráfica de Claudio Coriolani y Marisa González¹⁸². Se trata de una selección procedente exclusivamente del ámbito local, esta impronta varía en las siguientes ediciones; ya el segundo número está ilustrado por Daniel Santoro (Buenos Aires, 1954) y en la solapa de reiteración de tapa tiene una serie de linóleos titulados “Dibujos fabriles” de Félix Eleazar Rodríguez (Buenos Aires, 1955), artistas ajenos a la ciudad, cuya aparición da cuenta de las redes amplias que *Vox* comienza a establecer y el modo en que lleva adelante una acción recopiladora de materiales (muchos recibidos a partir las primeras repercusiones de su aparición) de diversa procedencia, de circuitos alternativos al modo de revistas ensambladas como *Hexágono '71*, no obstante, en esa labor de nexo, siempre hay una atención notoria por la producción local, tanto en las artes visuales como en la poesía.¹⁸³

En el núm. 5 las ilustraciones de tapa, calco, interior y serigrafía fueron realizadas por Eduardo Medici (Buenos Aires, Argentina, 1949) y se incluye en los contenidos un reportaje al artista, en cuya presentación se menciona un fragmento de Fernando Pessoa que es uno de los muchos elementos ajenos de los que Medici se apropia en sus obras. Por otro

¹⁸² Se trata de dos serigrafistas que trabajaron durante muchos años con la editorial; vale destacar que en el modo de presentación no se hace distinción en las funciones, ni en el grado de reconocimiento de los artistas que son nombrados en el mismo nivel que quienes ejercen distintas tareas dentro de la revista.

¹⁸³ En el núm. 3/4 las ilustraciones de tapa e interior son de Eduardo Iglesias Birckles (Curuzú Cuatía, Corrientes, 1944- Buenos Aires, 2012). En ese número la solapa de la reiteración de tapa cuenta con un linóleo de Lucrecia Orloff (Buenos Aires, 1944).

En el núm. 6/7 las ilustraciones de tapa de libros, calco, interior, plaqueta y grabado fueron realizadas por Pablo Páez, la pintura sobre papel de la solapa la realizó Natalia Cachiarelli (B. Blanca, 1971)

En el núm. 8 las ilustraciones del interior, calcos y serigrafía fueron realizadas por Mariela Scafati. Además, este número tiene una separata de poesía ilustrada por Gyula Kosice, otra separata *Catulito*, un volumen con traducciones del poeta latino Catulo, a cargo de Sergio Raimondi, ilustrado por el artista italiano Enzo Cucci y el libro *Narraciones extraordinarias* de Osvaldo Aguirre, ilustración de tapa de Daniel García.

En el núm. 9 las ilustraciones de tapa e interiores fueron realizadas por Liliana Porter (Buenos Aires, Argentina, 1941) y, por primera vez, la indicación está en todos los dibujos publicados. Y dibujo sobre telgopor de Marcelo Pombo (Buenos Aires, Argentina, 1959).

En el núm. 10, las ilustraciones de tapa e interiores y serigrafía fueron realizadas por Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963).

lado, el poeta portugués tiene en la revista varios momentos de aparición, su escritura, su propuesta estética son también *leit motiv* de la publicación; de hecho, esa misma edición contiene un poema en una hoja suelta, “Fotografía del Poeta” de Jorge Accame (Buenos Aires, 1956, docente, dramaturgo y escritor, residente en la ciudad de San Salvador de Jujuy) sobre una foto de Pessoa.

Al continuar revisando itinerarios posibles dentro de la estructura de cada edición, en algunos casos, hallaremos como elemento unificador posible la figura de un escritor o un artista:

Descubrió que el verdadero sentido del arte no era crear objetos bellos. Era un método de conocimiento, una forma de penetrar en el mundo y encontrar el sitio que nos corresponde en él, y cualquier cualidad estética que pudiera tener un cuadro determinado no era más que un subproducto casual del esfuerzo de librar esta batalla, de entrar en el corazón de las cosas (Auster, núm.3-4),

este fragmento del escritor norteamericano Paul Auster que pertenece a la novela *El palacio de la luna*, irrumpe en el conjunto con la sola indicación del nombre del autor, en una cartulina ilustrada, que se ofrece como una hoja individual, un objeto aislado pero unido por el conjunto de ideas que hilvana la publicación; a su vez, va acompañado por dos dibujos pertenecientes al artista argentino Eduardo Iglesias Brickles que muestran boxeadores sobre un ring y conforman otra línea de unidad en el conjunto –probablemente, la más habitual, la vinculación por medio del trabajo del ilustrador-, en tanto unen en una serie de imágenes similares o próximas la portada, el sumario, la solapa, la sección “Cartas en el asunto” y sus diferentes contenidos; a su vez, las ilustraciones de Iglesias Brickles incluidas en la solapa y en el sumario de este número podrían pensarse como desprendimiento metonímico de un segmento de la nota de Auster, sobre el “esfuerzo de librar esta batalla”. Lo sugestivo de la cita es esta propuesta, que está emparentada a otras perspectivas y prácticas de la revista, donde el arte no emerge como elemento puramente estetizante, sino como un modo del conocimiento, un método de interpretación de lo real.

La ubicación, el tipo de papel, destacan la cita, la hacen aparecer como un marcador, como un operador textual posible, como itinerario de lectura, en tanto resulta manifestación del gusto y de los intereses estéticos de los editores y, para esa función, se la vincula a la imagen. Pero, el otro aspecto a destacar es que el nombre del autor norteamericano en ese número vuelve a aparecer en un pliego con cuatro poemas, traducidos por el bahiense Sergio Raimondi, que anticipan el libro *Desapariciones*, es decir que se lo vindica en esa función de escritura cuando se trata de una figura reconocida, fundamentalmente como narrador y guionista, de esa manera entra en el plan general de la revista donde el eje mencionado es la literatura pero la elección explícita es la poesía. Una modalidad como ésta está ligada a aquella faceta de las revistas ensambladas que compilan notas, obras, artículos, imágenes, reproducciones, donde la actividad se parece más a la tarea recolectora, Auster es un punto de ese proceso de recolección que aparece destacado, seleccionado en el conjunto, pero no parece parte de un plan más sostenido como las selecciones de poesía visual.

Los editores sugieren juegos o vinculaciones más eclécticos, al destacar, por caso, como “azar propio de las novelas Auster”, en un pie de página, el hecho de que la artista Lucrecia Orloff -otra de las ilustradoras de esa edición- viviera en Bahía Blanca, en la casa que luego se convirtió en el MAC (Museo de Arte Contemporáneo)¹⁸⁴, donde ganó el primer premio del salón de grabado de ese año.

Aquí también hay una línea de conjunción, un modo de componer una estructura orgánica; aquello que en una revista convencional son las secciones, el conjunto de ideas que proponen los editores, en este caso, son datos, opiniones, voces: Auster es uno de los

¹⁸⁴ M.A.C. es la sigla con la que se identifica en sus inicios al Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, inaugurado por el Municipio en 1995 en una antigua casona que fuera casco de una quinta de principios del siglo XX.

factores de unidad de este volumen, encontramos la traducción de algunos de sus poemas, una breve nota que oficia de editorial o manifiesto que, además, se vincula a las imágenes de la artista que recorren todo el número. Se impone como una voz que propone conceptos artísticos.

Secciones posibles: Poesía local

Otro modo de amalgamar es la presentación número a número del equivalente a una sección fija que difunde la producción poética de Bahía y la región, una intención que está explicitada con claridad y expectativas en el volumen 1 (“Gran parte de las esperanzas de esta revista están centradas en que esta sección se incremente y funciones como una vía de difusión de la poesía de la región. La convocatoria está abierta” (núm. 1, 1995), también logra officiar como agente unificador del conjunto que conforma la publicación toda, un criterio de orden editorial; en los primeros números lo promueve a través de esa sección que va variando de denominación (“poesía bahiense”, “poesía local”) para luego ir mutando a la incorporación de libros, de poetas en el equipo editor, de poetas como traductores, etc.

En ese primer número de la publicación, encontramos una sección de folios sueltos bajo el título “Poesía bahiense”¹⁸⁵, que tienen un poema en cada cara, de Ana Cherny y Chingo Losada, de Eva Murari e Ignacio González Niello, y una hoja de presentación que tiene en el anverso los poemas de Osvaldo Costiglia¹⁸⁶. Los dibujos de otro bahiense, Gastón Duprat, que acompañan los textos son el nexa que permite vincular ese grupo de páginas separadas. Por otro lado, si bien la mayoría de los publicados son inéditos, no hay

¹⁸⁵ En la línea del sumario el título es “Poesía de BAHIA BLANCA”.

¹⁸⁶ Osvaldo Mario Costiglia (Bahía Blanca, 1940) Publicó *Los laberintos giratorios* (edición de autor, España), *Umbral del resplandor* (edición de autor, Bahía Blanca, 2001), *Arquitectura celeste* (Vox, 2012) y tiene una extensa obra inédita.

ninguna información de los autores. La presentación habla de la intención de difundir la literatura local, con una invitación abierta a participar que remite al modo de convocatoria que practicaban publicaciones alternativas como *La mineta*, en Capital Federal, o, en menor medida, *Matefleto*, en la misma Bahía Blanca, unos años antes, y también, a la perspectiva recolectora que suele estar en el plan de muchas revistas ensambladas, en tanto medios de circulación alternativos de bienes simbólicos.

La segunda edición tiene poemas de Laura Forchetti¹⁸⁷ de Coronel Dorrego y Mario Ortiz de Bahía Blanca, son dos pliegos sueltos anunciados como unidad en el sumario bajo el nombre de los poetas y el título “Poesía local”, probablemente con otro un perfil de inclusión más amplio que “Poesía bahiense” en tanto puede comprender también a poetas de la región. En lo que hace a la presentación, hay una mínima información de los autores, lugar de residencia, fecha de nacimiento y algún dato vinculado a la tarea de creación –la participación en talleres – o la carrera que estudian. En los números venideros la sección no vuelve a aparecer, pero se incorporan otros escritores locales al staff o participan con colaboraciones, traducciones, libros, lo que indica otro grado de participación.

Este conjunto repasa una de las formas de exhibición y ensambles posibles de lectura que ofrece la revista, que se ejecuta en cada número en forma individual; en líneas generales, estos modos de editar son la forma efectiva de editorializar que *Vox* logra ejecutar.

¹⁸⁷ Laura Forchetti (Coronel Dorrego, 1964) publicó los libros de poemas *Libro de horas* (Bajo la luna, 2017), libro por el que recibió el Primer Premio en Poesía del Fondo Nacional de las Artes, 2016; *Temprano en el aire* (Vacasagrada Ediciones, 2012); *Cartas a la mosca* (editorial El suri porfiado, 2010); *Cerca de la acacia* (Editorial Vox, 2007) y *Un objeto pequeño* (Vacasagrada Ediciones, 2010) en colaboración con la artista visual Graciela San Román.

Por fuera

Pero a la vez, esas formas de unidad que se pueden percibir en cada uno de los objetos que conforman las ediciones, tienen sus aporías. La página en la que están indicados los artículos, las notas, las entrevistas, siempre sin registros ni numeración, ni siquiera agota el contenido de manera exacta, porque, es frecuente que todos los números incorporen un texto breve (un poema o una cita acotada) con una ilustración o grabado, que no se incluye en ese sumario, a modo de extra, de *bonus track* casual que no tiene ningún tipo de anuncio, de tal modo que funcionan como una sorpresa, como un elemento inesperado, un objeto hallado.

Por caso, en el núm.1 un apartado en cartulina con un fragmento de “La anti estética” (sic) de Luis F. Noé con una ilustración; en el núm.2 un fragmento de Aldo Pellegrini de *Para contribuir a la confusión general*¹⁸⁸ con una ilustración de Daniel Santoro; en el núm. 3/4, el poema “La cabra” de Umberto Saba; núm. 3/4, la cita mencionada anteriormente de Paul Auster; núm. 5 “Como les iba diciendo” de Nicanor Parra; en el núm. 6/7, el poema “Cómo se formó el chocho” de Giorgio Baffo, que aparece en una única hoja con un grabado de Pablo Páez; en esa misma edición, “Sobre Corvino, celoso por un lado y generoso por otro” de Antonio Beccadelli, con un grabado de Pablo Páez; en el núm. 8, “El ruiseñor de Ulster” de Brian Patten. A este conjunto puede sumarse el libro en formato plaqueta *Narraciones extraordinarias* de Osvaldo Aguirre que aparece

¹⁸⁸ Sin más separación que el espacio de un párrafo a otro se continúan estas tres notas del autor sin indicación de su pertenencia a distintos momentos de un texto o a textos diferentes: a- “El mundo del poder es un mundo vacío de sentido, fuera de la realidad. El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad misma. b- “Todo lo que nos rodea está pleno de una poesía que quiere ser descubierta, y esa poesía encuentra inmediata repercusión en nuestro espíritu cuando éste está alerta.” c- “Estamos próximos al momento en que la revolución en defensa del hombre se desarrollará en el plano de lo poético”

en el núm. 8 con la indicación “de regalo” en el sumario, un tópico de las revistas comerciales.

La idea de esas piezas gráficas venía de la necesidad de incorporar materiales diversos, cartones, cartulinas especiales que sean contenedores de las notas autónomas. El contenido seleccionado era aleatorio y tenía que ver con textos que encontrábamos y que por alguna afinidad con las notas se incorporaban. También rarezas o textos que no solían circular o autores que eran un poco periféricos como (Luis Felipe) Noé

dice el director (Apéndice, entrevista a G. López), y nos sugiere que esas cartulinas conforman una especie de sección, una serie en el margen de aquello que seleccionaba la revista, que apostaba menos a hacer circular creaciones consagradas, que a centrar la expectativa en la zona de producción contemporánea. Y tenía la expectativa de obrar en relación al conjunto, operar como otro modo de vinculación, aun en el acto de salirse del plan general.

Por otro lado, estos papeles son objetos definitivamente independientes, más que los demás, ya que ni siquiera tiene la sujeción de estar apuntado en el sumario, que juegan con mucha más libertad que el resto de los componentes a esa posibilidad de que el usuario la reutilice de manera inmediata. Requieren particular atención porque necesariamente llevan a preguntarnos qué se lee en esa selección muda, porque por cierto, qué tipo de ideas y estéticas conciertan, de qué modo se ligan a la edición al número en que aparecen. Son piezas que están regidas por la movilidad y no tienen la definición de un plan regularizado, pueden aparecer por motivos en apariencia azarosos. Se instalan en una zona linder a al margen, en una relación porosa con el afuera.

Espacio mediador.

a- reutilización

El papel, el elemento primordial para el desarrollo de una revista o un diario, mayoritariamente, se reutiliza o se desecha. Esta perspectiva de orden económico es un principio que opera de modo constante en la elaboración de esta revista, en tanto siempre está presente la posibilidad de promover el uso renovado de sus piezas y, aun, de conformarse, de construirse, con elementos que ya han tenido otro uso o cumplen otra función.

La publicación no es solamente una materia acumulable, sino un conjunto que puede recibir otro uso, desde el momento mismo en que se lo diseña y ese nuevo empleo se puede dirigir. Los distintos y variados materiales que incorpora una revista con las peculiaridades de *Vox* en su disposición de componentes sueltos entre los que podemos encontrar hojas que, además de ser portadores de textos u obras visuales, pueden tener otras funciones durante la lectura y en usos posteriores a ésta, muchos de esos objetos pueden convertirse en ornamentos, son decoraciones en una biblioteca, insignias en un cuaderno o carpeta, pueden transformarse en señaladores, calcos, posavasos u otras cosas de uso cotidiano, o aun publicidades de la revista, al ser abierta, los pliegos sueltos tienen la virtud de elementos autónomos que salen de ese continente para quedar en otro lugar (acompañando otros de tema similar, otras revistas o libros). El *bricoleur* es un tipo de operador privilegiado en la conformación de una revista de las características de *Vox* que está presente, tanto en su proceso de elaboración como en las posibilidades de utilización.

En paralelo a esta posibilidad de reciclar se impone otro principio que es el contraste de valores y calidades de los elementos utilizados, allí conviven los que son de costo muy económico, con otros sofisticados; así, en los distintas ediciones de *Vox*,

encontramos habitualmente el empleo de cartón 25, de uso industrial, para la composición de sus portadas, y, en el mismo objeto que constituye la revista, algunos papeles finos que aparecen en el interior, como el ledger verjurado, que se utiliza para algunas notas o sueltos con poemas, en un marcado contraste de calidades. Esos papeles de diferentes clases y condiciones, propuestos en una relación desjerarquizada llevarán impresos textos e imágenes que presentan también un grado similar de heterogeneidad, como veremos.

Estos portadores textuales y las distintas perspectivas que trazan las notas, los textos, las imágenes también diversas que se imprimen en ellos, nos muestran que *Vox* debe pensarse en una zona de injerencia entre esos niveles, elementos, perspectivas diferenciados; así, por ejemplo, linda con aquellas publicaciones que proponen una aproximación fastuosa al campo de la cultura, tanto en el tipo de diseño como en sus detalles, pero a la vez se toca con las formas bajas de circulación que muchas veces elige la poesía, en la selección de enseres de uso económicos para su presentación en una búsqueda de alternativas que permitan bajar los costos, aunque siempre apostando a un resultado cuidado. En ese procedimiento de búsqueda de instrumentos alternativos, de bajo costo ronda también, como en otras experiencias que venimos observando, si bien aquí a modo de resabio, el postulado del movimiento punk “do it yourself” (DIY), en tanto, su composición muestra una factura con elementos mínimos, muchas veces rústicos, como es común en producciones alternativas de la poesía muy cercanas al fanzine (panfletos, afiches, revistas murales, que trabajamos en otros capítulos), una selección de componentes en torno a instrumentos económicos o de descarte, pero con una gráfica de recursos sofisticados, que establece un giro importante en esa vinculación. La condición rudimentaria es bien evidente en aquellos volantes primeros que observamos en capítulo 1 “Panfletos”, pero en el caso de *Vox* asistimos a un trabajo, que, si bien, parte de recursos y

herramientas de características similares, tiene otras técnicas de elaboración, otras pretensiones de circulación y de acabado.

Retomamos el eslogan del movimiento punk, no porque se trate de un influjo único ni directo, sino porque emerge en el clima de producción de la época como señalamos al analizar el portador textual panfleto. Pero, ciertamente, en el criterio de elaboración de la publicación funciona de manera efectiva, tal como lo comenta su editor en referencia al uso de los distintos tipos de papel con los que trabajaba la revista, “se aprovechaba todo el pliego de impresión, casi no se dejaban descartes, de allí los formatos internos tan variados, el modo en que eso se hacía era muy delirante” (Apéndice, entrevista a G. López)

En todo lo ejemplificado, vemos que la presentación general de *Vox* deja percibir la acción de una figura particularmente diligente, la del *bricoleur*. Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, al abordar lo que llama la ciencia de lo concreto, propone las figuras del bricolaje como instancia comparativa en la que coteja la racionalidad occidental, representada por la figura del ingeniero, y el mundo mítico, representado por el *bricoleur*. Más allá de las marcadas diferencias entre ambas, ninguna de las dos tendría preeminencia sobre la otra, sino que estarían en coexistencia como manifestaciones distintas de mecanismos semejantes. El *bricolaje* y el *bricoleur* conforman un recurso de orden epistemológico que tiene la particularidad de participar con estructuras ya dadas, de trabajar con lo que se encuentra a mano, de combinar con cierto orden, sin proyecto preestablecido, con intervenciones precisas y esporádicas, lo que la naturaleza muestre caótico; esas denominaciones hacen referencia a la persona y a la actividad en la que el ejecutante recurre a aquello que tiene o puede disponer para realizar su trabajo. En esa acción no se privilegia elaborar estructuras a partir de materiales primarios, sino operar sobre fragmentos

de combinaciones ya existentes, de darle usos nuevos a elementos antiguos¹⁸⁹. Podemos considerar que esa condición está en el modo de trabajar de una revista y, de modo particular, en un esquema de producción como éste que consideramos.

Al observar el resultado final del conjunto que organiza *Vox*, son fundamentales los módulos diversos que se incluyen en esa maquetación tan original, en una disposición más “salvaje” que “doméstica” de cada uno de los elementos. Incluso, durante el período más activo de gestión editorial, cuando la producción de libros corrió del centro a la publicación periódica, componentes de características similares, fueron los que formaron parte o acompañaron los volúmenes, cuando estos se separaron de la revista y cobraron entidad autónoma. En ambos casos, se trata de piezas heterogéneas que no guardan relación directa con el libro o la revista, como los grabados, los dibujos, las pinturas, las fotografías, las imágenes que ilustran la portada. A partir de esto vemos que el proyecto, en buena medida, se rige bajo criterios del *bricolaje*, el armado se va montando con los materiales de que se dispone o se puede conseguir, por lo general por su bajo costo¹⁹⁰, en una distribución fuertemente instrumental, pautada por utilizar y reutilizar materiales dados.

La publicación examina, indaga, y se encamina a resultados atractivos, pulidos, dentro de las posibilidades aparentemente acotadas, que pueden brindar esos recursos. Bajo esos componentes en principio menores, esta caja con módulos sueltos configura una

¹⁸⁹ Frente al científico, con su pensamiento ordenador y estructurante, el *bricoleur* representaría su forma salvaje, ya que establece clasificaciones sobre la naturaleza sin someterlas a los imperativos de domesticación; en el trabajo de este último no se desechan elementos, en tanto siempre pueden resultar útiles. “El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto; la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga” (Levi-Strauss 1998: 36), con un conjunto heterogéneo pero finito de recursos. Los medios que utiliza no se ensamblan en un proyecto, se definen solamente por su función instrumental, por la utilidad que puedan prestar, de manera tal que todos los elementos a mano pueden ser útiles.

¹⁹⁰ Se privilegian componentes normalmente económicos o se aprovecha algunas oportunidades comerciales; así es común que aparezcan papeles de muy buena calidad en la publicación obtenidos como remanente en las papeleras como cuenta su director (cf. Apéndice, entrevista a G. López)

gráfica de recursos sofisticados; su retórica visual y verbal se distancia de la construcción de objetos aparentemente “no diseñados” o de caducidad preanunciada, como los fanzines. Pero, al mismo tiempo, en más de una oportunidad, exhibe el descuido y el error. La falencia en muchos casos aparece como parte de la tarea, no es promovida, pero es reconocida como componente creativo; así sucede, por ejemplo, con la mención de la ausencia de una conferencia de Germán García sobre Macedonio Fernández (núm. 3/4) por las dificultades para desgrabarla, o el extravío de notas o cartas, etc. que se muestran en esa condición a lo largo de la publicación.

En esa heterogeneidad la caja conforma una colección en cada número, produce una convivencia equilibrada de piezas consideradas tradicionalmente artísticas (reproducciones, grabados), con unidades modulares que publicitan la revista, como los calcos, u hojas sueltas con textos o citas breves. Las herramientas generales que se utilizan, entran en el mismo diálogo, en tanto la revista se monta en un cartón plegado de la que salen libros, pequeños libros, junto a piezas de rangos y características diversas, allí, las formas consagradas de la cultura intercambian con géneros masivos. Ese tipo de mezclas y combinaciones de elementos procedentes de escenarios divergentes de la vida cultural, también lo vamos a hallar en la poesía de la época -la que promueve *Vox*, primero como publicación periódica y luego como editorial-, por lo cual estos soportes son plenamente funcionales. Esas mixturas favorecen la intersección entre las disciplinas artísticas con las que opera la revista; en ese sentido, en el primer volumen aparece una nota de Hal Foster titulada “re-post” en la que este crítico analiza características del arte posmoderno; puntualmente, examina ese vínculo en el campo artístico en general y discute la jerarquía que se les daba a las artes temporales, como la poesía, respecto de las espaciales, como la pintura, a partir de un “criterio lingüístico” que opera una constricción de las artes plásticas

modernas (Foster núm.1: s/p.). Es este tipo de notas que, en unión con sus portadores, va trazando una línea editorial de referencia y el texto de Foster lo hace de manera fundamental, por estar en el inicio mismo del ciclo de la revista. De este modo, las notas, en unión con sus portadores van trazando una línea editorial de referencia y ese texto fundamentalmente.

Con la certeza de sostenerse en un vehículo como la impresión en papel que se encuentra en proceso de cambio –e incluso se especula su retracción y desaparición–, *Vox* es una revista que se expone públicamente como objeto cultural y se constituye como representante de los medios culturales alternativos desde mediados de la década del noventa hasta iniciados los dos mil. Impone un portador que se perfila como identidad, y se consolida en una zona de encuentro de la poesía –con representantes como Geraldino Brasil, Alejandro Rubio, Fernanda Laguna, Mario Ortiz, Laura Forchetti, Sergio Raimondi– y las artes visuales –Eduardo Medici, Pablo Páez, Natalia Cachiarelli, Joan Miró, Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Luis F. Noé–, de ahí la preeminencia de algunos que enfatizan su tarea en ese juntura como Clemente Padín, Edgardo Vigo, Nicanor Parra.

b- conjunción de disciplinas: “+”, “y”

Estas confluencias nos permiten considerar la revista como una instancia intercesora en la que se aproximan soportes y materiales de uso de distinto origen, campos artísticos y géneros diferentes que se comunican, formatos, elementos técnicos divergentes que entran en esa aproximación, prácticas comunitarias que nucleon agentes diferentes.

Podemos revisarlo en algunos ejemplos. Una de las hojas que componen el núm. 1, presenta una selección de reproducciones de las obras de un catálogo de los artistas plásticos chilenos Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas que se combinan con textos poéticos,

“cadáveres exquisitos”, según se indica en la presentación; la publicación retoma el título nerudiano “Walking around” que es el modo con que se nombró a la exposición de piezas en madera y tela pintadas en acrílico y óleo de estos artistas que trabajan con la posibilidad de las dos versiones de una obra –cada artista da su versión de “La torre de Babel”, de “Casa” (son las reproducciones que aparecen en la revista), etc.–, y, si bien parten de la bidimensionalidad de la pintura, mediante el uso de las tres dimensiones proponen cuadros que intervienen en el espacio, la pintura ocupa un lugar y participa de él, hay una proyección más allá de los límites tradicionales de la obra. En ese encuentro se observa una apertura de la revista a flujos diversos de información, a distintas latitudes –aunque mantenga siempre un fuerte anclaje local– y se instala la posibilidad del movimiento intersticial o la conjunción de la poesía y la literatura en diferentes áreas artísticas. Esto está esbozado ya en la portada misma de la publicación en el subtítulo de la revista, con el uso del signo “+” y la conjunción “y” como nexos que permiten acumular conceptos y áreas diferentes a través de un lema que, desde su primer número exhibe el sintagma que oficia de presentación, “arte+literatura”, y se amplía como “arte+literatura y otros escalofríos”(1), muta en las distintas entregas hacia “arte+literatura y otros simulacros” (núm. 2 y 6/7) , “arte+literatura y otros artificios” (3/4), “arte+literatura y otros magnetos” (5), “arte+literatura y otros asuntos” (9), “arte+literatura y otros chichardelos” (10). La expectativa de lectura se centra en esos dos planos, en esos dos campos artísticos amplios, que tienen la posibilidad de una salida –por vía del juego verbal– a un espacio que propone ese complemento ocurrente que no aparece pautado por anticipaciones, libre de presupuestos de lectura, del mismo modo que el recorrido que debe trazar el público en su participación dentro de la revista.

Esa zona de conjunción de disciplinas va a promoverse de diferentes modos, a través de la actividad ligada de poetas y artistas plásticos, de la lectura cruzada de sus obras, de una apuesta a la convivencia. Así, en el núm. 5 una presentación titulada “Poesía y pintura contemporánea de Israel” pone en sintonía reproducciones y poemas de artistas residentes, pero no oriundos de ese país, con la finalidad de exponer ese régimen de encuentro como un arte nacional, constituido quizá paradójicamente, en forma exclusiva por flujos externos a ese estado, a ese territorio.

En el núm. 6/7, la publicación pone en escena esa articulación peculiar del lema “arte+literatura” en el encuentro de poetas y artistas visuales, de esa manera, exhibe uno de los aspectos claves del proyecto general de la publicación. Se trata de la presentación en una larga página plegada que contiene un reportaje del poeta Osvaldo Aguirre a un gestor de proyectos con características similares a *Vox*, Edgardo Vigo¹⁹¹ –quien había fallecido poco tiempo antes, en 1997–, junto a una nota referida a su obra, a cargo del artista, poeta y performer uruguayo Clemente Padín, bajo el título “Aspiración literaria”; a lo largo del pliego en que aparecen esos textos, se intercalan reproducciones de sus trabajos, correspondientes a distintas épocas, como “El ciclista oprimido” (1975), “¿Dónde está la bola?” (1994), “La caída del Imperio” (1993), “Anteproyecto de proyecto de tres pebetes poéticos matemáticos no tradicionales (in)comestibles” (1990), “El tapón del Río de la Plata” (1973), “Whiski para mate cos(c)ido” (1980), “Bebé de probeta acuñado” (1994), “Había sido un paquete de madera empaquetado” (1995), producciones en las que se combinan los dispositivos de las artes plásticas en relación a la palabra o a la letra, ya que

¹⁹¹ El libro *Vigo* de Ana Bugnone (2017) es una evaluación minuciosa de la múltiple tarea de este artista, por lo que resulta una referencia obligada.

en casi todos ellos el signo lingüístico es un operador central, un elemento que vertebra la obra con una información concreta.

Este muestrario marca la presencia central de la poesía en el proyecto de la revista, donde los poetas se incorporan no solamente como productores estéticos, sino también cumpliendo muchas otras funciones, como reporteros, como traductores, como críticos o reseñadores; asimismo a la poesía en su perspectiva vincular con las artes visuales, con las nuevas tecnologías, pero, por sobre todo, aparece en una posición de ejecución, de acción efectiva en el campo cultural. De esa manera, se da lugar a indagar las posibilidades del concepto “arte” (su relación de inclusión o ampliación de lo literario en el uso de ese signo “+”). Así, desde la premisa de “un arte tocable” propuesto por Edgardo Vigo en una declaración pública de 1968, que retoma Padín en su nota, se puede considerar este pliego dentro de las líneas generales presentes en el proyecto encabezado por Gustavo López y Mirta Colángelo, donde se atiende al lugar que ganan manifestaciones como la poesía visual, el grado de participación de poetas en la publicación (reporteros, críticos, etc.), al modo singular en que la literatura se dimensiona en el universo de las artes visuales, a la intervención activa del arte en la vida comunitaria y a la forma en que el portador revista establece un marco de significados y valoraciones en torno a ella, apuntando a mediar, vincular, interrelacionar distintas zonas de producción. Por otro lado, las formas experimentales del poema son atendidas en la publicación, así el dispositivo de la poesía visual, como vimos, promovido regularmente, es uno de los puntos de aproximación que encuentran los editores entre las disciplinas, es uno de sus temas recurrentes, que deriva, por esta razón, en tópico conceptual que sustenta los modos de hacer, de producir de la publicación.

En la tarea de Vigo y otros creadores como Clemente Padín, en la de los poetas visuales que se antologan en las diferentes ediciones, vemos una estrategia que se considera la dimensión física de la forma y busca volver a plantear el lenguaje del arte, aspectos que ligan con las prácticas sostenidas por la revista. De la misma manera resulta significativa la aparición en los primeros números de una entrevista a Arturo Carrera, un poeta que establece en su obra una conexión intensa del texto con lo visual y su ensambladura concreta. Es en el núm. 2, poco después de que publicara *La banda oscura de Alejandro*. Por un lado, Carrera, como muchos poetas que va a proponer *Vox*, es originario de la región, nacido en Coronel Pringles, una localidad que está a poco más de 100 km de Bahía; pero otro motivo para la entrevista es que la obra del autor de libros como *Escrito con un nictógrafo* (1972), un poemario compuesto en la inversión del uso habitual de blancos y negros en la página, con tachaduras, cortes, variantes tipográficas, *Momento de simetría* (1973), un plano celeste desplegable atravesado por textos poéticos¹⁹², *Oro* (1975), donde los textos se ubican en la página con diferentes linealidades coloca soporte, texto y diseño gráfico como elementos indisociables dialoga con la forma constitutiva de *Vox*, con su matriz de trabajo, aun en su resultado físico, por la dimensión gráfica, visual y aun el tamaño, de un libro como *Escrito con un nictógrafo*. En ese sentido, las preguntas de la entrevista atienden a esas conexiones de los primeros libros y de su poética, donde lo gráfico opera con lo artístico.

Al proponer modos de acción al receptor, se promueven estos acercamientos, los cruces entre disciplinas y la salida hacia un “otros” de definiciones variables, en la que

¹⁹² Desde una perspectiva de análisis centrada en las particularidades de la lengua poética de Carrera, Cecilia Pacella ve la ruptura de la temporalidad en el poema de Carrera, destaca una conjunción muy cercana a esta condición material del texto “El poema no es la representación del universo sino lo contrario: el universo, un modelo para el poema. Si el poema transmite imágenes es porque es una imagen” (2008: 121)

podemos intuir modos de existencia sobre los cuales construir, prácticas artísticas, comunitarias, etc. (cf. Bourriaud 2006:12). En consonancia con esta posibilidad de dinamizar en distintos aspectos de la participación y colaboración de los actores, la revista rescata e impulsa el trabajo y las acciones de conjunto, no se trata de presentar al artista en su dimensión exclusivamente individual, sino que ahonda en las acciones en común. Así, sucede, por ejemplo, con la muestra “El último lento” de Mariela Scafati y Cecile Belmont, que tuvo su lugar de exposición en espacio Vox, la publicación refiere ese evento en el núm. 9 mediante la reseña crítica realizada por Fabián Burgos, uno de los ejes en los que se hace hincapié allí es la complementariedad de las artistas y de sus obras. La revista resulta ese espacio y fermento de intercambio, de aproximaciones, de frecuentaciones que favorece y pondera la acción común.

c-Niveles culturales, saberes académicos y anécdotas triviales

La revista genera un modo de enunciación propio, elige su forma de comunicar, signada por múltiples inflexiones; en el caso de *Vox*, además de optar por un esquema participativo, como veíamos antes, se instala en un espacio intermedio -un forma más de incluir al destinatario-, donde un estilo muchas veces informal de exponer (el uso de términos que constituyen una jerga interna, *chicholos*, *magnetizaciones*, *magnetos*, la intercalación de anécdotas, etc.), con presentaciones de tono relajado o divertido, como en la nota “Poesía de Colombia” (núm. 3-4) “Un amigo argentino que vive desde hace años en Bogotá nos contaba que es frecuente que alguien se presente como poeta y que los recitales poéticos son multitudinarios y con una popularidad parecida a la del fútbol” . Esta presentación habilita a incorporar elementos paratextuales de otro rango tópico, como las fotografías del futbolista Carlos “Pibe” Valderrama que sirven para ilustrar la selección y

funcionan como insignia identificadora del conjunto; o en la introducción a un grupo de conferencias sobre Macedonio Fernández (núm. 3-4), en la nota de bajada, la explicación de la ausencia de una intervención: “Fue imposible reproducir el testimonio de Germán García por lo enrevesado de su decir y la velocidad increíble que es capaz de imprimirle a las palabras, al punto que pierden letras y sonidos por el camino. Quedan sus lúcidas reflexiones en nuestra memoria, así como la atención y el interés que brindó un auditorio repleto”; en este caso, se muestra que las falencias en la factura de la revista no son un inconveniente, sino un elemento explícito, tal vez constitutivo, que puede entrar incluso en cierta contradicción con la idea de diseño más sofisticado que perfila el objeto total.

Estas estrategias conviven con una modalidad sobria de exposición, coexisten estas escrituras diversas en el marco, copetes, títulos y bajadas, con otras más académicas o provenientes del ámbito de los museos y otras instituciones de las artes visuales; de hecho hay una convocatoria a voces de esos espacios, con bajadas formales para presentar textos o artistas.

Así, se da cabida a notas como “La supersticiosa ética del lector” de Alberto Giordano (núm. 3-4), o a “re-post” de Hal Foster (núm. 1), “El crítico contemporáneo” de Horacio González (núm. 8) que bien pueden incorporarse en el orden del discurso académico y ganan un lugar destacado en esta publicación. Junto a otras, como la que firma Jorge Monteleone sobre rock, “Formas de la pasión rocker”, que aparece como una conjunción de estos estilos diversos: un investigador académico aborda un tema que parece más apropiado para publicaciones específicas (musicales) y de difusión más amplia.

Estamos frente a un portador de base híbrida de elaboración, en lo estrictamente material, en lo temático y en la amplitud de registros de su escritura, que promueve lenguajes, que muestra la mezcla de medios alternativos. Esa superficie en que se presenta

la publicación que conjuga constituyentes sofisticados con otros económicos, de uso industrial, se muestra como el espacio posible para combinar esas escrituras y esos temas, aparece como su escenario más viable.

Se percibe, en principio un interés por trascender las fronteras interdiscursivas, lo periodístico, lo informal o lo coloquial y lo académico y acercarse a las prácticas artísticas contemporáneas. En ese sentido, “Formas de la pasión rocker” (fig. 3 y 4) es una nota en la que se vincula la voz, el cuerpo, la muerte joven, la intensidad, como rasgos vitales del rocker (en su acción y en su poética). Para ello, Monteleone recorre el rock gestado en Argentina, en trazos de la biografía de Tanguito, Luca Prodan, se detiene en el disco *Artaud* de Spinetta, retoma las biografías con Federico Moura, la aparición de Virus, Charly García, y aborda los grupos Soda Stereo, los Redonditos de Ricota, entramándolos bajo una perspectiva cronológica, en la lectura circular o continua que propone el objeto: en el plegado inicial del papel nos recibe el cuerpo arqueado del cantante Robert Plant de Led Zeppelin, que se dobla en el aire; el texto irá recorriendo ese plegado hasta devolvernos al final de la lectura a esa imagen inicial de Plant que se arquea comenzando nuevamente la nota: se trata de seguir saltando, seguir girando, seguir leyendo.

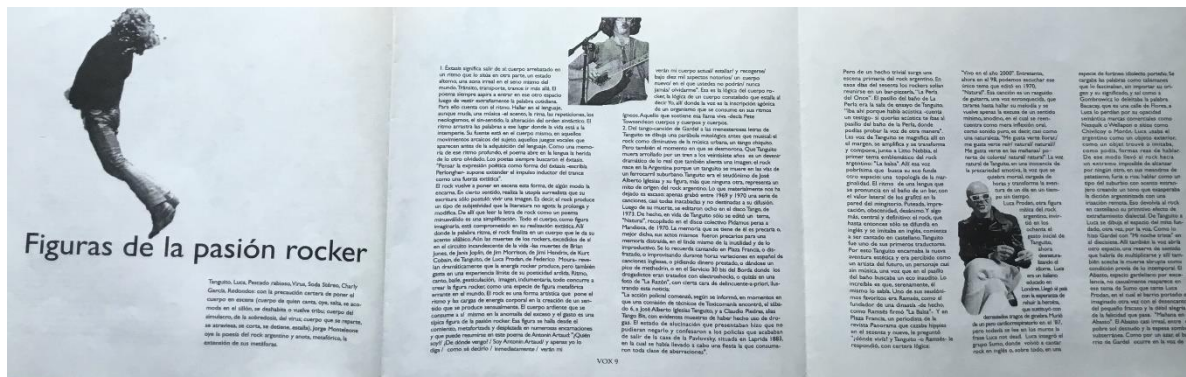


fig. 31

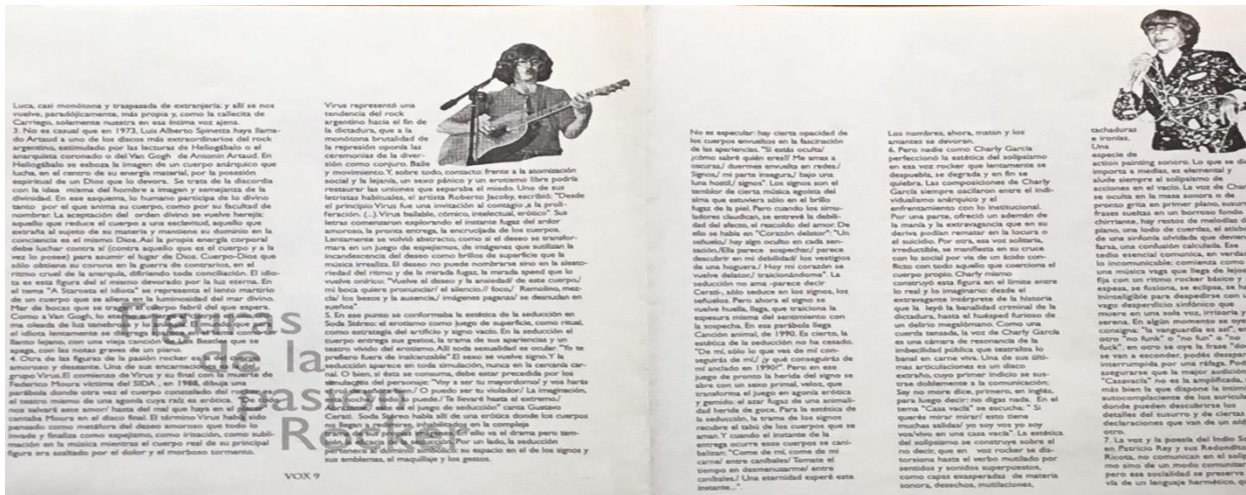


fig.32

El dispositivo de los media actuales está previsto en ese juego, que permite, sugiere, como cinta de Moebius, la repetición continua, la actividad sin comienzo ni final, un loop pero con desarrollo absolutamente mecánico.

En ese modo de hilanarse los elementos, más esta unión clara de lo alto y lo bajo, lo estético y lo no estético, están delineadas algunas de las marcas de las experiencias artísticas (particularmente la poesía) que convoca *Vox* y que podemos seguir en las demás experiencias revisadas en capítulos precedentes.

Aparatos y superficies de inscripción

Subrayamos en el capítulo inicial de manera general, la tarea del editor, resignificada aquí por las múltiples funciones que le toca cumplir y la determinación de las diversas superficies de inscripción. La manera de desarrollar el trabajo, los distintos modos de ejecutar la edición, los detalles concernientes a la diagramación, todo aquello que corresponde a la configuración técnica, ocupa un lugar destacado en *Vox*; es una techura que está exhibida, puesta en escena, y es una herramienta que permite establecer vínculos con otras disciplinas, e incluso, pensar la dimensión política de los objetos que se gestan. El

resultado de la conjunción de componentes culturales diversos en esta superficie de inscripción singular, dotada de una cierta excepcionalidad, que asimila papeles de diverso tipo y calidad, con diferentes formatos, y en esa confección (su configuración material) gana enormemente en la posibilidad de decir y significar, y a su vez, de dar cuenta de las condiciones de su época, de las posibilidades e imposibilidades que surgen de los costos de los componentes. Esta potencialidad está asociada al movimiento conjunto de elementos simbólicos y materiales, de textos, imágenes y soporte, que ajusta, y aun prescribe contenidos y procedimientos, al tiempo que recorre modos de redefinición de las sensibilidades en una época.

En tanto revista, se constituye como un instrumento, un módulo técnico de difusión, y como tal interesa aproximarlo al contexto de los aparatos estéticos (Déotte 2009, 2013), a los que nos referimos en el capítulo introductorio, capaces de contemplar formas de mediación que “hacen época” y de transformar la sensibilidad de su tiempo. La categoría propuesta por Déotte vislumbra espacios sociales y culturales muy vastos. Sin embargo hay aspectos que resultan pertinentes para nuestro caso; bajo la condición de aparato, son incluidas diversas experiencias ancladas en procesos técnicos a lo largo de la modernidad, la perspectiva, el museo, la fotografía, la cura psicoanalítica, el cine. Resulta fundamental ver que en cada una de las instancias que Déotte entiende la noción de aparato, se ponen en juego las relaciones entre lo humano y lo técnico, hay una correspondencia entre lo que aparece y la técnica que le permite aparecer.

El aparato, por lo tanto, supone considerar la técnica y el objeto técnico como instancia que permite el surgimiento, al mismo tiempo, de lo social y lo individual mediante la creación de una nueva condición en la que sujeto y contexto se reconocen

producto de la aparición del aparato que permite unificar lo que antes aparecía como separado e impensable.

En su libro sobre poesía y editoriales de los noventa, Matías Moscardi contempla el caso *Vox* como editorial¹⁹³; allí, pone el concepto de aparato estético en correspondencia con la idea de dispositivo empleada por Deleuze y Guattari y estima que es factible pensar las editoriales de poesía nacidas a fines de los noventa en la Argentina bajo esta idea de aparato desarrollada por J.L. Déotte; a partir de su aproximación, podemos hacer extensiva tal noción a una experiencia de revista ensamblada como *Vox*, ya que, en principio, articula de manera intensa y prácticamente indisociable, con el proyecto editorial, centrado en la producción de libros, en tanto fusiona diseño y textualidad, y porque, como en el caso de las editoriales, no se trata de “simples *medios* sino que constituyen verdaderos *aparatos* (Déotte 2012,2013) en tanto irrumpen en el campo poético de la época modificando las formas de presencia del texto, en una conjunción a la vez técnica y estética” (Moscardi 2016: 22). A ese conjunto que el autor propone como editoriales interdependientes sumamos *Vox* como revista incluida dentro de un proyecto editorial vasto.

Esto nos lleva a ver nuevamente la condición integral de los objetos que forja la industria editorial y la escasa atención que se pone en su estudio; si nos centramos en las prácticas literarias, lo habitual es considerarlas a partir de categorías específicas, como las de estilo, autor, obra, como fenómenos abstractos y separados de los objetos¹⁹⁴. En el caso de una revista como *Vox* esos marcos de contención han de extenderse, a partir de su

¹⁹³ En su análisis, seguramente por el tipo de recorte que practica, solo evalúa los libros publicados como proyecto editorial general, no considera la revista en su conjunto, aun cuando varios de los volúmenes que aborda no aparecen como objetos independientes, sino que forman parte de la revista ensamblada, son su contenido.

¹⁹⁴ Chartier, al analizar la historia del libro y de la edición en Francia, detecta que el texto durante un largo periodo fue considerado como un elemento abstracto, “como existente fuera de los objetos escritos que lo dan a leer” (1993:19) y que esa percepción, desde su perspectiva, cambia tardíamente.

estructura material y técnica; con ellos, las posibilidades de legibilidad. Nos acercamos a un modo de editar y de diseñar con un alto compromiso con el texto y la imagen, donde los escritores empiezan a compartir procedimientos de escritura, de lectura, de edición y modos de viabilizar la circulación de los textos; necesariamente, dentro de esa estructura, surge una nueva sensibilidad, en la que la actividad del editor es clave. Su acción combina una faz de trabajo intelectual y otra de orden estético, sus intervenciones son parejas en ambos sentidos; esa conjunción define posiciones críticas y estéticas de la revista.

Modos de exhibir

Dentro de los aparatos estéticos de occidente moderno, Déotte indaga el museo, una entidad normalizadora, que impone el concepto de patrimonio como ley, como norma y de esa manera define prácticas y modos de percepción, establece una regularidad para los elementos que expone, una ubicación uniforme, constante, con la perduración como uno de sus resultados fundamentales; “el museo impone a las artes su ley que es la del patrimonio: las imágenes son todas ubicadas de la misma manera, de manera vertical (lo que impone la misma ley al dibujo y a la pintura), homogeneizadas analógicamente, y al final transformadas en suspensos durables” (Déotte 2013:351) en este movimiento promueve, produce, un modo de aprehender, de acercarse a los objetos que expone. Esta concepción de los modos de exhibición que forjan las obras artísticas, nos remite a otra faceta de la obra de A. Warburg que analiza G. Didi-Huberman: un aspecto diferencial de la presentación y la exhibición de la obra, ligado directamente al modo de producción y recepción, se trata del contraste entre la exposición vertical del cuadro y la disposición horizontal de la mesa de trabajo.

El cuadro consistiría, por lo tanto, en la inscripción de una obra (...) que pretende ser definitiva ante la historia. La mesa es mero soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo. Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras: en ella se pone y se quita alternativamente todo cuanto su «plano de trabajo», como decimos tan bien en francés, recibe sin jerarquía. A la unicidad del cuadro sucede, en un tablero, la apertura continua de nuevas posibilidades, nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones. La belleza-cristal del cuadro –su centrípeta belleza encontrada, fijada con orgullo, como un trofeo, en el plano vertical de la pared– da paso, en una mesa, a la belleza-fractura de las configuraciones que en ella sobrevienen, centrífugas bellezas-hallazgos indefinidamente movientes en el plano horizontal de su tablero. (Didi-Huberman 2010:19).

La disposición horizontal de observación que promueve una revista ensamblada como *Vox* se opone a la exhibición vertical y, de alguna manera definitiva, del museo. La mesa, espacio de apoyo, invita al movimiento, a la intersección, en la que como operación prima el montaje, una práctica que se hace presente en toda la revista; es parte de su lógica, no se trata de un objeto ya dispuesto y fijo, sino un organismo en estado de articulación constante, como esas fotografías que componen las obras de Aby Warburg.

Como en *Atlas Mnemosyne*, también aquí es posible y es un rasgo distintivo la permuta entre las imágenes, lo que señala “la fecundidad heurística” del proyecto (Didi-Huberman 2010:20). Este modelo nos sirve para considerar objetos como estos libros o las revistas que fomentan una dinámica de cambios en el acceso a los contenidos y, al mismo tiempo, un modo de percepción que no tiene una estabilidad marcada, no es la fijeza sino la movilidad el rasgo que se impone.

Ya vimos que *Vox* no responde a la dinámica de las instituciones del arte, pero, dado que, entre otros elementos, la componen obras de las artes visuales y la literatura, funciona como muestra, ese “museo sin paredes” que promovía Jacoby. Debemos considerar que una exposición artística, como sostiene Didi-Huberman, comporta la creación de un lugar dialéctico, por un lado, está organizada por una institución como el museo, que requiere una territorialización, un centralismo de las acciones, bajo conceptos como ‘obra maestra’ o ‘colección’, sin embargo, y en forma simultánea, la muestra funciona como un dispositivo

asociado al nomadismo y a la desterritorialización, según proponen Deleuze y Guattari (1999: 359). Entre otras cosas, de esto se desprende en la lectura de aquel autor que, en un sentido específico, una exposición no ha de tutelar a los espectadores “sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.” (Didi-Huberman 2011: 25), que ensanchen los espacios de producción de significados y conocimientos.

Un aparato del Estado como el museo evalúa desde los resultados, las personas que asisten, las repercusiones, y tiene límites precisos de apertura y cierre; en cambio la exposición que propone *Vox* no apunta de manera cerrada a los resultados, está regida por otras instancias y un manejo del tiempo que no es el institucional (cf. Didi-Huberman 2011). *Vox* se apoya en la técnica del montaje y con esta participa, de un proceso de intercambios y de generación de sentidos que no se detiene.

Con la particularidad de que los elementos que la constituyen no diseñan un recorrido, en tanto no tienen ubicación fija, la revista cobra una dimensión nueva, oficia como una sala, un espacio en papel a transitar, que se muestra preparado no como objeto de representación sino como preparación de lugares efectivos y concretos de intervención, de manifestación (cf. Bourriaud 2006:55) al modo de las instalaciones artísticas contemporáneas; “en otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (2006: 12). Esa condición se hace más evidente en la promoción de las artes plásticas, a partir del criterio con que se conforman los números que exhibe siempre el trabajo de un ilustrador central o dos, como veíamos cuando hablamos de la unificación del contenido a partir del trabajo de un artista.

Por cierto, la disposición de la revista redonda una cierta densidad, como señala Bourriaud en relación a las obras de González Torres, expone “la forma de su presencia entre el público” (2006: 59). Desde su dimensión de revista, *Vox* bien puede leerse como una muestra –aun, una acumulación, una colección– de diferentes obras frente a las que los espectadores, al modo de los visitantes de una exposición, toman, eligen, seleccionan, ordenan, pero necesariamente, deben actuar. Y también tiene el rango de una producción de difusión aunque conlleva un trabajo que la acerca al producto artístico, un objeto elaborado y definido en una estética. A partir de esta caracterización entendemos también el derrotero del proyecto que progresivamente se consolida en un espacio de arte, el local del espacio cultural será la sala de exposiciones necesaria para ampliar la tarea de la revista.

Arte+poesía: escenas contemporáneas

En un buen tramo de la poesía que se empieza a escribir desde fines de los ochenta en la Argentina, los elementos, conceptos y asuntos que promueven los textos se ponen de un modo nuevo al alcance del público. La apelación en la escritura a un dispositivo objetivista –al que hacemos referencia también en el capítulo 3- en el que se exhibe un recorte asociado a la posición de la mirada, da cuenta de una serie de cuerpos y entidades próximos, cercanos, accesibles al yo que habla en los poemas (cf. Porrúa 2011: 81). No son pocos los escritores que recorren el mundo inmediato, construyen el escenario con muchos elementos que están en la cercanía y que resultan inteligibles, el universo contiguo de la habitación, los objetos sobre una mesa, lo que recorta una ventana en el mundo exterior, un fragmento de la calle o del paisaje que se tiene a la vista; así como lugares, las piezas de menos prestigio; ese espacio de datos conocidos, como un más allá de lo inmediato, pueden

ser meros residuos, pero comunica y muestra el escenario en ruinas “de un mundo anterior fuertemente marcado por el trabajo” (Porrúa, 2004: 57).

A la vez el poema vuelve a la historia, a la Historia: la subjetividad del poeta se diluye en el paisaje o en la masa. Contra el arredo aristocrático del poeta simbolista, siempre cuidadoso de poner distancia entre él y la multitud, el poeta objetivista quiere fundirse, usar el lenguaje de la calle o poner voz a una emoción colectiva o generacional (Dobry 2006: 122).

Esos componentes del poema, en muchos casos, le otorgan accesibilidad, en tanto se inscriben, de modo habitual, en estructuras dialogales, descriptivas, narrativas o argumentativas; de esa manera, con estos medios, se aproximan a un horizonte de mayor comunicación, como veremos en los textos de Sebastián Morfes o Roberta Iannamico que revisamos más adelante. U operan un ejercicio de montaje de materiales como sucede en *Narraciones extraordinarias*, de Osvaldo Aguirre, que se ejerce en el terreno de la lengua, de objetos, de cosas, de pequeños elementos, como cucharas, cuchillos, sillas, animales, vehículos; como la revista que es toda un montaje de objetos, el poemario, hace un ejercicio similar en el plano de las voces, las imágenes, las palabras.

Esta incorporación de objetos comunes, de formas corrientes, convencionales, como sucede en otras disciplinas, no resulta ajena a la búsqueda de articulación o rearticulación entre cultura y sociedad que moviliza a muchas producciones del arte contemporáneas y a una revista como *Vox*. En virtud de la proyección a distintas disciplinas que promueve la publicación, atendemos a caracterizaciones procedentes de las artes visuales como la que realiza el crítico de arte y curador francés Nicolas Bourriaud (2006) cuando aborda, entre distintas producciones de los años noventa, la obra del artista plástico cubano Félix González Torres, para considerar los distintos tipos de intervención del espectador ante obras que no responden a una configuración regular, adaptada a patrones preexistentes, que se caracterizan en muchos casos por incorporar objetos corrientes, grandes cantidades de

elementos como golosinas o pilas de papel amontonadas que pueden ser tomadas, consumidas por los visitantes. Una de las obras en las que se detiene es *Unlitel- Blue mirror, 1990. Offset print on paper, endless copies*, una instalación que permite a los espectadores retirar parte ella (un cubo que contiene afiches que los visitantes pueden llevarse); en principio, observa que no encuadra dentro de los formatos reconocidos o usuales,

no se trata de una performance o una distribución de afiches, sino de una obra con forma definida, con cierta densidad; una obra que no expone el proceso con que se construye (o se desarma), sino la forma de su presencia entre el público. Esta problemática de la ofrenda generosa, de la disponibilidad de la obra de arte, tal como la pone en escena González Torres, se revela hoy fundadora de sentido (Bourriaud 2006: 59).

En esta etapa no priman ya los recursos formales ni se piensa en una condición “pura” del arte, la obra funciona según el “interés” de su existencia como un objeto o acontecimiento cultural situado en su contexto social, más allá de su valor, “valor puramente estético”. Ese acercamiento a lo convencional puede incluso transitar lo kitsch, aquellas formas que no se privan de la imitación de estilos pasados prestigiosos, de productos del presente, ya aceptados y debilitados en su fuerza estética, y aún más, tocar lo bajo, aquello que puede promover rechazo en su primera aproximación (cf. Foster 2001: 157).

Aquella utilización de objetos convencionales –en la poesía de estos años– es una práctica habitual en el arte contemporáneo, en la producción artística de la posmodernidad; en ese sentido conviene evaluar los elementos (cartones, cartulinas, ojales, ganchos) con que habitualmente trabaja *Vox*, aún más que los objetos y piezas reutilizables que produce. Estos usos no son ajenos a la reacción posmoderna que busca componer el enlace entre el mundo de la cultura y la sociedad. Por esa razón, es común que se dejen de lado aspectos formales, estetizantes, anclados en una noción pura del arte, esto lleva a considerar la

producción artística, más que por su “valor” (formal), a hacerlo de acuerdo a una cierta utilidad, interés o provecho de su efectividad en tanto objeto o hecho cultural en el marco de un contexto social específico.

Esa transformación, como siempre sucede, no se da solo en el nivel de los contenidos, son portadores y contenidos los que cambian. Los soportes de las imágenes y la escritura entran en un proceso de diversificación que está asociado a la incorporación de nuevos elementos técnicos, a las acotadas posibilidades que marcan los costos, a la velocidad de transmisión, a la búsqueda por captar el interés del público por otros medios, además del contenido.

Revistas preñadas de libros. El camino a la editorial

El desarrollo editorial es una pata importante de este proyecto, la revista irá incorporando pequeños volúmenes o plaquetas a lo largo de las ediciones; de ese modo anticipa y oficia como una plataforma de pruebas de lo que será el trabajo con la editorial que producirá libros de poesía hasta 2016. A partir del tercer volumen, la publicación empieza a poblarse de pequeños objetos que compilan poemarios o antologías, en conformaciones muy diversas que van desde las plaquetas y los libros-objeto, a los sobres que contienen poesía visual, bajo las posibilidades que brinda un núcleo tan variado.

Esto da cuenta de la compleja estructura que cobra como revista, ya que contiene múltiples portadores que se independizan. Además de las compilaciones de poesía visual que comienzan en el núm. 3/4, la práctica de incorporar textos completos inéditos comienza con el volumen individual *Música mala* de Alejandro Rubio, en el núm. 5. La modalidad *plquette*, de presentación despojada, sencilla, mínima, supera el lugar de los textos sueltos,

el simple recurso del abrochado los conforma como unidad, aunque bajo texturas, colores y diseños llamativos. De esta manera, muestra una entidad mayor, y a la vez, exhibe un modo de sugerir, de ordenar lecturas, de esbozar un mapa en la poesía contemporánea, en una red en la que la ciudad y la región son siempre un punto nodal.

Abrir la revista da lugar a la aparición de ese pequeño librito, junto a los demás módulos que la conforman expuestos de manera simultánea, se trata de una parte pero no es un elemento suelto, como otros de la publicación, no es un pliego individual con poemas, sino que repone la forma de plaqueta o libro de bolsillo, con el aspecto de una libreta de anotaciones, enlazado por fajas blancas, como en los anuncios de los títulos de las grandes editoriales, junto a otros volúmenes similares, de manera que funcionan como una sección más. Emulan así una pequeña biblioteca o breve colección, configuran un bloque que invita a leerlos de manera simultánea¹⁹⁵. Bajo estas modalidades cambiantes, cada uno se constituye como un dispositivo técnico de difusión, se conforma como superficie de inscripción que habla de las condiciones de su época, y que en su forma acuerda, y aun, prescribe contenidos y procedimientos, cada uno de esos pequeños libros puede ser un escenario de redefinición de las sensibilidades de una época (cf. Déotte 2013: 30)

Después de *Música mala*, en las ediciones siguientes aparecen *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* de Roberta Iannamico¹⁹⁶, *Narraciones extraordinarias* de Osvaldo Aguirre, *Al tiro. Antología de poemas chilenos*, *El jardín de los poetas* de Sebastián Morfes, entre otros. En este juego de enlaces, la poesía local y regional se presenta articulada en un conjunto más amplio. Esas conformaciones y presentaciones son

¹⁹⁵ Los editores sopesaban esta posibilidad: “vos abrías la caja y tenías cuatro libritos, era una especie de biblioteca...” (Apéndice, entrevista a G. López)

¹⁹⁶ Se trata de un pequeño libro que aparece en el número 6/7 de 1998, incluido en un bloque de poemarios, de idénticas dimensiones y textura, que incluye *Putina* de Gabriela Bejerman, junto a *La verdad láctea* de Santiago Llach e *Hinchada de Metegol*, un libro de mi autoría.

también una manera de afianzar vínculos entre los distintos enclaves geográficos y de superar formas localistas de inscripción, considerando el propio ámbito dentro de la trama conectada con otras escalas.

Ese objeto frágil que hallamos en el interior de la caja que conforma *Vox*, la plaqueta de Iannamico, exhibe un modo de decir singular, un tono peculiar de la voz que enuncia en los poemas, que se constituye en un significado inescindible de esta presentación, un sentido adherido que procede de la exposición en ese papel sin brillo con unas líneas tenues que sobrenadan la página. Es un portador realizado con papel reciclado, por eso deja ver unas rayas breves y levemente estriadas, dispersas sobre la página que caen bajo las palabras impresas como esas partículas que nos distraen cuando nos enfrentamos a un contraluz; elijo una entre muchas imágenes que puede sugerir ese fondo, altamente evocador para quien lee un papel con marcas infrecuentes.

La voz de los poemas, como el juego contemplativo frente a esas partículas que descienden, asume un tono en apariencia pueril, candoroso, ingenuo que, si bien no es constante, establece una distinción; en ese sentido, conforma un mundo que se construye en relación al sujeto del poema en las comparaciones sencillas, que suelen recurrir al universo animal, al modo en que lo encontramos en el imaginario y los relatos infantiles, “yo levantaba una pata y la otra como una flamenca” (Iannamico 1998: 7), o a fantasías y analogías habituales de la niñez “...Me llevaban en andas en sus lomos como una princesa” (8). Esos recursos operan en línea con un vocabulario y un repertorio de frases, muchas veces inclinadas a las posibilidades de un registro infantil de la lengua como “Hacían pis para marcar el territorio” (7), que se impone en esa presentación (en esa palabra, “pis”), pero, por cierto, combina conceptos que amplían esa perspectiva, el poema no queda determinado por una variedad lingüística. Así también, se repiten los sintagmas

claros, transparentes de las rutinas y hábitos, “tengo que volver para tomar la leche” (18), la siesta, cruzar el baldío; los dichos o las correcciones verbales que entran en los juegos de la niñez, “yo y mi amiga/ el burro por delante” (18); las bromas repetidas o consensuadas, “tiene un ojo marrón y otro a- zu- lado” (18). Como complemento de esta perspectiva también se hacen presentes las explicaciones que el mundo adulto trata de esbozar frente a los niños para los hechos fatales, “Por la ventana que da afuera me dicen/ que Pascual se fue al cielo” (18). Además, Iannamico, en este libro, trabaja con una matriz de las explicaciones que tiende a allanar las dificultades de comprensión; así, al utilizar una palabra enclavada en un significado regional o restringido, como sucede con “sarco” (sic), le dedica un verso a modo de aclaración, que mantiene ese tono pueril en las marcas verbales “sarco. / Un ojo azul y otro marrón se llama sarco” (18). En sentido similar obran las relaciones causales, signadas por la vinculación de características inmediatas, fácilmente visibles “yo voy a mirar los ojos de mi caballo/ el azul si quiero ver el mar/ el marrón si quiero ver la tierra” (18).

En alguna oportunidad, se recuperan y resignifican instancias de las ficciones de los adultos destinadas a los niños que no parecen separarse de esa línea:

Un tío gordo me dice te saqué la nariz.
 Y yo lo vi jugando de dedo en dedo con mi nariz
 por el borde de las cosas.
 ¿Y ahora qué hace mi tío gordo con una nariz que no es suya?
 Él tenía nariz de higo y le daba miedo que algún
 pájaro se la comiera.
 Hacía pan dulce para la navidad.
 En el verano tenía el patio lleno de árboles.
 Yo iba a la siesta y me probaba narices. Una semilla
 de jacarandá, un
 limoncito, una ciruela, una aceituna. (9)

la operación es doble, se trata de retomar la anécdota e incorporar la voz del otro, como en cajas de resonancia, donde una voz de niña organiza y recorta, reproduce las voces adultas, las incorpora a este territorio del poema.

En este poema el agente ordenador es una relación que permite vincular los objetos en su dimensión concreta a partir de sus formas, de su configuración externa, visible –el aspecto de la nariz propicia la búsqueda de esa misma figura en una semilla, un limoncito, una ciruela– que funciona en sintonía con esa lógica, en apariencia cándida que establece una asociación directa de los elementos, que pueden ser permutados, reemplazados, en función de su contorno exterior, de su imagen, de su morfología, de su perímetro. El juego, el chiste adulto, se vuelve aquí una operación de búsqueda, una deriva por la imaginación, una exploración de las formas, los elementos concretos.

A estos patrones de significación se suma una disposición sintáctica afín, desde el momento en que muchos poemas optan por una organización regular y sencilla de la frase: comienzan con una construcción nominal sustantiva, al modo de las primeras composiciones del aprendizaje escolar, y se completa con un predicado simple o de formulación muy sencilla, donde no abundan las subordinadas, que, en algún caso, encuentra alguna complejidad en los complementos que cierran la oración; así “La vaca se acuesta sola en el medio de la pampa” (14), “El baldío es abierto como un mar” (18), “El pueblo es mío en bicicleta” (13), “Un tío gordo me dice te saqué la nariz “ (9) “La casa estaba tan llena de muebles y de cosas” (16), o las que asumen características cercanas a lo coloquial, “El caballo corre y hay tormenta” (10).

Por otro lado, se suceden estructuras sustantivas como “La espantapájara” donde se produce una inversión de los géneros, la creación de un sujeto femenino, inexistente, pero válido en ese contexto de creación de ficciones propias de la niñez. Todo ese arco de estrategias, en un registro verbal que incorpora, asimismo los diminutivos como una presencia constante (limoncito, igualito, caballito enano), configura una lengua cercana al universo infantil.

Los escenarios del mundo infantil como la escuela se hacen presentes, por ejemplo, a través de íconos del aprendizaje escolar argentino como figura de la vaca –evocada en tantas composiciones– y el recorrido por una geografía repasada en el aula, la de la provincia de Buenos Aires.

Se trata de la lectura de un objeto individual, que dentro de la revista se lee como libro. Este ejercicio intelectual debe ligarse en la lectura con el tipo de portador, con el tipo de dispositivo empleado para dar a conocer el texto, que comparte es con otros libros pero que en éste opera de manera singular en la construcción de sentidos, de afianzar una homogeneidad en torno a un universo tan potente como la infancia.

Este repertorio de frases y comparaciones, de vocabulario, de estructuras, se ve reforzado entonces, por ese objeto sencillo, similar a una libreta o un cuaderno de anotaciones, que guarda algo de bricolaje escolar, que se asocia a un dispositivo de enunciación que busca fórmulas básicas para un tema que se expresa en una dicción, en un decir infantil. A su vez, los componentes y referencias del poema –algo corriente y común a un grupo generacional amplio en el que se podría incorporar a Iannamico– facilitan la accesibilidad, por las estructuras narrativas, eventualmente, dialogales o argumentativas a las que se recurre; con estos medios, se abre un horizonte de mayor vinculación con el público.

Vemos, entonces, que se establece una comunicación constante, entre el registro verbal y la estructura en que se halla impreso, entre voces y cartulinas. Por cierto, las plaquetas que aparecen en *Vox* van conformando un pequeño corpus, un conjunto de relativa homogeneidad. Son un objeto suelto dentro de la revista, como todos los demás, pero están vinculados a través de la forma y los materiales, es decir, el diseño con el que se

los presenta. Se trata de un suelto más que a la vez tiene como marca distintiva la condición de ser un libro, puede ocupar, más allá de sus dimensiones, un lugar en la biblioteca.

Entre los libros, un cuaderno

Dentro de la dinámica formal que imponen las plaquetas, asoman las primeras experiencias que conforman el trabajo específico de la editorial. *Cuadernos de Lengua y Literatura I* es el primer libro de una saga del bahiense Mario Ortiz que en 2018 llegará a once volúmenes¹⁹⁷. Junto a *Mamushkas* de Roberta Iannamico y *Pseudo* de Martín Gambarotta publicados en los primeros meses del año 2000 conforman el movimiento inicial de libros independientes –los libros anteriores habían aparecido como parte de la revista- de la editorial *Vox*. Como muchos de los libros que comienza a editar Gustavo López en ese primer período, el de Iannamico, pero más aún, el de Ortiz, se muestran en una relación estrecha con aspectos inmediatamente perceptibles de la revista, en la aprehensión intelectual, así como en la experiencia táctil y visual; por caso, ambos tienen como soporte la forma de libro, muy pequeño, cuadrangular –poco frecuente en libros y revistas-, en el caso de *Cuadernos...*, aparece con una serigrafía del artista bahiense Gastón Duprat¹⁹⁸ en color pastel sobre cartón rústico en la portada, que genera una variación del

¹⁹⁷ Cuadernos de Lengua y Literatura I, Bahía Blanca, Vox, 2000; vol. II, Bahía Blanca, Vox, 2001; vol. III (yo luis carapela), Sello Cooperativa Editora "El Calamar", Bahía Blanca, 2003; vol. IV (El libro de las formas que se hunden), Buenos Aires, Gog & Magog, 2010; vol. V (Al pie de la letra) Editorial 17 Grises, Bahía Blanca, mayo de 2010; vol. VI (Crítica de la imaginación pura), Montevideo, Editorial La Propia Cartonera, 2011; vol. V, VI y VII, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013; vol. VIII (Conectores temporales), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014; vol. IX (Ejercicios de Lectoescritura), España, Editorial Liliputiense, 2014; vol. III ½ (La canción del poeta atrasado) Córdoba, Miembro fantasma, 2015; vol. X (El libro de las escalas múltiples), Eterna Cadencia, 2017. El vol. XI está en proceso de escritura.

¹⁹⁸ Duprat (1969) es una artista bahiense reconocido fundamentalmente por su labor como cineasta y director y productor televisivo junto Mariano Cohn con películas como *Yo presidente* (2003), *El hombre de al lado* (2008), *El ciudadano ilustre* (2016), entre otras.

efecto visual de acuerdo al modo en que recibe la luz, un detalle que, desde ese primer acercamiento, pone en acción al lector.

La noción de reflejo, como otra modalidad de la duplicación, de la repetición, en las imágenes reflejadas, las mencionadas, las representadas “el gordo y el poeta/ se devuelven la imagen” (33) y las que se concretan propiamente en un objeto verbal

el cartelito que diría
ETEIS
ODNUM (Ortiz 2000: 39)

Daniel García Helder -en ese momento, secretario de redacción de *Diario de Poesía*- considera en el prólogo la singularidad del libro de Ortiz a partir de algunos de sus recursos, que podrían sintetizarse, aunarse, en torno a la idea de repetición, en tanto, *Cuadernos...* guarda un interés por la copia, la recuperación, la reutilización de elementos diversos que han de ser adaptados al nuevo contexto que se propone; el prologuista menciona, como uno de esos recursos, el calco, que, por un lado, en su discurso aparece como una figura pero, a la vez, lo sabemos un componente material en la revista *Vox*, que lo va a portar habitualmente como bloque accesorio, complementario, que podrá oficiar como ornato¹⁹⁹, como un módulo que puede cumplir otras funciones en forma independiente de la publicación.

En tal sentido, en estos poemas de Ortiz hay un interés por los símiles, como formas de lo que se retoma, se replica, se repite, en busca de aproximaciones de instancias, en una primera impresión, distantes, entre formas de la alta cultura y una cotidianidad que juega muchas veces con lo trivial, lo rústico, lo pobre, en el personaje que hace gorgoritos “como Isaías en busca de revelaciones” (21), en la apelación al mito de Ganimedes (37) como comparación con la lluvia en un patio de barrio, en las relaciones del poema final,

¹⁹⁹ En una imagen que llamativamente encierra otra imagen, García Helder también señala esa idea con una copia “*Cuadernos* (...) llenos de citas y referencias, calcos, traducciones, paráfrasis, y al mismo tiempo rebosantes de frescura, si cabe está expresión vulgar?” (Ortiz 2000: 5)

donde cada personaje va proponiendo una analogía cotidiana, hiperbólica, “como gatos”, “como delfines”, “como jabalíes”(54),”como rancho” (55).

Como reproducciones de otras realidades que obran en ésta, en el poema, funcionan la historia de Romeo y Julieta (28), distintos momentos del mito del rapto de Europa (21), una supuesta traducción de Estacio (43); tienen el valor de imágenes que se reutilizan, son medios que permiten la incorporación de elementos, el juego con copias, en el que se duplica, se repite una escena, un hecho, una historia. Pero también puede recurrir a estructuras más acotadas como frases, palabras o versos; así, desde el remedo del poema “La Vida Nueva” del chileno Raúl Zurita escrito en el cielo de Nueva York²⁰⁰ “mi dios es un pan!”, “mi dios es una rodaja”, “mi dios es blanco” (31), pasa a la incorporación de versos completos y reconocibles de poemas y canciones “y con el cantar se consuela” (32) “telarañas que teje el yuyal” (47), o títulos “el sueño de una noche de verano” (53), y en paralelo, el trabajo constante con frases y sonoridades del decir popular “al muelle de Guaite” (28) que pasan a constituir otro mundo, se refuncionalizan en cada aparición.

En líneas generales, es un ejercicio que consiste en llevar y traer componentes de un terreno a otro, entre espacios que parecen antagónicos, ejercer allí el préstamo, con calcos, copias, unidades reformuladas. Esos componentes que intercambian sus lugares, que permutan, entran en una situación de montaje, son piezas diferentes que se apoyan en la escena de un relato breve, de una charla. En un modo similar, los nombres o las palabras que se van componiendo en una acción de superposición y montaje, son una matriz original sobre la que se interviene con más o menos intensidad (Arañón, Gregorio Marañón,

²⁰⁰ Esta particular experiencia se realizó el 2 de junio de 1982 con cinco aviones preparados para la tarea escribieron con humo blanco sobre el cielo del barrio de Queens quince versos que conforman el poema “La Vida Nueva” que ese mismo año fue incluido en el libro *Anteparaiso*.

Maricastañón, Castagnino (45, 46)), para transformarse en un recurso productivo fundamental de la sucesión del poema.

Hay un uso, a modo de recorte, de montaje muy libre, de bienes útiles de la tradición -muchas veces bastante transitados-, de una tradición muy antigua, medieval o del mundo grecolatino, “¿Cuántos son los que avanzan/ contra almenadas torres?” (18), “bondi: carcaza/ me lleva?/ no me lleva?/ ¿tendré que dormirte con tortas?”(19), que operan junto a imitaciones de la publicidad, “el bucal burbujeo / del filotricín” (21); como piezas en circulación libre, también aparecen las palabras del vocabulario corriente, del más vulgar, del lunfardo (chupada, mamada (27) carancha (23), el cotorro 26, fierros 20 fierrrazzo , palier), estructuras y giros verbales (“da rosca” 22 “haciendo gorgoritos” 21 “me las tomo”, “se reintegra al cuerpo docente” 26) en superposición con restos rubendarianos (cuasi alada, ninfas sílfides 23, retorcidas volutas 48) y aquellos procedentes de tradiciones más lejanas, más de una vez como resabios de ese constructo jerarquizado que fue el modernismo. Como en la elaboración de *Vox*, hay un recurso efectivo a los recortes, a los restos, sin perder la posibilidad de sostener el ornato, aun con materiales, en apariencia, pobres.

A modo de síntesis de esas mixturas puede elegirse una estrofa, ““la lluvia borra/ los límites de la tarde/ las ondas llevan frutas podridas/ de la verdulería” (24), donde la copia, el calco, del habla habitual “frutas podridas de la verdulería” emerge como broche de la imagen que apunta a lo sublime pero la arrastra a una zona corriente, fuertemente material. Del mismo modo, la escasez de recursos aparece como un tópico material en situaciones mínimas, con el mundo del trabajo, como parte de una coyuntura general a la que no se hace referencia, pero se anuncia en la batería de auto que se llena con agua de lluvia (37),

en la alquimia de los materiales baratos como la mesa de *faplast*, la carcasa del bondi (19), en los calcos de lo oral, “el yí”, para pronunciar la voz extranjera jeep.

Si los materiales que componen la revista ensamblada *Vox* conforman una unidad, al abrirla emergen tramos más pequeños con los que el lector puede jugar, en *Cuadernos* los elementos se componen como un bloque, pero se disponen ante la mirada, sueltos, individuales, casi dispersos, en acontecimientos en que lo temporal se desgrana, y lo anacrónico, lo pasado, convive y se mezcla en un presente que parece difuso, pero es ineludible. En un camino inverso al de la lectura de *Vox*, que se muestra como conjunto y estalla en la apertura, *Cuadernos* es una dispersión que se muestra como unidad en la que el lector no puede dejar de leer el estallido previo.

Colecciones sin colgar

En esta sucesión de pequeños libros recorremos un largo texto poético con desarrollo narrativo, *El Jardín de los Poetas*, primer libro del bahiense Sebastián Morfes, que, publicado en el punto más palmario de una crisis económica y política, funge como compilación de instancias, junta líneas de trabajo, nombres, criterios, que hacen al campo cultural y van conformando una selección, una colección específica que reúne poetas y estéticas contemporáneas; desde su actualidad, se pauta abierto y con posibilidades de ser ampliado. El volumen es uno más de los libros a que referimos, aparece en el núm. 9 de *Vox*, el anteúltimo editado, en diciembre de 2001.

Si bien lo que proponemos ahora puede hacerse extensivo a casi todas las ediciones de la revista, por su fecha de publicación, esa edición es ya una colección singular del periodo. En lo que concierne a la literatura encontramos otra pequeña biblioteca portable,

esta vez de letras latinoamericanas, a partir de una antología de poesía chilena, un sobre con una selección de poesía visual, un cuento inédito de Alberto Laiseca, “Las gordas también viajan en internet”, el relato de viajes de Néstor Perlongher “9 meses en París” y este libro de poemas del bahiense Sebastián Morfes. A estos materiales se suma el ensayo de Jorge Monteleone sobre el cuerpo como elemento central en el rock argentino, al que nos referimos anteriormente.

Una revista cultural ensamblada, asume en esa elección formal una alternativa a la disposición habitualmente vertical que tienen los objetos culturales prestigiados de las artes visuales (cuadros, esculturas, muestras, etc.), un conjunto acumulado, almacenado que se establece en una relación dispar, de montajes, de superposiciones, de encuentros aleatorios, en la constitución de una compilación o antología eventual. Las obras están tendidas, se esparcen sin contención. En este proceso complejo de combinación de búsquedas, en medio de una crisis económica sin precedentes, se da la posibilidad de que una colección de objetos culturales acierte vías innovadoras, y se conforme en función de la recolección. En esta posición, no es tanto una revista y un proyecto de trabajo colectivo como un repertorio de objetos operando y un área en que se escenifican las relaciones culturales.

Imágenes que organizan

Las imágenes son un elemento necesario para una revista, pero, como ya vimos, resultan indispensables, en tanto son elementos motores y productivos de una propuesta como la que sostiene *Vox*, donde son exhibidas en diferentes formas y soportes. Nos detenemos en este núm. 9, porque observamos que, junto con las obras artísticas –con un lugar siempre destacado, en la portada, la portadilla, placas interiores, incluso en los calcos–, se hacen presentes una serie de imágenes que corresponden a fotogramas de la

fotonovela de aventuras, *Killing*²⁰¹, y en su aparición formulan otro modo de recorrer este volumen, de dar orden a un conjunto que al no disponerse a partir de la dimensión habitual²⁰², se manifiesta disperso, dispuesto al tráfico, al movimiento, más liberado y casi anárquico de la disposición horizontal, que muda en un orden diferente o lo pierde. En tal sentido, las imágenes resultan un modo de organización y unidad de un material heterogéneo, uno de los componentes que hacen a la posibilidad de identificar las ediciones, de conformar una colección en cada número.

En ese escenario de movilidad, los fotogramas recorren las distintas zonas de la revista, que al no tener esos modos habituales de hilvanarse, anclan en el sumario, en alguna de las notas, pero fundamentalmente se despliegan en distintas escenas y encuadres del pequeño volumen de Morfes. En este caso, las imágenes dan cuenta de la dimensión amplia del proyecto que fue *Vox*, ya que establecen un modo de conformar archivos con un conjunto de materiales reconocidos como artísticos (y otros que no tienen, no logran ese estatus), pero a la vez, abren un diálogo hacia afuera del portador revista, hacia el exterior, hacia las actividades que sostuvo el centro cultural, que surge como extensión de la publicación, ya que, por caso, ese mismo personaje de la fotonovela (su portador también es una revista) se utilizó para acompañar la publicidad y la presentación del poeta Fabián Casas realizada en Espacio *Vox* unos meses antes (año 2000) cuando participó de una

²⁰¹ *Killing* es una fotonovela para adultos, italiana publicada entre 1966 y 1969 e inspirada en el personaje de *fumetto nero* llamado Kriminal. Apareció el 15 de marzo de 1966 y el 29 de marzo de 1969 salió a la venta el último número. *Killing* se presenta como un asesino amoral que utiliza cualquier medio para lograr sus perversos fines. La violencia y el erotismo tomados del *fumetto nero* se expresan con intensidad en esta fotonovela; se trata de situaciones plagadas de imágenes de alta carga erótica y una enorme cuota de violencia explícita. El personaje, en definitiva, resulta un criminal psicópata que mata y encuentra placer en ello. No se conoce su identidad ya que siempre cubre su rostro y su cuerpo con un traje que representa un esqueleto y provoca terror a quienes lo enfrentan.

²⁰² Como ya señalamos en apartados anteriores, se separa de aquella conformación regular de publicación periódica que establece su homogeneidad a partir de la unión y la numeración de los pliegos, las secciones fijas y habituales, etc. que la hacen un elemento quieto que propende a la posición vertical en su disposición a la lectura.

lectura con la poeta medanense Carolina Pellejero y el mismo Sebastián Morfes; de modo similar funciona una nota de Casas que aparece en la contratapa del volumen de Morfes, así como el catálogo de Fabián Burgos, mencionado anteriormente, que cumple esa función en la muestra de Scafati y Belmont y aquí es una página de la revista. Vemos que los objetos entran y salen, la imagen liga el adentro y el afuera, el libro y la lectura o la performance en la que intervienen los poetas, es decir, un juego de relaciones abiertas y en continuo movimiento, lo que constituye una pequeña “ecología cultural” (Laddaga 2006: 9)²⁰³.

En otros pasajes hemos visto cómo la revista puede encontrar formas de articulación en torno a algún elemento axial; aquí podemos ver cómo una imagen obra de nexo en estructura de la revista y pone en el centro el volumen de Morfes, dándole una dimensión muy destacada en el conjunto. En el libro mismo la imagen de Killing se multiplica y está presente de manera constante, en la portada, en la sobrecubierta, y también en el interior ilustrando las páginas de ese *jardín de los poetas*, como si cada fragmento del poema reclamara de esa presencia, con la carga de erotismo y violencia que se reconoce en la fotonovela, aunque marca a la vez una distancia irónica sobre ésta. En su aparición las imágenes de la fotonovela dialogan con el poema, intervienen con una cierta autonomía, con la figura humana recortada del contexto que nos podría mostrar la viñeta completa, en encuadres variados en los que predomina el plano medio, pero puede aparecer incluso un plano semisubjetivo o dorsal (aquel que al presentar al personaje de espaldas, pretende mostrar lo que ve con sus ojos)²⁰⁴. A estos procedimientos sumamos el hecho de que las

²⁰³El concepto remite a la idea de proyectos que articulan el adentro y el afuera de las creaciones, donde juegan ideas, imaginarios, instituciones con prácticas, modos de vida y objetos promoviendo nuevas formas de intercambio y procesos que no eran tan habituales en la actividad cultural y artística.

²⁰⁴ Se llama plano subjetivo al plano que pretende mostrar lo que ve un personaje con sus ojos. El plano semisubjetivo, por su parte, es aquel en el que vemos la espalda de un personaje y lo que ve también. Nos da una cara muy íntima del personaje, que queda completamente vulnerable al observador. Si el personaje está en un estado de debilidad nos da la sensación de que puede ser atacado o vulnerado en cualquier momento. Si

imágenes no siempre siguen la linealidad de la página, que los límites de ésta y del encuadre funcionan como el borde de una viñeta, lo que permite que el personaje asome de manera sorpresiva; ese cuerpo recortado a la mitad propone otra superficie, otro espacio que continúa y se expande. Todos estos recursos hacen de esa presencia que ingresa por distintos lugares, algo ineludible y obliga a abordar el libro bajo el mismo patrón de lectura que propone la revista, en un proceso de variación y adecuación física. La contraportada, en cambio, no presenta una imagen sino el texto de Fabián Casas que mencionamos antes, dedicado al personaje de la fotonovela con el título “The world according to Killing”, sin hacer ninguna alusión al libro que cierra; sin embargo, dialoga con él desde otra perspectiva, lo hace simultáneamente con el texto, en donde Casas es uno de los poetas-personajes, y con la imagen, el icono, que acompaña cada página del libro y sigue el decurso de la historia.

El jardín de los poetas

El texto está organizado en torno a una voz en primera persona que oficia de agente y de guía para llevarnos en un recorrido nocturno, atravesando el espacio físico y ficcionalizando vínculos y relaciones de ese campo estético. Para mantener esa inflexión y esa posición es necesaria una cierta distancia; por esa razón, esa voz del poema registra acciones, pero no opera como una cámara que simplemente recepciona imágenes, ya que esos cuadros que captura los va cargando de opiniones, y, por momentos, se transforma en interlocutor de sus personajes; M. Moscardi sostiene que este poemario es el punto más alto de un gesto que destaca en la poesía de la época, consistente en incorporar a los pares en el

el personaje está en un estado de superioridad nos inspira una seguridad enorme, ya que conseguimos verle seguro incluso "dando la espalda" (cf. Aumont 1992: 135)

poema²⁰⁵. En este jardín de poetas, el narrador va apoyándose en una progresión en la homofonía de los términos que le sirve para reforzar un tono contundente e irónico de las afirmaciones y enunciados, por lo que no se priva de cierto cinismo e, incluso, mordacidad, al modo del personaje de la fotonovela *Killing*; modulaciones que, por otro lado, también son congruentes con otras voces de la poesía de la época (Durand, Llach, el mismo Casas). Todos estos recursos le permiten actuar como un narrador chismoso²⁰⁶ que hace pública una escena privada; en el ámbito privado de los poetas, un sujeto observador saca a la luz lo que sucede, los detalles menores, alguna infidencia, es un vocero del grupo hacia el exterior, alguien capaz de contar cómo es la vida de los poetas, sus fiestas, su reuniones, sus vínculos.

Lo que realiza Morfes es una selección amplia a través de nombres de la poesía contemporánea emergente, que se manifiesta en el plano de una colección de materiales en la intersección de la estética y el rumor. La sucesión de nombres y la apelación a lo televisivo de modo constante, no pierde la oportunidad de referenciar allí esa perspectiva, al punto de componer un verso con los apellidos de sus representantes mediáticos “avilés lucho monti rocasalbo” (13)

Para ese fin, es necesario hacer hincapié en las identidades, el poema se abre con un acápite muy festivo, con una profusión inusual y, evidentemente intencionada, de nombres:

²⁰⁵ “El gesto de incorporar a los escritores de la época como parte del texto poético tiene su punto de saturación en *El jardín de los poetas* (2000), de Sebastián Morfes, que podría leerse casi como una *comedia humana* condensada de la poesía de los noventa”(Moscardi 2016:191)

²⁰⁶ Retomo esta expresión que emplea Jorge Panesi (2000) al analizar la novela *Potpourri* (1881) de Eugenio Cambaceres, en su trabajo caracteriza el chisme como una forma peculiar de la opinión pública, un modo de generar relatos y significados, particularmente en grupos pequeños o espacios de sociabilidad más cerrados, una “proficción incierta, intersección entre lo privado y la publicidad subrepticia, eficaz en las comunidades pequeñas” (281), y nos permite ver cómo se hace presente desde estas formas iniciales de nuestra literatura. Por otro lado, vemos que esta novela, más allá de la distancia, guarda con el poemario que consideramos varios puntos en común, ese acercamiento a los acontecimientos de la vida privada, el juego con los nombres de personas reales, con comentarios y burlas intencionadas, un narrador guía que hace público lo privado, de una comedia humana en un espacio pequeño, como observa Moscardi.

“A fabían casas, santiago llach, martín gambarotta, alejandro rubio, d g helder, cucurto vega, emanuel Kant, ricardo aulicino, carolina pellejero, gabriela Bejerman, vanna andreini, andrés percivale, a la elocuencia de juana bignozzi, y a todos los que creyeron en mí.” (5)

La lista, como habíamos dicho, incluye a muchos de los nuevos poetas, junto a algunos de la generación anterior (Aulicino, García Helder), de los sesenta (J. Bignozzi²⁰⁷), en un juego de mezclas y superposiciones al que se suman figuras procedentes de campos diversos, como Emanuel Kant o Andrés Percivale.

A lo largo del texto, una presencia que se repite es la de la escritora Juana Bignozzi (1937-2015), y otra, más marcada aun, es la del poeta joven Washington Cucurto²⁰⁸, una figura consagrada y otro en proceso de serlo; ambos son interlocutores y, por momentos, también guías en ese recorrido.

La primera parte del poema recompone prácticas de sociabilidad de la poesía y de los grupos artísticos, a través de las instancias relacionales y afectivas que implican una fiesta²⁰⁹. La “enorme mansión de Brad Pitt” (10) es el escenario en que el poema se dispone como un collage de discursos habituales, un conjunto en el que se destacan la referencias críticas, que emergen como formas de la plática sobre poesía del momento o como compilado de opiniones, parodiando los adjetivos y epítetos de las reseñas críticas –“los versos prístinos y potentes” de Cucurto-, de caracterizaciones -los *poemas duros* de Bignozzi-, de reminiscencias de lecturas, como la imagen que le evoca un objeto dado –la

²⁰⁷ Muchos de estos habían participado en actividades organizadas por *Vox*.

²⁰⁸ Washington Cucurto es el seudónimo de Santiago Vega, en este poema es nombrado como Cucurto Vega, en una conjunción del nombre real y el seudónimo, como una apuesta más dentro de los significados del texto.

²⁰⁹ Luciana di Leone sostiene que a lo largo de la historia la afectividad ha operado en la definición de criterios para el campo del arte, pero en las últimas décadas ganó una nueva cara y explicitación, principalmente en la conformación de algunos grupos poéticos. La afectividad y lo relacional en el campo de la poesía argentina se hace evidente en la creación de diversos espacios de encuentro como los talleres, la organización de revistas, colecciones y antologías, “o en la concepción del propio poema como un espacio relacional.” (2012:32)

cortina de la ducha, de un poema de Casas²¹⁰ – o la invitación a “escuchar/el minimalista poema / de los grillos y el silencio, /y creamos que es/ *el jardín de los poetas*.” (8)

Es el armado de un repertorio, de una colección de entidades singulares y diversas que puede proponer un poema o la poesía en una época dada: los poetas, los temas poéticos, sus textos destacados, sus vínculos y diferencias; con el detalle de que los nombres corren la escena hacia otros espacios, abren la circunstancia y el texto de modo tal que no se ciñe exclusivamente al campo poético. Estos movimientos nos remiten a lo que James Clifford presenta como una “categoría abarcadora de la cultura” que germina en el siglo XX, en la que no se imponen jerarquías entre una cultura ‘elevada’ o una ‘inferior’ porque “mientras en principio se admiten todas las conductas humanas aprendidas, esta cultura con *c* minúscula ordena los fenómenos en formas que privilegian los aspectos coherentes, equilibrados y ‘auténticos’ de la vida compartida” (2001: 275). Se trata de una cuestión inscripta dentro de esa alianza contemporánea que liga el concepto de cultura fuertemente con la idea de arte y lo privilegia.

De ese modo, haciendo tracción unos con otros, van a funcionar los nombres de Kant en el acápite, los de Pedro Salinas, Teresa Calandra o Brad Pitt, entre muchos otros, en el cuerpo del poema. Este último es presentado como “el súper macho de la pantalla” (5) e inmediatamente aparece inscripto en el mundo de los vínculos y los intercambios artísticos: Brad Pitt es aquel que, en tanto consagrado, recibe los poemas de los más jóvenes, como un escritor o probablemente un tallerista reconocido al que los poetas nóveles le acercan textos “sin corregir casi” (5), para que él evalúe; de esa manera, la ficción proyecta una escena habitual en la sociabilidad de la vida poética. A la vez, no hace

²¹⁰ “Imagino la tela plástica transparente/ de la cortina de la ducha,/ ese poema/ de *el salmón*” p. 8, en referencia a “Un plástico transparente”, un poema con cierta carga erótica de Fabián Casas (1996)

reparar en el lugar particular de Brad Pitt que es artista legitimado en el poema, ocupa un rango de prestigio, pero no actúa abiertamente como agente legitimador, “extraño/ a su propia fiesta, / se la banca/ bien, mirando la nada” (7) o deja la responsabilidad al narrador del poema “¿qué hacemos con éste, Morfes?” (5) pregunta ante los versos de Cucurto, en una referencia indirecta a hechos de la actualidad inmediata²¹¹.

En todo este conjunto, resulta sugestivo que, teniendo la ciudad un movimiento literario ya sostenido, no sean mencionados los escritores locales, a excepción de Carolina Pellejero, una poeta joven de una localidad de la región; en todo caso, nos podemos preguntar si Bahía solo pone el escenario para esa galería, en tanto ese espacio, ese paisaje, es una de las marcas propias, una marca registrada de la poesía escrita en la ciudad, observable en la poesía de Raimondi, Ortiz, Díaz, el mismo Morfes y muchos otros.

Luego, esas figuras del espectáculo se multiplican; aunque, en general, solo aparecen como menciones –Tinelli, Valeria Massa, Lucho Avilés, Cerati–, la perspectiva de franca heterogeneidad, promueve un entrecruzamiento dispar y a veces dislocado, en las intervenciones de los protagonistas, que no se incorporan para cumplir con un verismo de sus acciones, sino que son personajes del poema. Esa proximidad de elementos se observa aquí cuando las figuras de los medios masivos, del mundo del espectáculo, se instalan en el repertorio de temas, en ese acontecimiento de sociabilidad, en el marco de una poesía que busca un registro definido con un cierto grado de comunicabilidad, cierta transparencia del sentido, que se apoya en este caso, en una estructura narrativa con un hilo único; de ese modo, amplía también sus espacios de recepción a públicos más diversos.

²¹¹ Vale recordar que poco tiempo antes, su libro *Zelarayán* había sido censurado en algunas bibliotecas públicas por considerarlo autoridades del Ministerio de Educación de Santa Fe y la Secretaría de Cultura de la Capital Federal pornográfico, “deplorable”, “no apto para todo público” y de “mal gusto” (cf. Yuszczuk 2011: 339)

Tal miscelánea de referencias culturales, hace que los roles se intercambien o se impliquen, el actor de Hollywood que lee y corrige a los escritores jóvenes, “la modelo y poeta Vanna Andreinni.” (14), la asimilación de los textos a la categoría masiva de *hit* y la yuxtaposición de las actividades laborales con la de poeta -al referirse a Casas-, “bailamos música del periodista deportivo Fabián Casas” (8), que enlaza con la aparición de personajes y escenas de los medios. Se trata de situaciones que se manifiestan en el grado de inestabilidad que abren los materiales sueltos de la revista-objeto que porta este libro de Morfes, con las variables y combinaciones que promueven, así como los eventos que se desarrollan en el espacio cultural Vox, en los que las expresiones artísticas, lejos de cualquier creencia en la pureza, emulsionan en las conjunciones y yuxtaposiciones de zonas heterogéneas que suponen, sugieren contaminación, mezcla, como se observa también en la realización de un ciclo de lecturas de poesía contemporánea titulado “Los martes, orquídeas”²¹² organizado por la revista en el MAC y la publicidad –dentro de ese ciclo- del recital de Casas con la imagen de Killing que veíamos recorrer el núm. 9; si “la lógica del texto es (...) la transposición y mixtura de tiempos y espacios disímiles” (Moscardi 2016: 193), estos episodios periféricos al libro, acompañan ese proceso.

En la constelación de referencias estos datos de los medios, entroncan con los del mercado, el recorrido de denominaciones atraviesa un panorama del periodo a partir de lo que se exhibe desde las pantallas, los escaparates publicitarios, las páginas de los diarios (los Illya Kuriaki, Tinelli, Milan Kundera, Brad Pitt, glocot, pinoluz (sic), odex). Incluso en la segunda parte del poema, donde el escenario va a ser la sucursal local del supermercado Disco, las denominaciones de los productos comerciales pasan a ocupar el lugar que tenían

²¹² El título con esa carga irónica, es elocuente, en tanto hace referencia a un clásico del cine argentino, sugiere la idea de éxito de público, y en la mención de las flores, juega con una idea de la poesía de la que el ciclo se distancia.

los nombres de los agentes del campo poético en la primera, ceden su lugar a las marcas comerciales de las góndolas y referencias al capital económico; las citas, las referencias críticas, son menores, se habla de productos. La elección de ese lugar es significativa porque agrega al paisaje del poema este tipo de empresas que se generalizan en la nueva economía, muy representativos de las transformaciones operadas en el mundo del empleo en ese período y muestra de una de las tantas formas de concentración económica acontecidas durante las políticas neoliberales²¹³. En forma paralela a ese corrimiento, la economía y la política en su acontecer, empiezan a filtrarse con un tono crítico diferenciado frente a ese conjunto: “Los capitales extranjeros solo se entienden/ con sindicalistas gordos, / y los sindicalistas gordos no entienden/ nada” (12). La dinámica del poema equipara esos elementos diferentes, reciben un tratamiento similar, ya que lo proveniente de la agenda de los medios será considerado bajo parámetros similares, con un nivel de igualdad con lo procedente del campo de la cultura o de la política²¹⁴

Los poetas, los contemporáneos y los que corresponden a otras épocas, como Mallarmé, Dante Alighieri o Pedro Salinas, pueden protagonizar una acción corriente o ser evaluados en su dimensión de escritores, con tonos críticos disímiles: “poemas de Pedro Salinas / hiperrealistas, hinchapelotas” (8). Esta modalidad promueve anacronismos y dislocaciones geográficas, siendo el espacio de las acciones estrictamente local, pero los

²¹³ En esta yuxtaposición de señales de lo circundante, donde el poema se compone de los elementos inmediatos, verificables que entran en un espacio de ficción, aparece una circunstancia biográfica, Santiago Vega trabajó como repositor en supermercados durante su juventud y, por otro lado, hay que atender al modo en que las estéticas poéticas del período, particularmente las que tienen un alto contenido de lo urbano, hacen de dichos comercios un tópico, acorde a la relevancia que van cobrando en ese momento; así el libro *Zelarayán* de este mismo autor tiene una escena inaugural que transcurre en un supermercado, *El guadal* (1994) de Daniel García Helder se inicia con el poema “Supermercado Makro”, a su vez son escenario de algún poema de Mario Ortiz, los refiere la poesía de Fabián Casas.

²¹⁴ Moscardi (2016: 197) sostiene, en relación a la irreverencia que se detecta en el poema, que “ya no es un gesto de guerra contra la tradición sino una forma de planchado del territorio: no hay lugar para las jerarquías literarias en este nuevo jardín de los poetas, en donde todo sucede ya no bajo la lógica piramidal del canon sino bajo la lógica unidimensional de la red”.

protagonistas mayoritariamente ajenos: “Esto ya lo pensó/ Mallarmé, /cual (sic) el límite, / cual (sic) la región, entre white y bahía/ y cual/ entre el sueño/ y la vigilia” (9), pero, de esta manera, la ciudad es escenario de lo poético y se posiciona en ese marco del campo literario. El poeta como en un sueño se hace protagonista con sus acciones mundanas: bailar, ir al súper y en el mismo nivel hablar del poema, corregir los textos. De un modo semejante parecen estar compilados los materiales de toda la revista, que es archivo de una época.

Como toda la edificación del poema está consolidada en esa profusión de nombres, el juego de rumores se vuelve una cartografía de buena parte de la poesía del momento , y a la vez, esa constante es un mecanismo productivo del texto, un motor del que derivan las palabras por pura proximidad sonora, así “Kant canta con Ceratti (sic) cosas/ como no quiero soñar mil veces” (14), en el conjunto más amplio, Kant lleva a “canta”, a “cosas”, luego a “kartódromo” (en un verso como “En un kartódromo vamos Kant y yo” (15)), con homologaciones fónicas que generan nuevas situaciones en la acción y se aúnan para el lector con el nombre del personaje representado en la imagen, Killing, que, decíamos, unifica el poema y la revista en ese plano o, en otros casos esos sonidos comunes y repeticiones vinculan campos cercanos o definitivamente muy lejanos “entablan raras relaciones/tales como Bertoni, Bochini/ Tales Anaximandro/ Castor y Pólux/ Llach y Mariash” (6). De cualquier modo, el texto está conformado en dos partes y apela a los mismos protagonistas del mundo de la poesía contemporánea que hacen de guías (en el lugar de los poetas y en el mercado, que, en rigor, se nos presentan similares), y en ese marco la aparición de figuras como Brad Pitt, expone a personajes reales que entran a la escena ficcional del poema, generalmente, con un tono de burla o sorna, un carnaval con nombres reconocidos. No obstante, hay uno sutilmente elidido en la lista de la dedicatoria y

los participantes de la reunión, el del poeta Leónidas Lamborghini, quien había editado poco tiempo antes un libro con la misma denominación²¹⁵.

El jardín de los poetas es un muestrario dentro de esa colección amplia que conforma *Vox*. Los episodios destacan la singularidad de un proyecto cultural que tiene como eje una revista en formato papel, que en su dinámica se entrama como una selección de piezas variadas y diversas que se articulan en torno al arte del momento. Por cierto, se trata de un modo de conformar un conjunto que, tal como lo explica Clifford, está asociado con una práctica específica, la recolección, un sistema de selección a partir de un criterio específico situado espacial y temporalmente (2001: 257). De esa manera, esa colección respira con vitalidad en un proyecto editorial que incluye la producción de libros, revistas y eventos culturales que alternan su funcionalidad, entrelazan sus modos de circulación. *Vox*, en ese sentido, funciona como un archivo que como muchos proyectos de la época, amplía constantemente sus límites²¹⁶.

²¹⁵ Moscardi destaca que esa nominación remite a la vez a un espacio de recreación urbana, en el Rosedal de Palermo, y al libro de Lamborghini; en relación a éste último, además de esta coincidencia en el título, repara en la expansión de un recurso como la parodia común a ambos libros (2016: 192).

²¹⁶ En su libro Moscardi lee en *El jardín de los poetas* de Morfes un modo de apertura característico de la época en los distintos niveles de proliferación que muestra el texto y lo vincula a la expansión editorial del género poesía en esos años noventa, en la que el proyecto *Vox* está inmerso (cf. 2016: 195).

Conclusiones

El desarrollo de esta tesis titulada “Emergencia y modos de consolidación de una nueva poesía en Bahía Blanca (1985-2001)” supuso la indagación crítica y teórica alrededor de una serie de objetos que mantienen una relación estrecha con la poesía; de sus formas, apariencias y las maneras de inscripción que vuelven a surgir en el período, centralmente en la ciudad de Bahía Blanca, como fórmula de enlace de la palabra, la imagen, los nuevos modos de circulación y de visibilidad de lo poético. La investigación se desplegó haciendo foco en algunos aspectos propios de las poéticas abordadas, como el soporte, asociado a los distintos portadores -las revistas murales, los murales, los panfletos, las revistas ensambladas-, recuperando, en su desarrollo, tanto la definición de Deleuze y Guattari (1994) de “dispositivo”, como la de “aparato” de Déotte, las nociones de arte y estética relacional de Bourriaud (2013) y Rancière (2010), la de “ecología cultural” de Laddaga (2006); la relación entre poesía y espacio público, los modos de circulación del objeto poético, sus incidencias estéticas, políticas y también éticas; la cualidad de las formaciones, la tensión entre la idea de “campo literario” o “campo poético” (Bourdieu 1983, 1990) y la noción de “reparto de lo sensible” (Rancière 2009), entre las más utilizadas.

De acuerdo con los objetivos propuestos, se realizó un estudio de campo de formaciones culturales bahienses en relación a su contexto y en cotejo con algunas de otras regiones, en un periodo encuadrado entre dos momentos cismáticos de orden político, institucional y cultural. A partir de allí, el análisis de poéticas surgidas en la ciudad, con atención a sus recursos y materialidades, apuntó a los modos de enlace con distintos momentos de la tradición en que dichos aspectos cobran mayor visibilidad -no solo las vanguardias del veinte o las neovanguardias del sesenta, sino también fenómenos del siglo

anterior como la gauchesca- y permitió la aproximación a escenarios diversos de presentación, que implican disciplinas estéticas como la música, la pintura, las artes visuales, y no estéticas, como la política.

Las prácticas con que estas formaciones culturales divulgaron imágenes, textos, poemas, artículos, traducciones nos mostraron su capacidad para generar un programa de comunicación estética que logró desestabilizar las formas corrientes de percepción, poner en crisis los materiales de trabajo, revisar las relaciones de lo artístico y su contexto, con una consecuente expansión del acceso al arte, el intercambio y la participación.

Fueron también procedimientos tendientes a recobrar, a través de dos agentes destacados como la palabra y la imagen, la eficacia comunicativa del espacio público sobre el que imperaba una fuerte censura desde 1976.

Desde la constatación de que todo texto requiere una conformación exterior para arraigarse, observamos que las imágenes poéticas, inscriptas en nuevos portadores son matriz de estéticas nuevas. Los medios que sirven de vehículo a textos e imágenes se presentan como espacios de inscripción definidos que instauran una dinámica, un lenguaje, un modo de relación con sus destinatarios y pueden producir, como afirma Déotte, temporalidades específicas (2013: 39). Por esa razón, se estableció una división de la estructura de la tesis que repasa cada uno de los portadores textuales y de imágenes en forma individual.

Nociones que problematizan las áreas de intersección de la estética y la política - aquello que hace y coloca a estos agentes (formaciones y soportes) en la esfera de un reordenamiento de los modos de ser, modos de hacer y los modos de decir poéticos (Rancière 2014: 62)- nos permitieron evaluar portadores y acciones, y considerar cómo la toma de decisiones respecto de estos soportes deviene estratégica para la ampliación de las

zonas de recepción, promoviendo, a su vez, un efecto ampliatorio de tópicos, recursos, prácticas de escritura, así como también nuevos resultados de la comprensión lectora, en tanto, se corren los márgenes hacia otros territorios y públicos.

Esta indagación de estrategias estéticas se da de modo simultáneo con una consideración de la producción artística en su inserción en el mundo urbano, donde se delinear las aproximaciones entre el arte y lo público, las formas políticas del arte, la palabra, la imagen, el diseño, etc. De tal modo, la calle resulta un terreno a abordar en el que los grupos se apropian de recursos ajenos a la literatura, como el cartel publicitario, la pancarta política, el panfleto, y desde ese momento juegan en una relación constante con *el afuera* del poema. Y progresivamente nos incorpora al escenario de lo que C. Kozak llama escrituras “fuera de sí”, “desaforadas” (2006: 143), aquellas que se corren de patrones y escenarios tradicionales, como el libro y se incorporan a prácticas comunitarias urbanas más generales, como la “literatura visual urbana” (2006: 141-151).

Al ser la vía pública un escenario que, en su apertura y amplitud, no exige necesariamente la instrucción sistemática ni estudios adquiridos previamente a quien participa, se abren formas de acceso más horizontales, sostenidas en la posibilidad de exposición e intercambio de saberes, aspectos éstos que involucran al arte en la organización de formas de vida en común (cf. Rancière 2005: 16) (cf. Bourriaud 2013: 49 y ss.) A su vez, se impulsa la participación colectiva que, además de ser una marca específica reconocida por poetas del período²¹⁷, enfatiza este aspecto comunitario.

²¹⁷ En el film documental *La vida que te agenciaste* (2018), dedicado a la experiencia y la sociabilidad de los poetas nucleados en torno a publicaciones alternativas como *18 whiskys*, y otras como *La mineta* o *Trompas de falopo*, el poeta Rodolfo Edwards lo destaca y, particularmente, Fabián Casas asevera “a partir de la *18 whiskys*, la literatura para mí fue algo colectivo, no individual”.

Al constituir, cada uno de estos objetos, una manufactura, muchas veces con rasgos artesanales, exhibida en ese ámbito público, se potencian sus particularidades. Como unidades significativas constituyen un enunciado, se definen en lo temporal y en lo espacial, se enlazan a lo histórico (Benveniste 1979: 183); de esa manera, pueden asumir la palabra de una estructura colectiva, representar a un grupo generacional, etc.

La revisión del contexto de emergencia de estas experiencias nos permitió pensarlas como un tipo particular de respuesta estética y, a la vez, ética, frente a las particularidades sociales y culturales que imperan en el periodo, así como un modo de dar cuenta de las instancias de difusión de la producción literaria en ciernes, y de los lazos con nuevas manifestaciones, frecuentes en la época, integradas con otras expresiones estéticas como las provenientes de las artes plásticas. A su vez, en función de esa misma inscripción pública, destacamos el modo en que se corren los límites en la relación entre autor y lector, y promueven la consolidación de formas de legitimidad artísticas en nuevos espacios, al forzar las condiciones de publicidad de la poesía acotada en muchos lugares en ese momento al recinto cerrado y a estrategias de defensa o de repliegue (cf. Battilana 2005: 150).

Al revisar las estructuras materiales (revista, pared, etc.) y la ciudad como núcleos de inscripción más destacados, comprobamos que las prácticas mateístas y las de *Vox* operan como agentes del diseño urbano. El escritor amplía sus funciones, participa de otros oficios, es pintor, publicista urbano, diseñador gráfico; en un espacio normalizado por recorridos regulares producen una interrupción de las rutinas de precepción y promueven trayectos alternativos, derivas bajo la guía laxa de poemas e imágenes. La ciudad, por un lado, es incorporada como objeto de representación del poema, y, aunque sea de modo efímero, la poesía también moldea y compone el espectáculo urbano, se despliega allí como

un atributo distintivo. De esta manera, el verso, como unidad y configuración -más que el poema o el libro- pasa a ser la unidad primordial de muchas de estas producciones.

En todas las experiencias analizadas es fundamental la figura de lector que supera lo contemplativo y asume una cualidad activa y productiva. Y, a su vez, los espacios y los productores, actúan en sintonía con un tipo de artista enmarcado en el nuevo régimen de las artes, son agentes “recombinantes”, con capacidad de reunir redes de trabajo, de vincular a los expertos con los no-expertos (cf. Laddaga 2006: 263).

En la actividad del poeta hay un modo de leer la ciudad y un modo de proponerla como objeto de lectura en sentidos amplios; allí, el lector recorre la pintada, la revista mural o la revista ensamblada, igual que un peatón, avanza, se detiene, dobla las esquinas y asimila ambas estructuras de manera fragmentada y heterogénea.

En el caso de los panfletos su constitución lábil es el signo que lo distingue, a partir de una labor con materiales que ligan al mundo del trabajo, y, en ese camino, a lo popular y lo colectivo. Su aparente desprolijidad es una marca de estilo, ciertamente meditada, un contradiseño, al apartarse de las formas regulares de organizar los materiales. En este entramado, la cultura popular o lo masivo juegan en un pie de igualdad con la esfera culta, a través de la inscripción de recursos como el humor, de modo tal que se aliviana esa tensión entre elementos aparentemente diversos.

En cada uno de estos soportes se han examinado aspectos de producción de una materialidad marginal en vinculación activa con los textos. Por un lado, esto explica la independencia o el distanciamiento intencionado de los circuitos culturales establecidos, de sus ámbitos de consagración y del mercado. Hay una relación tensa, disímil, con las pautas del mercado, de las que, como resulta obvio, no logran apartarse plenamente, pero ensayan

gestos de distanciamiento constantes. *Mateflete* se encuentra en la zona más baja de ese sistema por los recursos empleados y por las dificultades en las posibilidades de acumulación de capital simbólico. *Cuernopanza* se aproxima a lo mercantil cuando toma las características del cartel comercial, aunque evade disposiciones de promoción y venta básicas como la relación entre envase y contenido al exponerse directamente sin la mediación ni la promesa de una portada y no tiene valor de venta. Se instala en la esfera de lo comercial y a la vez, de lo estético con la escritura y la plástica-. En un espacio donde leer es un ejercicio eminentemente práctico, este ejercicio va a promoverse alejado de los regímenes de productividad y eficacia, pensándolo como puro gasto, haciendo que tanto el lenguaje como la ciudad dejen de lado su carácter instrumental. Apreciamos una comunidad de recursos entre el poeta y, como ya dijimos, el publicista, mediante el uso de diferentes registros, el lenguaje comunica, y también es una herramienta lúdica.

Cuernopanza, *Vox*, las pintadas murales oscilan entre condiciones diferentes, son publicación y objeto cultural, tienen características mercantiles y son obra, pero al mismo tiempo se corren del museo como espacio. Son un soporte que actúa en el resultado de la creación. A su vez, se establecen en una zona de resistencia entre el material perecedero que las compone y el afán de perdurabilidad, permanencia, continuidad que tiene la poesía como género (Battilana, 2012: 115). Como objetos están anclados a su tiempo, dentro de sus límites construyen o hacen a la construcción de una temporalidad.

Con *Vox* se produce un efecto análogo respecto de las formas de publicación que sabemos asociadas a la fragilidad física, como los panfletos, las pintadas, las revistas murales, pero el esmero en la producción logra que ese objeto –la revista, así como los libros producidos por la editorial–, en principio perecedero, reciba otro tipo de atención. Esa constitución inestable del objeto –en relación a las revistas normativizadas, así como a

la idea del libro-raíz, del libro clásico (cf. Deleuze y Guattari 1994:11) –, habla de su caducidad pero, a la vez, la pone en cuestión, en tanto su fragilidad, así como su diseño, convocan a conservarla.

Constatamos en este proceso que Bahía Blanca, además de espacio de promoción de poetas, ha sido un gran generador de un elemento sustancial a esas poéticas como son los soportes, los que se han conformado una instancia central indispensable de dicha producción. Su capacidad ancla en el valor comunicativo que alcanzan, la potencia de sentido que entrañan y su validez política. De esta manera, el mateísmo y *Vox* en sus publicaciones consolidaron una tradición selectiva (Williams 1997: 137) que persistió durante su recorrido, fue también un factor efectivo en la producción que sirvió para sostener gestos y escrituras que se conformaron por oposición a las estructuras dominantes que se promovían desde los suplementos de los diarios, las instituciones como la SADE, el sistema escolar y universitario, etc. y fue un modo de definir discursos críticos que confrontaban con lo establecido. Como experiencias apelaron a los códigos, al lenguaje y a la materialidad de la cultura masiva y la industria cultural, y fueron instalando sus realizaciones en esos mismos circuitos masivos o comunitarios.

Este proyecto, que afrontó en el inicio cuestiones más ceñidas al enfoque literario formal, abrió inmediatamente un campo de indagación en torno a prácticas que articulan el adentro y el afuera de los trabajos de creación, donde participan imaginarios, conceptos, instituciones con prácticas, modos de vida y objetos, dando la posibilidad de modalidades nuevas de intercambio, junto a procesos que no tenían tal habitualidad en la actividad cultural y artística.

En relación a esto, consideramos que, bajo el conjunto de recursos conceptuales incorporados, podría continuarse la investigación pero asociada a publicaciones digitales

contemporáneas, como *Vox virtual* o *Poesía.com*, entre otras, y a la indagación de otros fenómenos como las pequeñas editoriales surgidas a partir de 2002 en la ciudad y la región, *Cooperativa El calamar*, *HD ediciones*, *Colectivo semilla*, *Editorial 4 de copas*, *editorial Maravilla*. En este sentido, el campo teórico diseñado por la tesis, abriría la posibilidad de abordaje de otros objetos que completarían o harían más extensivo el análisis. En una perspectiva más ambiciosa, se podría plantear un recorrido a través de la historia y la cultura argentina -esbozado en algunos momentos de esta tesis- del papel de los soportes poéticos y de su tematización en los textos, en paralelo a su vinculación con otras disciplinas.

Bibliografía

Publicaciones periódicas. Panfletos

Aeropoemas (diciembre 1988), intervención en la II Feria de la Cultura. Bahía Blanca.

La mineta (1988-1990). Bahía Blanca.

La ramera (1985). N° 1. Rosario.

Matefleto 1 (junio 1986). Bahía Blanca.

Matefleto 2 (junio 1986). Bahía Blanca.

Matefleto 3 (julio 1986). Bahía Blanca.

Matefleto 4 (julio 1986). Bahía Blanca.

Matefleto 5 (octubre 1986). Bahía Blanca.

Matefleto 6 (abril 1987). Bahía Blanca.

Matefleto 7 (mayo 1987). Bahía Blanca.

Matefleto 8 (junio 1987). Bahía Blanca.

Matefleto 9 y 10 (agosto 1987). Bahía Blanca.

Matefleto 11 (diciembre 1988). Bahía Blanca.

Matefleto 14 (mayo 1989). Bahía Blanca.

Matefleto 16 (abril 1991). Bahía Blanca.

Matefleto 17 (diciembre 1992). Bahía Blanca.

Matefleto 63 (octubre 1994). Bahía Blanca.

Mate Art s/n (1993, 1995). Bahía Blanca.

Volante publicitario para la proyección del audiovisual “Al sur de la tristeza”, s/f. Bahía Blanca.

Publicaciones periódicas. Revistas murales

Cavernícolas. N° 1 a 10 (1989- 1995). Viedma: s/e.

Cuernopanza. Periódico mural imperdonablemente paraliterario (1987)n° 1. Bahía Blanca.

Cuernopanza. Periódico mural imperdonablemente paraliterario (1988)n° 2. Bahía Blanca.

Cuernopanza. Periódico mural imperdonablemente paraliterario (1989)n° 3. Bahía Blanca.

Cuernopanza. Periódico mural imperdonablemente paraliterario (1992)n° 4. Bahía Blanca.

Cuernopanza. Periódico mural imperdonablemente paraliterario (1993)n° 5. Bahía Blanca.

Megafón. n° 1 (1989). Palpalá.

Percanta. n° 1 (1989). Lanús,Buenos Aires.

Publicaciones periódicas. Revistas

La sobrina de Abelardo. n° 1, primavera 1994. Bahía Blanca: s/e.

Ochomilquinientos. n° 1. 1991. Bahía Blanca: s/e.

Ochomilquinientos. n° 2. 1992. Bahía Blanca: s/e.

PROUN. n° 1, primavera 1997. Bahía Blanca: s/e.

PROUN. n° 2, diciembre 1998. Bahía Blanca: Editorial Encestando.

Vox, n°1. Año 1, s/f. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 2. Año 1, diciembre de 1995. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 3/4. Año 1, abril de 1997. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 5. Año 1, primavera de 1997. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 6/7. Año 2, primavera de 1998. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 8. Año3, primavera 1999. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 9. Año 6, diciembre 2001. Bahía Blanca: s/e

Vox, n° 10. Año 8, agosto 2004. Bahía Blanca: s/e

Textos literarios

AAVV (2004) *Bahía Blanca, la ciudad letrada. Narrativa. Poesía.* Guillermo David (comp.) Bahía Blanca: Gobierno Municipal, co-edición Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

AAVV (2004) *23 chichos bahienses.* Bahía Blanca: Vox.

Alberdi, F. (2013). *fósiles en ámbar.* Bahía Blanca: Vox.

Díaz, M. (1999). *Berreta.* Buenos Aires: Libros de Tierra firme.

Díaz, M. (2001). *Diesel 6002.* Bahía Blanca: Vox.

Iannamico, R. (1998) *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado,* revista Vox, nº 6/7. Bahía Blanca.

Iannamico, R. (2000) *Mamushkas.* Bahía Blanca: Vox.

Morfes, S. (2001) *El jardín de los poetas revista, Vox,* nº 9. Bahía Blanca.

Ortiz, M. (2000). *Cuadernos de lengua y Literatura I.* Bahía Blanca: Vox.

Ortiz, M. (2001). *Cuadernos de lengua y Literatura II.* Bahía Blanca: Vox.

Ortiz, M. (2002). *Cuadernos de lengua y Literatura III.* Bahía Blanca: El calamar.

Raimondi, S. (2001). *Poesía civil.* Bahía Blanca: Vox.

Otros textos literarios citados

Carrera, A. (1972). *Escrito con un nictógrafo.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Carrera, A. (1975). *Oro.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cortázar, J. (1980). "Graffiti". *Queremos tanto a Glenda y otros relatos.* D.F., México: Nueva Imagen.

Casas, F. (2010). *Horla city y otros poemas.* Buenos Aires: Emecé.

- Dalton, R. (1986) *Últimos poemas*. : Ediciones Latinas: Buenos Aires.
- Huidobro, V. (1974). *Altazor*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Murari, E. (2003) *Violetas* .Bahía Blanca: Vox.
- Murari, E. (2012) *Savia*. Bahía Blanca: Vacasagrada Ediciones.
- Olivari, Nicolás (1982) *La musa de la mala pata. El gato escaldado*, Buenos Aires: CEAL.
- Parra, N. (1954). *Poemas y antipoemas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Parra, N. (1972). *Poesía rusa contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Parra, N. (1972). *Artefactos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad.
- Vallejo, C. (1979) *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bibliografía sobre revistas y portadores alternativos

- Agesta, M. de las N. y López Pascual, J. (2013). “Páginas de cultura. Las revistas culturales en Bahía Blanca durante el siglo XX”. En M. Bulnes y P. Orbe (comp.), *Itinerarios de la prensa Cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX* (pp. 41-63). Bahía Blanca, Argentina: Ediuns. Recuperado de: <https://bahiablancaenhistorias.files.wordpress.com/2015/07/intros.pdf>
- Amigo, R. (2012). “Hacer política con nada”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp.145-148, Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Battilana, C. (2005). “Diario de Poesía: el gesto de la masividad”. En C. Manzoni, *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, p. 145-164. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.

Battilana, C. (2008). *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)* (Tesis doctoral). FFyL UBA: Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3206>

Battilana, C. (2015), Revistas de poesía: descripción de un objeto. *Estudios de Teoría Literaria*, Año 4, N°7, p. 23-33. Revista digital, Facultad de Humanidades UNMDP. Recuperado de: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1042/1168>.

Bellizzi, G., Cuevas, G., Lo Coco, M. (2010). El fanzine en el movimiento punk. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/74083990/Lo-Coco-Bellizzi-y-Cuevas-El-Fanzine-en-El-Movimiento-Punk> o <http://www.punksunidos.com.ar/2010/05/el-fanzine-en-el-movimiento-punk.html>

Bugnone, A. (2013). Arte y política: Las rarezas de la revista Hexágono '71 de Edgardo Antonio Vigo. En X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Jornadas llevadas a cabo en Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6415/ev.6415.pdf

Bugnone, A. (2017). *Vigo: arte, política y vanguardia*. La Plata, Argentina: Malisia.

Bustelo, M. (2007). La exploración de soportes y lenguajes en la poesía argentina contemporánea, *Cahiers de LIRICO* [En línea], 3 | 2007, consultado el 23 julio 2018. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/lirico/782> ; DOI : 10.4000/lirico.782

Campal, J. L. (2001). Una ojeada a las revistas ensambladas. Edita 2001. En VIII Encuentro Internacional de Editores Independientes y Ediciones Alternativas” (Punta Umbría-Huelva, España; 30 de abril de 2001). Agradezco las informaciones y puntualizaciones aportadas por artistas visuales como Antonio Gómez, Pere Sousa, Vittore Baroni, Jörg Seifert, Theo Breuer, Claudia Pütz, Anna Boschi, Louise Neaderland, José Blanco, Paco Aliseda, La

Compañía, etc) Consultado el 10 de julio de 2017 recuperado de <http://www.merzmail.net/campalrevista.htm>

Castro, R. (1990) “Mesa revistas murales”, dossier “El estado de las cosas”, *Diario de poesía* n° 14, verano 1990: Buenos Aires, p. 19-20

Chauvié, O. (2015). “Revistas Vox: modos de uso”. *Revista de teoría y crítica* Vol. 4, Núm. 7, p 67- 75. Facultad de Humanidades / UNMDP. Recuperado de; <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1040>. (digital)

Chauvié, O. (2017) “Revistas amuradas”, en: *Coreografías críticas: leer poesía, escribir las lecturas* / Nora Avaro... [et al.] ; compilado por Ana Porrúa . - 1a ed . - EDULP:La Plata (Libro digital)

Cuevas, M. A. (22 de abril de 2013). “Poetas Mateístas”, en: *Crítica y periodismo*. Recuperado de: <http://critica-y-periodismo.blogspot.com.ar/2013/04/poetas-mateistas.html>

David, G. (2016). Texto exhibido en la muestra “Violencia” de Juan C. Romero realizada entre el 7 de octubre y el 30 de noviembre en el Museo Nacional de Bellas Artes (CABA)

Di Leone, L. (septiembre de 2012). Edición de poesía: tiempos de afecto. *Badebec*. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Vol. 2 N° 03, p 32-75. Rosario, Argentina.

Di Leone, L. (2014). *Poesía e escolhas afetivas. Edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.

Goicochea, P. (19 de septiembre de 2016) 11 paredes que pintaron Los Muraleros en Bahía y la región. *La Nueva* N° 83. Recuperado de: <http://www.lanueva.com/nota/2016-9-19-7-0-0-11-paredes-que-pintaron-los-muraleros-en-bahia-y-la-region>

Henaro, Sol et al. (2012) “Internacionalismos”, en: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp.154-164, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Hernandorena, A. (2013) Reconocer la ciudad en forma de círculos/ Marcelo Díaz (entrevista). *Nexo N° especial 2013*. pp. 28-35.

Hernandorena, A. (2015) “La tribu de mi calle. un recorrido político por los murales & los matefletos mateístas: un discurso poético/visual contrahegemónico en la postdictadura bahiense”. En Ana María Zubieta & Norma Crotti (eds.) *La literatura y el arte: experiencia estética, ética y política, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho*. en vol. 6 V Jornadas de Investigación en Humanidades coordinación general de la colección GABRIELA ANDREA MARRÓN

Kozak, C. (2004) *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Kozak, C. (comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Kozac, C. (2008) “No me resigno a ser pared”. Recuperado de: www.revista-artefacto.com.ar/pdf_textos/12.pdf

Lafleur, H., Provenzano, S. y Alonso, F. (2006) *Las revistas literarias argentinas, 1893-196*. Buenos Aires, Argentina: Edit. 8vo loco.

Lezcano, W. (2014) Vox dead. Suplemento “ni a palos”, Diario. Recuperado de: <http://www.niapalos.org/?p=14931>

“Los mateístas también toman la palabra” (2 de noviembre de 1988). *La Nueva Provincia*, 8.

Marcus, G. (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

Méndez Llopis, C. (2012) “Revistas ensambladas. Conceptualización de las publicaciones periódicas”. *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 24 (2) pp. 195-209. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39026/37650> (digital)

Moscardi, M. (2016) *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata, Argentina: Puente aéreo ediciones.

Murciego, P. (2008) “Sobre las revistas ensambladas”. *Antecultura*. Recuperado de: www.antequltura.es/art-287-ensamblados-revistas-ensambladas-1977-2008.html

Orbe, P. A. (diciembre de 2014) ‘Ilustrando al pueblo...’: La prensa de Bahía Blanca ante el golpe de Estado de 1955. Cuadernos de H Ideas, N° 8. [Consultado 12/5/18]. Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/2343>

Padín, C. (abril de 2001) En las avanzadas del arte latinoamericano. *Escáner cultural N°13*. Recuperado de <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padin07.html>

Porrúa, A. (abril de 2002) “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”. *Punto de Vista N° 72*, pp.25

Porrúa, A. (2007) Las formas del presente y el pasado: poesía.com y Vox Virtual. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, N° 18. pp. 196-216

Porrúa, A. (2007) La revista Martín Fierro (1924-1927): una vanguardia en proceso. En Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (editores) (2007), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880- 1930)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

Reynolds, S. (2013) *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires, Argentina: Caja negra editora.

Ribas, D. (2013) "Site specific: algunas reflexions desde el sur de Latinoamérica". En Farol, do programa de pósgradação em artes da UFES, Vitoria, año 9, n° 9, julho.

Rivera, J. B. (2001) "Ingreso, difusión e instalación modelar del Martín Fierro en el contexto de la cultura argentina". En *Martín Fierro*, José Hernández, edición crítica, Elida Lois y Ángel Núñez, Madrid: Archivos.

Rubinich, L. (1983) "El público del 'Martín Fierro'". *Punto de vista N° 17*, pp. 40-41

Selci, D. y Mazzoni, A. (2006) "Poesía y cualquierización". En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Bibliografía teórico- crítica general

AAVV (2009). Enciclopedia Encarta. Recuperado de:
<https://es.calameo.com/read/0029347626f8b1d86dbc2>

AAVV (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, exposición celebrada en Madrid, del 25-10-2012 al 11-3-2013, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AAVV (2004). "Todo lo que Ud. quería saber sobre Vox." *Ramona. N°42*. Recuperado de:
http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0104/39551f08.dir/r42_09nota.pdf

Achugar, H. (junio 1997). "Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento" *Papeles de Montevideo*. N° 1.

- Aguilar, G. (2003) *Poesía concreta brasileña*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1993). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Amigo, R. (2008). 80/90/80. *Ramona*. N° 87. Buenos Aires.
- Augé, M. (1994). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- Barba, E. (2011). La casa con dos puertas. *Memorias de teatro*, N° 9, mayo a noviembre del 2011. Recuperado de: <http://www.odinteatret.dk/media/403275/Revista%20Memorias%20de%20Teatro%20N%200%C2%BA%209.pdf>
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Barcelona, España: Icaria.
- Benjamin, W. (2002). *Dirección única*. Madrid, España: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ediciones Itaca.
- Benveniste, E. (1979). “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de Lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Bosoer, S. (2010). *Nicolás Olivari y las revistas literarias*. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario. EN: Actas. La Plata: UNLP-FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1041/ev.1041.pdf
- Bosoer, S. (2017). Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina. *El jardín de los poetas*. Año III, N° 4, primer semestre, p. 58-75. *Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*.

- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2014). *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Careri, F. (2009) *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Carnevale, V. (2013) De Entre Todos a La Tablada. Redefiniciones y permanencias del ideario setentista. *PolHis*. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política, año 6, nº12, segundo semestre de 2013. pp. 244-264
- Carrizo, J. H. y Corte, V. (2012). *La Feria de la Cultura de Bahía Blanca (1987-2000): una construcción colectiva: manos, voces e ideas, propiciando y testimoniando la integración de nuestra gente*. Bahía Blanca: Imprenta La Piedad.
- Castel, R. (2008). *La inseguridad social ¿qué es estar protegido?*. 1º ed. 2º reeimp. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Cernadas, M. y Marcilese J. (eds.)(2007). *Cuestiones políticas, socioculturales y económica del Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Chartier, R. (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Madrid: Alianza.
- Chartier, R. (2006). *Inscribir y borrar*. Buenos Aires: Katz.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

- Costa, F. (marzo de 2009). De qué hablamos cuando hablamos de ‘arte relacional’. *Ramona. Revista de artes visuales* N° 88, p 9-17. Buenos Aires.
- De Certeau, M. (1999). *La invención de lo cotidiano*. Traducción de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- De Nápoli, C. (marzo de 2007). Planalto. Respuestas del día después. Poesía en Bahía Blanca. *El interpretador, N° 30*. Recuperado de: www.elinterpretador.net
- Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciere*. Santiago de Chile: Metales pesados: .
- Déotte, J. L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, G. (2007). “Un conocimiento por el montaje” (entrevista de Pedro G. Romero) *Revista Minerva?*. Recuperado de: http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un__conocimiento__por__el__montaje_%284833%29.pdf
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Didi-Huberman, G. (2011). “La exposición como máquina de guerra”. *Minerva 16.11*, p. 24- 28. Recuperado de: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/index.php?id=20>
- Dorr, M. (13 de octubre de 2013). “Nos vamos poniendo tecnos”. Entrevista Jean L. Deotte y su libro *La época de los aparatos*. *Página 12*, suplemento Radar.

- Durán, V. (2009). “Ciudad marcada. Las huellas (in)visibles de la dictadura en Buenos Aires”. En: Arfuch, L. y Devalle, V. (comp.) *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros.
- Echeverría, M. y Castillo, C. (2002). *Santiago-París. El vuelo de la memoria*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Eliot, T. S. (1992). “¿Qué es una poesía menor?”. En *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria editorial.
- Expósito, M. (2011). “Activismo artístico”. Recuperado de: Cf. https://www.academia.edu/4608931/Activismo_artistico_America_Latina_
- Expósito, M. (2012). “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de los movimientos”. *Revista Errata, N°7*. Creación colectiva y prácticas colaborativas.
- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2011). Activismo Artístico. *Revista CIA*, pp. 43-50.
- Ferrer, C. (1996)(2005) *El mal de ojo. El drama de la mirada*. Buenos Aires: Colihue.
- Fondebrider, J. (compilador) (2006). *Tres décadas de poesía argentina, 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Forster, R. (2016). *La repetición argentina. Del kirchnerismo a la nueva derecha*. Buenos Aires, Argentina: Marea.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* Madrid: Akal.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales.
- Freidemberg, D. (septiembre de 1993). Poesía argentina de los años setenta y ochenta. En *Cuadernos Hispanoamericanos N° 517-9*. pp.139- 159. Madrid.

Frith, S., Straw, W. y Street, J. (2006). *La otra historia del rock: aspectos claves del desarrollo de la música popular, desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Robinbook Ediciones, Colección Ma non troppo.

Gándara, L. (2004) *Graffiti*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

García Canclini, N. (1992) *Cultura híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

García, Á. (2012) ¿Qué es un aparato estético? *LaFuga N°14*. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/que-es-un-aparato-estetico/555>.

Gilman, C. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.

Giordano, A. (1995) *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Gómez, A. (2007) Libros objeto y revistas ensambladas. El lenguaje y comunicación en los libros. *Actas del Simposio de Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*. Cáceres, España. 15 de junio de 2015. Recuperado de: <http://boek861.com/proartista/pry/0%20LA%20AG.pdf>. (Digital)

Gramuglio, M. T. (1992) La construcción de la imagen. En: Tizón, Héctor y otros (1992) *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Grosrichard, A. (1984) El juego de Michel Foucault. *Saber y verdad*. Madrid, España: Ediciones de la Piqueta.

Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

Guglielmetti, N. (2013) Meter las manos en el espacio de la tensiones/Sergio Raimondi (entrevista). *Nexo N° especial 2013*. pp.14-21.

Heredia Chaz, E. (2018) *La tercera fundación de Bahía Blanca: la ciudad en la transformación neoliberal* (Libro digital, PDF) coordinación general de Diana Itatí Ribas; Fabiana Tolcachier; Raúl Armando Menghini. Bahía Blanca, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns.

Ingrassia, F. (comp.) (2013) *Estéticas de la dispersión*. Rosario, Argentina Beatriz Viterbo Editora.

Jacoby, R. (2011) *El deseo nace del derrumbe. acciones, conceptos, escritos*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Jay, M. (2009) *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Jodorowsky, A. (2004) *Psicomagia*. Madrid, España: Editorial Siruela.

Jorge, G. (2011) “La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica”. *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 3, N° 2, pp. 197-217. Dipartimento di Lingue e Letterature, Straniere Moderne, Università di Bologna.

Jorge, G. (2011) “La emergencia de lo antipoético, expoético o extrapoético en América Latina: Nicanor Parra, Augusto de Campos y Leónidas Lamborghini en los años 50”. IV Congreso Internacional de Letras: Buenos Aires.

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

Kluge, A. (2014) *El contexto de un jardín*. Buenos Aires: Caja negra.

- Landi, O. (2011) Cultura y política en la transición democrática. *Revista Crítica y utopía*, N° 10 / 11. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/critica/nro10-11/LANDI.pdf>
- Larraín, J. (1997) La trayectoria latinoamericana a la modernidad. *Estudios Públicos*, 66, pp.313-333
- Larraín, J. (1997) Modernidad e Identidad en América Latina. *Revista Universum*. Año 12-1997. Recuperado de: <http://universum.utalca.cl/contenido/index-97/larrain.html>
- Levi-Strauss (1964) *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, G. (1996) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lobeto, C. (1996) Rituales urbanos. Fragmentos de la globalización. En Claudio Lobeto y Diana Wechsler (comp.), *Ciudades; estudios socioculturales sobre el espacio urbano (I)*. Buenos Aires, Argentina: Nuevos Tiempos.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Longoni, A. (2010) Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el fénix año 1, N° 1*, pp. 90-93. Recuperado de: <http://www.vocesenelfenix.com/category/ediciones/n%C2%BA->
- Longoni, A. (2011) “¿Qué queda hoy del activismo artístico?” *Revista de Cultura* N°. 16 de diciembre. Recuperado de https://www.clarin.com/ideas/cultura_de_la_crisis_0_rkMxXdF3DQg.html
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000) *Del Di Tella a “Tucumán arde”*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba
- Longoni, A. y Bruzone, G. (2008) *El Siluetazo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Longoni, A. et al. (2012) “Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”. En AAVV (2012) *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Longoni, A. y Vidal, A. (2012) Museo bailable. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, exposición celebrada en Madrid, del 25-10-2012 al 11-3-2013. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ludmer, J. (1988) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Manzoni, C. “La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana”. UNA Universitat Augsburg Univesity. Revistas culturales 2.0. Universitat Augsburg Univesity. Recuperado de: [https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/celina-manzoni-la-polémica-del-meridiano-intelectual-y-la-internacionalización-del-debate.\(digital\)](https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/celina-manzoni-la-polémica-del-meridiano-intelectual-y-la-internacionalización-del-debate.(digital))

March, N. (2010) “Las obras de arte como ejes articuladores de la memoria histórica. Buenos Aires 1960-1990”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires, N°2. LIRA*. Recuperado de: <https://amerika.revues.org/1617>

Margulis, M. y Urresti, M. (1998) Buenos Aires y los jóvenes: las tribus urbanas. *Estudios Sociológicos Vol. 16, n.º 46* (enero a abril de 1998), pp. 25-35. Publicado por: El Colegio de México. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/40420499>

Martín Barbero, J. (2001) “Sobre Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad” (reseña en *Magazín Dominical, No. 445*), *El Espectador, Noviembre 3*. Recuperado de <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/hibridacion-e-interculturalidad/73-resena-sobre-culturas-hibridas-estrategias-para-entrar-y-salir-de-la-modernidad>.

Martínez, G. (2013) Tesis de maestría “Poetas mateístas. Una poesía para Bahía Blanca en el periodo post-dictatorial argentino (1985-1996)”. Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin (inédito).

Masiello, F. (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Hachette.

Matarazzo, M. (2017) No te duermas. *Página 12, Suplemento Radar libro*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/66003-no-te-duermas>

Maurette, P. (2016) *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires, Argentina: Mar Dulce.

Mazzei, D. (2011) Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, N° 7, pp. 8-15. Recuperado de: http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis_7.pdf [consultado el 24/7/17]

Mercer, M. (2005) Transición y consolidación democrática en la Argentina: una lectura desde la intelectualidad. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.662/te.662.pdf>

Minelli, M. A. (2006) *Con el aura del margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Córdoba: Editorial Alción.

Monteleone, J. (1995) “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”. En Roland Spiller (Editor), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio*. Lateinamerika Studien 36, Universität Erlangen Nürnberg, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.

Montero, H. (2012) *De Nicaragua a La Tablada. Una historia del Movimiento Todos por la Patria*. Buenos Aires, Argentina: Peña Lillo/Ed. Del Continente.

Montero, M. L. (2009) *De la Trinchera a la Atalaya. La Nueva Provincia y la corporación militar en la 'guerra antisubversiva'*. Tesis de Licenciatura en Historia, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Nun, J., y Portantiero, J. C. (1987) *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur.

Pacella, C. (2008) *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba, Argentina: Ediciones Recovecos.

Panesi, J. (2000) *Críticas*. Norma: Buenos Aires.

Pastor Lahoz, N. (2016) Revista experimental *Mínima*. Tesis de grado. Facultat de Belles Arts de Sant Carles Grado en Bellas Artes, Valencia. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/74386/PASTOR%20-%20MÍNIMA%20-%20PROPUESTA%20DE%20REVISTA%20EXPERIMENTAL.pdf?sequence=3>

Perdomo, A.; Torres, S. (Productores) y Varela, M. (director) (2018) *La vida que te agenciaste. La 18 Whiskys y los poetas de los 90s*. [Cinta cinematográfica documental]. Argentina: AtolladeroCine.

Pierbattisti, D. (2017) Subjetividad, individualización y neoliberalismo: “modelos mentales” para valorizar el “capital humano”. *RELET - Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, [S.l.], v. 21, n. 34, p. 3-30, mayo 2017. Recuperado de: http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/7

Piglia, R. (1992) *La Argentina en Pedazos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Urraca.

Porrúa, A. (2003) “La novedad en las revistas de poesía, relatos de una tensión especular”...

- Porrúa, A. (2003-2004) Una nueva lectura de los clásicos: poesía argentina del '90'. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* N° 15: 157-170. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/602/607>
- Porrúa, A. (2004) Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente. **Cuad.Sur, Let.**, Bahía Blanca, n. 34, 2004. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004001100003&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 24 sept. 2018.
- Porrúa, A. (2011) *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Argentina: Entropía.
- Pujol, S. (2006) *Las ideas del rock. Genealogía de una música rebelde*. Buenos Aires, Argentina: Homo sapiens ediciones.
- Rama, Á. (1998) *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Rama, Á. (1982) *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Argentina: CEAL.
- Ramos, J. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Servei de Publicacions de la Univesitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2006) La política de la estética. *Otra parte*, N° 9, primavera 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://golosinacanibal.blogspot.com.ar/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html>
- Rancière, J. (2007a) *El odio a la democracia*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Rancière, J. (2007b) *El maestro ignorante*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal
- Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile, Chile: LOM.

- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. trad. de Ariel Dillon. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2011) *El Malestar en la estética*. trad. de Petrecca, M.; Vogelfang, L. y Burello, M. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2011b) *Política de la literatura*. trad. de Caputo, J.L.; Vogelfang, L. y Burello, M. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.
- Reguillo Cruz, R. (2000) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategia del desencanto*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Ribas, D. (2013a) Algunas reflexiones en torno a las imágenes y los espacios en la historia local a partir de un estudio de caso (monumento a Rivadavia, Bahía Blanca, 1908). En: Volúmenes temáticos de las V Jornadas en Investigación en Humanidades: Pensar lo local: Visiones y experiencias en torno de la ciudad y su historia. Carmen del Pilar André... [et.al.]; edición literaria a cargo de Marcela Aguirrezabala, Ana Mónica González Fasani y Marcela Tejerina. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015. v.4, E-Book. [ISBN 978-987-3858-05-5] Resumen en: V Jornadas de Investigación en Humanidades, organizadas por Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 18-20 noviembre 2013, p. 78 [ISBN 978-987-1648-36-8]
- Ribas, D. (2015a) *Intemperie. Una Poética en el Cruce Entre el Campo y la Memoria*. En Farol, do programa de pósgradação em artes da UFES, Vitoria, año 11, n° 13, pp. 53-60.
- Ribas, D. (2015b) ¿Espacio, recepción, estructura? Algunas reflexiones situadas acerca de lo público en el arte vinculado a la memoria ferroviaria. En Espantoso Rodríguez, Teresa et al (edits.), IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina, Santiago de Cali, Universidad del Valle, pp. 481-495.

- Ribas, D. (2017) *Arte Público y Memoria Ferroviaria Regional (Sudoeste bonaerense, República Argentina, 2003/2016)*. *On the w@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*. vol.56, nr.1, July the 10th. Barcelona, España
- Romano, E. y el Seminario Raúl Scalabrini Ortiz (1990) *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires, Argentina: Puntosur editores
- Sarlo, B. (1985) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos.
- Sarlo, B. (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (1993) *Literatura - Sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- Sarlo, B. (1994) (2014) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sennett, R. (1994) *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Schwartz, J. (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Shklovski, V. (1978) El arte como artificio. En Todorov, Tzvetan (comp.) (1978) *Teoría de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Siles, G. (2004) *El trópico y la aurora. Ensayos sobre literatura argentina*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras UNT.
- Silva, A. (2006) *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango editores.
- Silva, A. (s/f) “La Ciudad como Comunicación”. *Diálogos de la comunicación*. Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf>

- Simmel, G. (1998) *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Madrid, España: Península.
- Steimberg, O. (1993) *El fanzine anarcojuvenil: una utopía del estilo*. Buenos Aires: Colección materiales de Ciencias Sociales, Secretaría de Publicaciones de Ciencias Sociales, UBA.
- Steiner, G. (1991) *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino
- Steiner, G. (2017) *Presencias reales*. Ediciones Siruela: Madrid (digital)
- Sussekind, F. (2003) *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Svampa, M. (2010) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. 1º edición. 2º reimp. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., Buenos Aires.
- Taboada (2012) Creación, crítica y traducción. Trabajo presentado en el primer Encuentro Nacional de Poética y Poesía. Tucumán, Argentina, 15 al 17 de Agosto de 2012.
- Tinianov, J. (1997-1998) Sobre la evolución literaria. En Todorov, Tzvetan (comp.) (1978) *Teoría de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, pp.89-102.
- Valle, P. (2007) La mediación editorial: una instancia denegada. *Boletín de Humanidades*, nueva época, año 7. Buenos Aires, Argentina: Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Valle, P. (2011) La mediación editorial: una instancia denegada. Recuperado de: <http://borradoresfinales.blogspot.com.ar/2011/10/la-mediacion-editorial-una-instancia.html>)
- Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones 62.
- Williams, R. (1981) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (1982) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Williams, R. (1997) *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Selección e introducción de Tony Pinkney. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Williams, R. (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Williams, R. (2001 b) *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Williams, R. (2003) *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Wortman, A. (2002) “Identidades sociales y consumos culturales: el consumo de cine en la Argentina”. *Intersecciones en Comunicación*. N° 2. Recuperado de: <http://www.soc.unicen.edu.ar/index.php/component/content/article?id=405:articulo-wortman>

Wortman, A. et al. (2015) “Consumos culturales en Buenos Aires: una aproximación a procesos sociales contemporáneos”. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20151015072933/dt73.pdf>

Young, J. (2000) “Cuando las piedras hablan”. *Revista Puentes*. La Plata: Centro de Estudios por la Memoria. pp. 81-93

Yuszczuk, M. (2010) La poesía no existe (pero todavía existe). Actas del IV Congreso Internacional de Letras, UBA, pp. 1647- 1650 Recuperado de: <http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/240.Yuszczuk.pdf>

Yuszczuk, M. (2011) *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa [en línea]*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y

Ciencias de la Educación. Recuperado de:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

Apéndice

Entrevista a Marcelo Díaz (septiembre de 2015)

Marcelo Díaz (Bahía Blanca, 1965) integrante desde su fundación del grupo Poetas mateístas, miembro del equipo de *Vox* y *Vox virtual*, autor de los libros de poesía *Berreta* (1998), *Diesel 6002* (2001), *Laspada* (2004), *Blaia* (2013) y la obra reunida *Grandes éxitos* (2017), entre otros. También fue colaborador en *Diario de Poesía*, la revista de artes y letras *Otra Parte* y el sitio www.bazaramericano.com

-¿En qué momento comienzan las acciones que dieron lugar al mateísmo?

MD - Fue en el momento en que muchos de nosotros ingresábamos a la universidad, y veníamos con lecturas y cierto apasionamiento con el gesto y los modelos vanguardistas. En los inicios utilizamos aerosol, después incorporamos pinceles, y un poco más tarde nos empezaron a acompañar artistas plásticos. Empezamos en 1985, pintábamos murales con poemas en las paredes, y firmábamos como *Poetas Mateístas*. Hay algunos antecedentes, como la realización de una revista para el Centro de Estudiantes de Humanidades y algún espectáculo de poesía hecho en el Club Universitario, donde empezamos a encontrarnos los que después íbamos a armar el grupo.

Cuando empezamos fue medio al tun tun, la propuesta la fuimos definiendo mientras la hacíamos. Teníamos 18, 19 años, se vivía el fervor de la reapertura democrática, y la idea que teníamos era, básicamente, ampliar el público lector, difundir la poesía a lugares donde no llegaba, proponer otro tipo de encuentro con el poema, pensarlo en los espacios que transitábamos.

En Bahía, en ese entonces, cada uno se hacía su librito, una edición de autor que en general se terminaba vendiendo a los amigos, a la familia y no pasaba mucho más.

El nombre tiene que ver con esa fascinación con la vanguardia, y también con no tomarse muy en serio la figura de poeta, ni siquiera la del poeta de vanguardia. Nosotros queríamos tener un ismo, pero medio pobre, medio berreta, y como lo que hacíamos cuando nos juntábamos a estudiar era tomar mate todo el día, salió “mateísmo”.

Y “mate” no era una palabra nueva en la ciudad: esa misma palabra la habían elegido en el ’80, los chicos del grupo jazz rock, Ramiro Musotto, Julio Moreno, Pedro Giorlandini... Se llamaron Mate, porque estaban buscando, decían ellos, un nombre “que mate”.

-¿Cuáles y cómo fueron las primeras acciones?

MD- Salíamos de noche a pintar, primero con aerosoles, cuando ya no nos dio la plata para los aerosoles nos arrimamos a los recursos de las pintadas políticas: pinceles, cal, ferrite. Esto, claro, llevaba más tiempo, y quedaba menos *cool*. Me acuerdo que pintamos algo, de las primeras cosas, en Mitre al 100, el paredón de un estacionamiento. Ni sé bien qué pintamos, creo que era algo del “Turco” (Sergio Espinoza). Después, en la pared de San Juan casi avenida Alem, frente al Jardín de Infantes, pintamos una especie de collage de versos nuestros, (un tiempo después pintamos un poema en esa misma esquina con un dibujo de Silvia (Gattari)) y en los muros de la UTN, en 11 de abril al 400, hicimos un cadáver exquisito, entre los que participamos. Lo que pintábamos muchas veces eran escritos colectivos.

Con la vuelta de la democracia había habido una explosión de pintadas, afiches, grafitis. El espacio público, tantos años prohibido, fue tomado por muchísima gente, desde organizaciones a pibes sueltos con un aerosol en la mano. En ese contexto arrancamos nosotros. Pero también hay que ver que de repente tuvimos acceso a libros que habían pasado la dictadura guardados, y aparecían en las mesas de ofertas de las librerías: Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, Pavese, Michaux, Montale, Artaud, de Ediciones Fausto, de Fabril editora, y sobre todo del Centro Editor de América Latina. Surrealismo, Dadá, Futurismo, un mix de vanguardia europea básicamente. Eso fue un shock, en esas lecturas fermentó la actitud de querer desterrar algunas ideas bastante gastadas sobre la poesía, como el poeta solitario creador nocturno de versos inexpugnables, o la poesía académica anclada a la gran tradición. Queríamos una poesía que se pintara en las paredes, que se hiciera en grupo, compartiendo lecturas, talleres, murales, revistas; ahí eran necesarios los mates.

Uno de los primeros problemas, es que aunque queríamos pintar en la calle, lo que teníamos en la cabeza era un libro. Formados en la lectura silenciosa e individual, pegábamos el salto a la calle, y ahí la calle te marcaba que tiene su propio ritmo, y no es el del libro. Eso lo fuimos entendiendo con las intervenciones que hacíamos, cuando competías visualmente con mil estímulos, el soporte en la calle reclamaba otras cosas, recursos, decisiones, definiciones. La ciudad es algo vivo, cambia todo el tiempo, aunque

no te des cuenta, por eso fuimos pensando y replanteando el tema de la pintada en relación a cómo nos movíamos en la calle.

Por ejemplo, pensamos el mural del '93 como un gran poema, trabajado como un centón o un poema cubista de las características de "Zona" de Apollinaire, que se pudiera leer desde la ventanilla de algunos de los colectivos que circulaban por calle Montevideo. Los textos eran de varios autores y decidimos no identificarlos, la idea era hacer un poema largo con todos los fragmentos, con una doble lectura, que si leías los fragmentos quedaba bien, si lo leías de corrido se armaba poema largo. El recorrido completo de esos 200 metros de paredón ferroviarios con poemas debía permitir leer los versos breves, quedarte con un verso si pasabas en el auto más o menos rápido, o leerlos unidos, como un conjunto, si pasabas con el tiempo de leer todo.

- ¿El grupo va encontrando instancias de definición específicas, estéticas, por ejemplo en las consignas que acompañaban a los poemas?

MD- En la primera fase del mateísmo surgieron consignas como "poesía es salud", "tómese una poesía", "las paredes escuchan y ahora también hablan", algunos eran versiones de slogans o logos publicitarios o políticos fáciles de identificar. El "tómese una poesía" salió en la primera pintada, como muchas cosas que después se instalan, medio de casualidad, pintamos un poema corto, el mate con la boca Stone y sobraba pared, así que le metimos eso al lado del dibujo, que era casi obvio. El "poesía es salud" no me acuerdo, pero es posterior, cada uno proponía, sugería, ahí la contribución del turco Espinoza fue sacarle la "d" final, para darle un toque más coloquial.

También había préstamos más cultos, como "la poesía debe ser hecha por todos, no por uno", de Lautréamont, y una cita de Alberto Szpunberg, un verso que pedía "que la poesía sea tan natural como el aire".

Había más, que salían del puro *boludeo*, de hecho, en esa época me parece que teníamos más slogans que poemas, decantaron estos y hubo dos que no llegamos a pintar por poco "la poesía te salva" (que no llegaba a percibirse como ironía, por eso no quedó) y "todo es poesía", que generó entusiasmo hasta que alguien dijo "*La Nueva Provincia* no es poesía"

-Hay acontecimientos en la vida cultural que merezcan remarcar en relación a las actividades del grupo, algunos en los que son espectadores como el Encuentro de teatro antropológico y otros en los que son actores como la Feria de la Cultura...

MD-El encuentro de teatro fue extraordinario, fueron varios días muy movilizantes, con talleres barriales, teatros callejero, zancos y banderas por la calle en la aburridísima Bahía de los 80! y bueno, vino Eugenio Barba... La posibilidad de participar como público de un modo bastante activo, nos interpeló a todos los que estuvimos. El teatro estaba en la calle. A nosotros nos interesó en forma particular y por la sintonía que tenía con lo que veníamos haciendo la idea de trueque que proponía Eugenio Barba con su grupo, porque nos alertaba sobre algo que intentábamos, intercambiar con el público y promover su acción; también era una forma de poner en cuestión la desatención o la indiferencia, un modo de actuar a contrapelo de la herencia fuerte de la dictadura.

-¿Qué pautas de trabajo tenían para organizar las actividades?

MD- La verdad es que no recuerdo mucho cómo era la dinámica de la organización, sí que éramos muy organizados. Éramos muy amigos, así que las cosas parecían que iban saliendo medio solas. No recuerdo discusiones, o que alguien dijera “no, eso no!”, más bien alguien tiraba una idea, y otro agregaba otra, y nos íbamos entusiasmando y los proyectos iban saliendo, y lo mismo a la hora de ver quién se encargaba de qué cosa. El material para las pintadas se elegía previamente, se pensaba en un trazado, un paredón grande como el de Montevideo, a partir de los textos y se invitaba a los artistas a colaborar sobre textos específicos, pero no era una modalidad cerrada sino que en la tarea se abrían posibilidades como por ejemplo las calaveras de vaca que trajo Graciela San Román o la jirafa que trajo Paula di Canto que sumaron como puntos propios y disparadores nuevos para la presentación. Algo parecido pasó con el mural que hizo mi hermano (Christian Díaz), eran unas tetas tamaño pelota de fútbol que trataban de dar el efecto de los puntos benday que usaba Liechtenstein, eran muchas, sobre la pared, ahí se sumaron muchos a colaborar, y se cambió la ubicación que estaba en el boceto, se pusieron algunas arriba del paredón, creo que se cambió el color del fondo, éramos bastante elásticos con lo que teníamos planificado. Si llegábamos al paredón y te dabas cuenta que todo lo que habías estado pensando se podía hacer de otra manera, y que de ese modo podía quedar mejor, se

cambiaba en el momento. También teníamos esa actitud con los cambios que sufría el paredón, porque por ejemplo, a los pocos días se robaron las tetas que se habían puesto en la pared, y se robaron también las calaveras de vaca. En ese momento imaginábamos que los que se habían llevado esas cosas las tenían de adorno en sus casas y eso de algún modo era una especie de diseminación no prevista del mural en la ciudad.

Para el último paredón en calle Montevideo hicimos varias reuniones. De cualquier manera había cosas que se iban dando en el trabajo. Por ejemplo, los poemas están todos intervenidos, reescritos, los ajenos y los propios; así, en la sustitución “guacho” por “gaucho” en el poema de Urondo o en el fragmento “bella burguesita que a mi lado pasas/ cambia de acera, porque voy a putear” del poema de Olivari, se hicieron modificaciones y también, en el momento, obligó a ver la distribución de los paneles y sus poemas, a discutir si convenía reemplazar la “acera” del original por “vereda” (finalmente dejamos acera)

Y después éramos fatales con el archivo, no guardábamos nada, o guardábamos salteado. Por ejemplo, después de varios años sin editar *Matefletos*, en el 92 quisimos sacar uno, pero no pudimos acordarnos cuántos habíamos hecho, así que sin mucha vuelta le pusimos n° 63.

-¿Qué fue el mate art?

MD- el mate art salió después de haber leído algo de guerrilla gráfica, no me acuerdo qué ni dónde! Empezamos a pensar pequeñas intervenciones en postes de luz, tapas de luz, etc, lugares chicos a descubrir. La idea de meterle más trabajo en el diseño era precisamente para hacerlo más visible, y a la vez era como un arrastre de la *Cuernopanza*, que ya en los últimos números veníamos hablando de trabajar más el diseño, el tema es que siempre teníamos bocha de material

-¿Hubo algunas experiencias previas a *Cuernopanza*?

MD- Sí, el tamaño de *Cuernopanza* era costoso para imprimir, así que al principio hicimos una revista mural más chica que se llamó *El ladrillo*, fue un solo número en 1987, de eso creo que no hay un miserable registro. El tamaño era dos hojas A4 pegadas al medio que formaban una A3, probablemente en ese entonces no fuera tan fácil sacar fotocopias A3. por eso sacábamos A4 y armábamos los números 1 x 1

Ese número traía el capítulo 1 de las Aventuras del Capitán Pindapoi, que escribió Fabián (Alberdi), con retrato del Capitán Ernesto Julián Pindapoi por César Montangie. Ciencia ficción bahiense, Pindapoi viaja en el tiempo a bordo de un colectivo 507

-¿Cómo se distribuía la revista mural?

MD- Hubo distintos lugares donde pegábamos o dejábamos *Cuernopanza* para que se exhiban: Las paredes de la Universidad del Sur, en el complejo de Av. Alem al 1200 y de calle 12 de octubre, en general, de las salidas recuerdo 12 de octubre cerca de la UNS, y alrededores, las esquinas y las paradas de ómnibus y después el eje Chiclana-Brown, hasta Brandsen y Undiano, Donado hasta el 300 más o menos, alrededores de la plaza del sol, zonas en las que todavía había paredones de obras en construcción camino a dicho complejo, las zonas de flujo más intenso de personas en el centro de la ciudad, en la zona de Tribunales y el banco Nación (no pegábamos en edificios públicos, éramos bastante cuidadosos con eso), por donde circulan los principales medios de transporte hacia los barrios a la zona Este, o la escuela n° 2 y el complejo de la UNS de Avenida Colón, donde circulan los colectivos hacia las zonas Oeste y Sur. Además de pegatinas, entregábamos para exhibición, por ejemplo las bibliotecas Rivadavia en la zona céntrica, la de Villa Mitre, las escuelas medias de la UNS. También en las paradas de colectivos de la plaza Brown. Eran pocas las *Cuernopanzas*, por eso no salíamos de lugares de mucha circulación... y no duraban mucho, me acuerdo. Las paradas de colectivo eran lugares apreciados, ahí siempre había gente esperando, y entonces se leían.

-¿Hubo una escritura propia del mateísmo? ¿Cómo observás las proximidades y distancias de las escrituras de los integrantes del grupo?

No, no había una escritura *mateísta*, por decirlo así, hubo un momento sí de compartir lecturas, y de charlarlas bastante, pero siempre cada uno tuvo su mambo, y eso creo que era lo que enriquecía mucho el grupo. Sí creo que arrastramos en común, desde el mateísmo, cierta tendencia a trabajar mucho los textos, a corregir (me acuerdo de pasarnos para leer versiones y versiones y versiones de un mismo texto), a desarrollar una escritura “situada”, no “localista” sino situada, atenta a la historia, el lugar, el habla que te rodea. Bueno, y una búsqueda no digo antilírica, pero no lírica al menos, en todos.

Entrevista a Gustavo López (julio 2014 y marzo 2015)

Gustavo López (Bahía Blanca, 1959), pintor, curador y editor. Trabajó como editor en los proyectos independiente *Senda*, a partir de 1982, *Vox (arte + literatura)*, desde 1995, en la actualidad, es responsable del Proyecto *Lux*, junto a Marisa del Monte y Carlos Mux.

De *Senda* a *Vox*

- *Senda* estuvo en las bibliotecas de muchos jóvenes de Bahía, siempre me pareció una publicación exitosa, sacaban por lo menos 500 revistas...

GL- 1000 ejemplares hacíamos. Algo impresionante, porque vendíamos todo, de algunas sacábamos impresiones extras, que se agotaban... un número con la cara de Einstein se agotó así de rápido (chasquea los dedos), mil ejemplares... pero, es cierto que andábamos por todos lados...

- ¿hay una transición de *Senda* a *Vox*?...

GL- Pasa que *Senda* se fue como agotando... Sacamos 32 números, fueron once años de laburo... La última buena fue la de los 10 años, después sacamos una más pero ya no había tanta energía, había otros intereses, y el grupo se fue desarmando... Omar Sanzone laburaba en el banco todo el día, yo en la empresa eléctrica con mis problemas, los chicos en sus cosas, y bueno, se fue desacoplando ese núcleo... Por ese tiempo, yo arranqué a

hacer cosas con Mirta (Colangelo), iba a su taller a fines de los 80', principios de los 90', íbamos con Laura Forchetti, después hicimos algo en radio (un programa en FM de la calle en el que estaban también Osvaldo Tedesco y Omar Sanzone) en la Feria de la Cultura, en ese proceso fue surgiendo la idea de una revista como *Vox*, entre otras cosas porque a mí me interesaba mucho más hacer la parte grafica de una revista en ese momento...

- En la *Vox* se percibe lo que cada uno aportaba sus cosas, está la mano de Mirta Colángelo...

GL- Con Mirta teníamos un contacto intenso, organizábamos todo tomando mate y hablando todo el tiempo; hablábamos por teléfono, en esa época, unas dos horas diarias, cuando no estábamos en Zeballos (Espacio *Vox*) o en la subestación donde yo trabajé hasta el 2000, y venia siempre a la tarde a traerme fruta o facturas. Respecto de lo que aportaba cada uno, la revista resultaba muy diversa, en los dos primeros números hay muchísimas cosas que tiene que ver con ella, se ve algo de Galeano, hay cosas bien diversas. Después se empiezan a afinar detalles en el rumbo de cada número... otra gente sumaba material, Andrés Duprat²¹⁸, aportaba material de artes visuales, alguno hacía una entrevista, con Omar Sanzone estábamos fanatizados con la narrativa de Paul Auster (que además estaba muy de moda en ese momento), en un momento pegué unos poemas, no recuerdo ahora cómo, poemas que se estaban por editar, los tenía en inglés y necesitaba alguien que tradujera, pero no un traductor convencional, un día me encontré a Sergio Raimondi, lo perseguí hasta que los tradujo... En cada número aparecían cosas de amigos...

También se hizo mucho hincapié en el catálogo, en lo que empezábamos a editar... en eso, la mano de (Daniel García) Helder fue fundamental... conviví muchísimo con él, en el 97' más o menos empezó a venir para acá, y a partir del 98' empecé a visitarlo en Buenos Aires.

- La revista tiene un pie fundamental en la poesía pero quienes participaban y hacían el armado en la primera época no necesariamente escribían poesía...

²¹⁸ Andrés Duprat es arquitecto y curador de arte, entre 1991 y 2002, fue director del Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca y, a partir de su creación, en 1995, del Museo de Arte Contemporáneo de esa misma ciudad. Actualmente se desempeña como director del Museo Nacional de Bellas Artes.

GL- Ese es un dato de nuestro trabajo, porque por lo general se habla de la coincidencia de la figura del editor y el poeta. Mirta estaba muy ligada a la producción de poesía pero no escribía o al menos no difundía sus poemas,

El staff de la primera época tenía poco poeta, los diseñadores siempre fueron tipos atentos a la poesía pero tampoco escribían, Carlos Mux no es poeta y tampoco escribe, lo mismo Ignacio Amodeo, que fue el diseñador de los primeros números. Yo escribí algo de joven y abandoné rápidamente. Lo que sí, tuve un vínculo de producción con las artes visuales. Empecé a pintar en el 91' y lo hice de manera constante hasta el 2000

- ¿Y crees que eso marcó alguna diferencia en relación a otras experiencias editoriales?

GL - me parece que era una pequeña ventaja, por no tener o no imponernos nosotros la obligación de la escritura. El campo productivo, el mundo de los poetas en ese momento era muy áspero, difícil de entrar, se sentía la disputa de la escritura, de la palabra... Ahora la cosa se relajó, y los pibes han capitalizado una experiencia que ha dado vuelta a esa generación; pero los 90' fueron durísimos para entrar en la poesía... Esa situación nos ponía en un lugar diferente, yo trabajaba básicamente con Mirta Colangelo y ninguno de los dos estaba completamente jugado a la poesía, no poníamos todas las fichas ahí, Mirta daba talleres, yo pintaba.

En el armado de la revista, al inicio, estábamos con Nacho Amodeo²¹⁹; bueno, él no tenía vinculación estrecha con la literatura ni las artes visuales, pero fue un diseñador impresionante... realmente interpretó un montón de cosas que le decía, no todas porque en un punto era bastante conservador, aunque no pareciera, pero alteraba los soportes, los llevaba a otro lugar, mucho más rápido, más urgente, con material mucho más noble de lo que se pensaba la edición en ese momento... Trabajaba con serigrafías, o impresos sobre papeles doblados, sin encuadernación, o con encuadernaciones ligeras... por otro lado, también hacía serigrafía para la ropa, con altas tiradas...

Es un diseñador increíble, su calidad es única... es uno de los mejores que conozco, un talento total, creo que junto con Paula Cossia, su compañera, entre los tres hubiésemos hecho un proyecto editorial impresionante. Pero bueno, a veces las cosas no funcionan...

²¹⁹ Ignacio Amodeo y Paula Cossia eran el equipo de diseñadores "Los graficantes".

Nacho y Paula hicieron realmente un trabajo espectacular, gran parte de la dinámica gráfica se debe a ellos, así se plasmó... Por diferencias que hubo y no me quedan claras, dejó un número colgado, el 3 – 4, y por esa razón, el 5 lo hicimos recién después de 6 meses...

- Eso fue, seguramente, un cambio importante, cómo continuaron?

- Arranqué con mi primo, Darío Mendizábal, él trabajaba diferente, tenía otras cosas en la cabeza y no tenía mucho tiempo... Era más de onda, nos sirvió mucho, pero, soy muy autoexigente en ese sentido, después de un tiempo me dije: “hay que seguir una línea, así no va”... Básicamente porque yo quería hacer libros también... encontré entonces unos amigos de Carlos (Mux) que eran un desastre total, que tenían un lugar de diseño en la galería Jardín²²⁰ en un entepiso... era medio surrealista todo, la pasábamos bárbaro pero, bueno, la cosa no avanzaba...

Después Carlitos arrancó con los libros, y como con estos otros tipos no llegamos a hacer nada, era el momento...

Con *Vox* fuimos del 94' al 2002, pero ya era otra cosa, otra época... El trabajo de edición era muy distinto al de la actualidad: antes, se tipeaba en una máquina, reducíamos en un tamaño con unas fórmulas que había hecho para que encajen las columnas, y les iba diciendo a los diseñadores: “este artículo tipealo en este ancho de columna; así el interlineado pasaba a ser de 8 y la letra de 12 pasaba a ser de 10... un laburo totalmente artesanal...”... Un laburo de hormiga tremendo, semanas enteras me llevaba... andaba para todos lados con el material, cuando podía trabajaba, era tremenda la energía de ese momento... hoy en día una revista la podes hacer en una hora, antes no...

Para las fotos, por ejemplo, teníamos que hacer la proporción, así que estábamos todo el día sacando cuentas, una regla, para reducir los márgenes, tenía tanta cancha que casi que lo hacía de memoria, una cosa re rara... en la película se pegaba una cartulina negra para que quede el margen, tenía la imagen, y le pegaba un papelito con las proporciones que necesitaba de la base y la altura; alguna veces que no daba la proporción, en vez de cortar las fotos las encintaba, era un laburo tremendo... con un programa que se llamaba “fotolito”, que hacía el efecto con una lente, lo sacaban, lo pegaban sobre el espacio negro, y ahí encuadraba la foto... una locura, a veces alguna cagada hacían... a la distancia, parece otra vida eso...

²²⁰ Un paseo comercial en la zona céntrica de Bahía, Alsina 155.

Hay cosas que tienen que ver con la coyuntura de ese momento, con quiénes nos vinculábamos, cuáles eran los puntos de reunión en la ciudad. En ese sentido, te vas dando cuenta que todos los roles son fundamentales, además de los diseñadores, el equipo de la revista, están los imprenteros, en entonces estábamos con Claudio Coriolani, que es serigrafista. Claudio fue un factótum total, su trabajo era impresionante, muy profesional... Como él manejaba todo eso, nosotros adaptamos ideas gráficas a la serigrafía, potenciábamos materiales de manera diferentes, pintándolos o lo que fuera... También estuvo, al principio, el actor del grupo Caos, Marcelo Marzoni, entre otros colaboradores.

Los papeles y los libros

- Cómo surgió la idea de sacar una revistas con esas características?

GL- una anécdota, volvía una noche para mi casa y vi una pila de *Senda* tiradas en la basura. Ahí empecé a pensar que era necesario otro soporte para que una revista ganara la posibilidad de ser conservada por los lectores.

- ¿Cómo fue encarar un proyecto con muchas necesidades de orden material, operativo, desde una ciudad del interior?

GL- Acá en Bahía Blanca nunca hubo buenos papeles, teníamos que rebuscárnosla, adaptar cartones de pizza pintados, papel misionero o el de packaging... En un momento, en la Papelera sureña, compraron un lote gigante de papeles importados, pero bueno después nunca más hubo...

La edición tiene varias “patas”, ramas, no somos industriales pero que de algún modo organizábamos una división de trabajo; no somos una editorial industrial, pero sí manejamos grandes cantidades...

De la revista *Vox* sacamos 2.000 ejemplares; primero sacamos 500, después 750, y después llegamos a los 2.000, hay que ver que ni siquiera el día de hoy se hacen 2.000 ejemplares de una revista... Todavía quedan muchas, seguimos vendiendo, de la N°10 nos deben quedar 150...

Todos los libros de *Vox*, hasta el último que estamos encuadernando, van a ser vendidos y van a llegar a sus lectores... Parece loco pero es así, hay una capa fundamental del trabajo

del editor, que es medular, la construcción del catálogo, que es lo que realmente hace que el libro se venda, y que la gente comprenda los textos, más allá de que los autores sean quienes hacen los textos y los editores hagan los libros... Un libro es un objeto que tiene otra dimensión respecto del texto... Desde la dimensión material, por ejemplo el tamaño, lo hicimos pequeño, y parecía una jugada contraria pero terminó saliendo positiva...

Fijate que nosotros ya veníamos haciendo libros dentro de las revistas... todo eso también dependía de la disponibilidad de la imprenta y el tamaño de la impresión, esas son cosas que el editor pone en funcionamiento en relación a combinatorias del medio que tiene que evaluar, por ejemplo, el tamaño de papel disponible, el precio que se vende, y la proporción de corte que tiene con la máquina que va a imprimir. El editor con todo eso, tiene que hacer un trabajo meticuloso para que no haya contratiempos, para que no haya desperdicios y que el proyecto no se vuelva inviable... Si nosotros calculábamos: esto imprime 45cm x 60cm, entonces podemos usar las resmas de 65cm x 96cm, que partidas a la mitad entran justo en el pliego... ese tipo de cosas son cuentas que tiene que hacer el editor, también el diseñador, es buscar dentro de esa dificultad material una fortaleza para que el trabajo sea viable...

Los textos, las imágenes y los formatos que íbamos incorporando, en su diversidad, nos obligaban a tomar decisiones. Incorporamos muchas obras, con la expectativa de darle espacio a más de un artista plástico en cada edición, sin superar los cuatro, con la finalidad de que el diseño tenga cierta unidad, ya que los artistas seleccionados dialogaban con sus estéticas, o, al menos, dialogaban en mi loca cabeza.

Asimismo, hay piezas gráficas sueltas en cada número. Sucedió que se trataba de aprovechar todo el pliego de impresión, casi no se dejaban descartes, de allí los formatos internos tan variados, el modo en que eso se hacía era muy delirante. La idea de esas piezas gráficas venía de la necesidad de incorporar materiales diversos, cartones, cartulinas especiales que sean contenedores de las notas autónomas. El contenido seleccionado era aleatorio y tenía que ver con textos que encontrábamos y que por alguna afinidad con las notas se incorporaban. También rarezas o textos que no solían circular o autores que eran un poco periféricos como (Luis Felipe) Noé

Algo similar sucede con los libritos que empezamos a incorporar en el contenido: en 1996 organizamos el Concurso Hispanoamericano de Poesía, fue una buena convocatoria y

aparecieron tremendos poemarios. De los libros premiados la primera idea fue hacer uno o varios libros más convencionales, pero después nos dimos cuenta de que funcionaba mejor el formato de plaqueta, incluyéndolos dentro de la revista; además podíamos publicar y difundir más autores que nos habían sorprendido y no solo a los dos o tres primeros.

Con esa forma de edición, vos abrías la caja y tenías cuatro libritos, era una especie de biblioteca... Todos esos corrimientos que eran decisiones de diseño, le dieron un gran impulso a la revista, a causa de la simpatía o empatía gráfica que logró, llegamos a un público mayor con esa poesía, un público que no estaba, en principio, dentro de los lectores previsibles.

- ¿Se encontraron ahí con material novedoso en ese concurso, los premiados no eran nombres conocidos, para mediados de los noventa se percibía un giro en las formas poéticas?

GL- Sí, había una escena nueva en el campo y creo que todo se conjugaba en la necesidad que había en el campo de la poesía de producir libros, con el hecho de buscar las estrategias materiales para concretarlo...

Era un trabajo colectivo con escasa conciencia tal vez, pero un trabajo conjunto, de muchas voluntades y situaciones, grupos cerrados pero que estaban vinculándose y colaborando, todo parecía que empezaba a imbricarse...

En ese sentido, Bahía se integró rápidamente; si bien acá había una movida importante con lo que hacían los mateístas, fue difícil al principio de los 90', pero con el tiempo hubo mejor tracción, por supuesto, hubo roces, pero se fue dando la posibilidad de vincularse los poetas, las publicaciones, los editores...

El laburo más personal como editor, lo empecé a hacer con libros que presentábamos dentro de la revista, luego los de Roberta Iannamico, de Mario Ortiz... Y ahí llegaron las segundas, terceras capas de poetas más jóvenes, que siguieron surgiendo, si no hubiésemos cerrado el catálogo, seguro seguiríamos editando y publicando... Siempre pusimos mucha atención en la esfera local de realización, pero en conexión permanente con otras regiones...

También se hizo una enorme producción, todo sobre múltiples vertientes, pero hay una línea que se va trazando desde editoriales como Tierra Firme o medios como el *Diario de*

Poesía, una gran tarea de poetas y críticos que abrió un camino, para que luego cada quien pueda hacer su trabajo... nosotros con *Vox*, por ejemplo.

Cuando sale el *Diario*, en el 86', lo que se busca es poner la poesía en la calle... Es una operación deslumbrante, que bueno, coincide con muchas otras cosas que estaban pasando, que se estaban gestando... lo que hacían los *poetas mateístas* en Bahía, el grupo de *La mineta* en Capital... la poesía que se escribe en los noventa pasa por el *Diario*, incluso sus distintas inflexiones, se puede pensar en dos momentos, a principios de la década hay una camada de poetas, y a mediados hay otra, donde la tarea de (García) Helder, secretario de redacción durante varios años, es importantísima.

Mirá, si lo pones en la voz de Durand, siempre fue enemigo del *Diario*, pero sin embargo resultan aliados totales... aunque no lo supieran; estaban enrollando la misma alfombra, uno de un lado, otro del otro... y todo se fue sumando... Desde la posibilidad que brindaron publicaciones como *18 whiskys*, la nuestra, *Diario*... los textos aparecieron de a docenas...

Nosotros con la revista empezamos a publicar esos libritos que (este es el dato del cambio) eran la primera publicación de cada autor en casi todos los casos, esa situación se prolonga en el trabajo de la editorial, si agarrás el catálogo de *Vox*, vas a ver que publicamos 80 libros, sobre un total de 211 que figuran en el catálogo que son primeros libros.

En cuanto a las figuras que quedan, yo sé que hay gente en estos procesos, donde se genera un cambio de paradigma, que se olvidan, que ni sus nombres figuran, pero han sido fundamentales en muchos aspectos... Algunos quedan invisibles, y otros tienen gran visibilidad y bueno, a veces es así...

Y hubo otro concurso que organizamos junto con *Diario de Poesía* en 1999. Ahí fue increíble la cantidad de material recibido y la novedad que había en muchos de esos textos. Eran 700 laburos lo que teníamos, una locura! El ganador fue Germán Carrasco de Chile, con el libro *Calas*, también premiamos *Bestiario búlgaro* de Mario Arteca y uno de Laura Wittner; otros, como Miguel A. Petrecca con *El gran furcio*, que quedó como una de las menciones, también *Torsos tórridos* del dominicano León Félix Batista...

Pero hubo cantidad de buenos libros, por lo que la selección fue muy difícil y discutida, estaba *Polaroid* de Luis Chávez, uno de Francisco Garamona...

Vox tuvo la suerte de estar activa en el momento que autores fundamentales producían sus textos. Al trabajo de los *poetas mateístas*, Roberta Iannamico, Ale Rubio, Santiago Llach, Osvaldo Aguirre, con los que iniciamos el catálogo desde la revista y luego en los libros independientes, se sumó Martín Gambarotta, Cucurto, Casas, Laura Wittner, , Mario Arteca, Damián Ríos, Martín Rodríguez, Gaby Bejerman, Marina Mariasch, Martín Prieto, en fin una selección muy copada.

En sincronía pequeños proyectos empezaban también a agitar, Belleza y Felicidad, Siesta, Del Diego, más tarde Eloísa Cartonera, o Gog y magog. También hay editoriales que no son ni siquiera nombradas, pequeñísimas, y producen algo. Volviendo a lo que decía antes, analizando el aspecto formal y gráfico de Belleza y Felicidad, me parece que hay un fenómeno para analizar porque afectaron en la escritura; al analizar los catálogos desde el punto de vista de un editor, como construyeron un catálogo, al hacer un señalamiento y un recorte del campo productivo de textos, con una identidad y un formato que generó una estética... No es fácil poder lograr eso...

Creo que algo de eso logramos laburando con Carlitos (Mux)...

Si nos acercamos al presente, *Mansalva* , por ejemplo, es una editorial que generó a través del catálogo un movimiento, sobre todo en la parte narrativa, logró difundir e imponer autores en las grandes ligas del consumo del libro, con ciertas operaciones y manejo de los autores que combinaban, viéndolos incluso en la misma mesa... Hoy en día se podrían citar unas 8 o 10 editoriales que trabajan en consonancia, donde a través de ese mapeo se puede ver un fortalecimiento del campo, una estética, un modo de comunicar, donde el medio es el mensaje y con el mismo medio iluminaron la poética del libro, la puesta de los autores, cada uno con su estrategia, abriendo así una puerta para los lectores...

Acá en Bahía de hecho tenemos hoy unas cuantas editoriales... están por ejemplo Semilla, Mala Letra, Cuatro de Copas, o Maravilla de las chicas de Villa Ventana, después está también Rizoma... que operan también en esa relación.

Aparte la edición tiene esa cosa, está en la juventud, y se termina construyendo un concepto estético, así como también la operación cultural es una injerencia en el campo de la escritura, como el modo en que lo hace la operación de un texto en un campo social... La

gestión cultural y la edición misma como parte de gestión cultural, no solamente como una actividad industrial... operan como dispositivos estéticos que influyen en el campo...

- Todo lo que hace al diseño no solo es una cuestión de la producción específica, industrial, sino que tiene incidencia en el campo inmaterial... recorta e ilumina estéticas dentro del campo... hoy se lo piensa como una disciplina social...

GL- Sí, claro, porque el campo es muy diverso, tiene un espesor muy grande... Y ahí, por caso, el editor de todo eso, saca y recorta los elementos y forma el catálogo, lo pone en línea para ser observado, incluso para conectarlos, si analizas un catálogo conectas los textos... autores que incluso no se conozcan entre ellos, la energía que hay en la creación y consolidación de los libros y los catálogos se potencian... es la tarea del editor, que siempre queda sumida sobre una enorme cantidad de actividades que realiza, y además hay que considerar que no siempre un catálogo se puede conformar ya que no depende únicamente del editor, también hay que ver si el autor accede...

Vos sabés que, pensando en el conjunto de lo que editamos, nosotros íbamos a editar *Segovia*, de Daniel Durand²²¹, y no pudimos concretarlo... creo que ese texto era un buen material para ese momento. Pasó, no importa, porque lo que ves después es que la edición en ese contexto de gestión cultural es un trabajo colectivo también, así que no depende solo de la voluntad de los que se juntan a editar, es un campo colectivo de quienes se van moviendo para trabajar... Yo creo que los que la movían en ese tiempo, ahí tempranamente en los noventa, eran Durand y Villa, que después se distanciaron, a partir de esos casos entiendo que algunas cosas terminan siendo o dándose por "políticas de la amistad"... La amistad es fundamental en la poesía...

- La apertura del espacio cultural los hace vincularse con otras experiencias...

GL- Siempre tuvimos un momento inicial en que recibimos un impulso a favor, viste... Y es *Antorchas* que nos pone la plata para los talleres y las cosas, en una época complicada donde no podíamos hacer mucho, y ese es otro de los hitos simbólicos, viste, incluso se empiezan a producir los libros también... se produce el núcleo, algo que conceptualmente

²²¹ Se trata de un libro que estaba en proceso a principios de los noventa, como muchos otros proyectos de la época se conocía parcialmente a través de las lecturas del autor o la circulación de fotocopias; un fragmento de *Segovia* apareció en *18 Whiskys* (3-4, Marzo 1993)

estaba, ver un diagnóstico de la ciudad con todo disperso, sin puntos de encuentro... después de ver el proyecto de FM De La Calle, retoma un poco ese espíritu que está en el momento, como lectura de lo que está pasando en el campo cultural, no hay aglutinamiento y si hay un montón de maneras de trabajo que van en algún sentido, por lo menos estéticamente en contra, y que son los que acaparan la mayor cantidad de visibilidad y energía de todo lo que estaba pasando en la ciudad...Y paradójicamente adquirió más trascendencia fuera de la ciudad, que dentro...

Y que dialoga muy bien con fenómenos de otros lugares, particularmente de Buenos Aires...Eso también tiene mucho que ver, bueno, al principio, había una afinidad natural con algunos, con “Belleza y felicidad”, o “Eloísa Cartonera”... a pesar de que no teníamos una plena y total correspondencia, pero si compartimos una forma de hacer las cosas con mucha similitud en acciones... pero después cuando empezamos a ir a Trama fue importante para el proyecto, Trama era una red de iniciativas de artistas, la que mueve todo eso primero fue Claudia Fontes, ella organiza las primeras reuniones y unos cuantos seminarios, con la finalidad de acercar herramientas de gestión, de financiamiento, con la crisis del 2001, para que estos proyectos se pudieran solventar...

el que participó bastante fue Marcelo Díaz... 2001, 2002, 2003, 2004, y termina en el 2005... ahí empezamos a experimentar el trabajo en red, ya no de aglutinamiento, sino a conectar puntos, armar redes de vinculación y conexión sobre todo en el campo de las artes visuales, donde se hicieron un montón de muestras copadas, con “La Baulera” de Tucumán, “EL Levante” de Rosario, después había varios pero desaparecieron... son todos vínculos que conservo de aquellas épocas, y que también apuntalan a través del vínculo y el contacto que conllevan, todo el trabajo que nuclean... Participamos una semana entera en Luján, de la mañana a la noche en un hotel; estuvo genial porque te empapabas muy bien en el tema... entonces este proyecto se multiplica por todo el país, y se hace una reunión con más de 100 espacios de artes, y una de las sedes fue Bahía Blanca; después hay en Córdoba, en Salta y en Misiones; ahí se nuclearon las 5 sedes, que las coordinaba el negro, a mí me pasaron después, me toco ir a Salta y a Córdoba; se hacían todos en la misma fecha, acá vino un chico tucumano y una chica cordobesa, Carina Cagnolo y Jorge Gutiérrez...

-¿Tuvieron modelos de trabajo cuando comenzaron la revista ensamblada? ¿Alguna referencia de producciones anteriores? Por ejemplo, en algunos números aparecen notas sobre Edgardo Vigo que era también un artista que estaba en una zona más marginal y que produjo revistas y objetos que pueden filiarse con los de Vox, ¿Hubo algún tipo de intercambio con él?

- Lo conocíamos como artista, la que en realidad tuvo la correspondencia era Mirtha, que mandaba las cartas y todo eso... mandó una esquelita muy breve diciendo “gracias, hermosa revista...” como una recepción, y sé que después él las buscaba en Buenos Aires, por donde Mario Daniel Gemin, un diseñador muy amigo de Vigo que le hizo el libro... Y bueno, eso fue todo, el momento...

pero un contacto efímero, porque no tenía una total noción de la dimensión de su trabajo, de lo que era Vigo...

Por ahí tuvimos datos, comentarios de otras publicaciones parecidas; cuando salió la revista, mandábamos un montón de ediciones, como 150, de regalo, a través de correo de la municipalidad, esa posibilidad permitía difundirla, sin pretensiones de venta... con uno de los que estábamos en contacto en ese momento era con Ricardo Piglia, lo queríamos a traer con el Museo de Bellas Artes... eso, ... Al principio le mandé la revista y me dijo que era buen material, que le recordaba una revista del 60' que iba todo en un sobre, entonces ese era el único dato que tenía de como trabajábamos, y nosotros solo tuvimos ese dato de publicaciones similares... en cuanto a las de Vigo nunca las vi, solo un catálogo de revistas. Creo que yo ya tenía una idea definida en ese momento... el recuerdo más lejano que tengo cerca de esta inquietud de cambiar el formato y eso... es en la revista *Senda*, cuando sacamos un prólogo inédito a *El sonido y la Furia* de Faulkner... lo habían descubierto porque hizo un prólogo de 3 páginas para una pequeña editorial, que se había fundido así que quedó archivado; se había perdido la hoja del medio, y muchísimo tiempo después lo encontraron, un amigo nos lo mandó desde Nueva York traducido y todo, todo en poco tiempo, así que lo pusimos en la revista... pero pensamos mucho cómo tenía que ir, si debía ir como un apartado, como un complemento...

Ese material daba para fabricar un objeto. En cuanto a los distintos resultados en *Vox* surgen también del vínculo con los imprenteros, por ejemplo, un día fui a Imprenta Káiser, preparamos en serigrafía un cartón a dos colores, y les pedí un cliché de corte, que es una

plancha donde le ponés el papel en la máquina, una placa lo aprieta, y sale troquelado; algo muy bueno que lo aprovechamos en una situación de escasez... Obviamente, era útil y práctico en ese momento, hoy en día te sale como \$3000...bueno, esa revista costaría un huevo hacerla...

Luego los cambios tecnológicos incidieron para economizar los costos de los materiales. DE parte nuestra había un enorme trabajo, porque todo lo hacíamos muy artesanal, con mucha inversión de tiempo y de esfuerzo personal, teníamos que ir un montón de veces para las imprentas...

La periodicidad iba a ser trimestral primero, pero después salió cualquier cachivache y bueno... siempre muy neurótica, con mucha energía, ahora ni en pedo podría hacerlo... Y quedé vivo... Salieron 10 números y hubo un número 11 que quedó preparado pero no se llegó a imprimir en la crisis posterior a 2001.

Había notas en los pliegues grandes para las que se hacía una maquetación, es un modo especial para el diseño de la revista... vos tenés una plancha, ves si la podes cortar en cuantas tiras, y vas viendo las medidas... después tenías que hacer que el diseño entre ahí, dependiendo el material que barajabas... además que si no eran hechas todas iguales no iban a seguir con la lógica de los colores que manejábamos, para que de esa manera no se pierda el sentido...

Pensarlo como un concepto de producción...