

## Muñecas rusas de papel: revistas preñadas de libros

por Omar Chauvié  
(Universidad Nacional del Sur)

### RESUMEN

*El trabajo de edición resulta un modo otro de ejecución de la palabra, es máquina de enunciación pública y, a su modo, política; publicaciones como Tsé-tsé o Vox encuentran en la forma de construir el objeto revista, modos de anunciarse en la vida cultural de la época, mediante aproximaciones novedosas, vínculos entre poesía, artes visuales y sociedad en general. Como revistas pueden contener otros soportes, como el libro, y a través de cada uno de esos objetos consolidar una estética.*

### PUBLICACIONES PERIÓDICAS – POESÍA – ARTE – EDICIÓN

Diseñar una revista de literatura es gestar una maquinaria crítica y, a la vez, estética, un instrumento de mediación en el escenario cultural, que puede consolidarse como una forma de proyección pública de los escritores y puede diseñar políticas de intervención, y modos de aglutinar a partir de estéticas y autores.

En tanto publicaciones periódicas, resultan un objeto reconocible, con una cierta regularidad general en la presentación pautada, en buena medida, por los espacios de circulación que le son habituales, como la librería, el espacio cultural, el kiosco. El reciente final del siglo y el inicio de éste plantean disyuntivas para las revistas culturales, dilemas estéticos y problemas relativos a la entidad material de esos artefactos que no son ajenos a la ética y la política de trabajo. En principio, para estos medios está la opción de trabajar en un soporte como el papel, que cuenta con una historia, no por breve, menos intensa, y con el peso nada minúsculo, de sobrellevar el modelo de producción de las publicaciones de las vanguardias, pero que, a su vez, tiene la cercana sentencia de la desaparición o del agotamiento sobre sí; todo esto obliga a la toma de decisiones, a la determinación de estrategias para mantener su espacio en el campo cultural y, también, en el mercado, o, con menos pretensiones, en algún espacio de subsistencia que permita la continuidad.

En ese período algunas publicaciones periódicas examinan las posibilidades que brinda el diseño en un escenario en que la literatura se cruza con otras artes, de ese modo, encuentran una definición en la materialidad de un soporte y en las posibilidades de la presentación exterior; en el caso de la literatura argentina -especialmente en la poesía- de la época, como señalan A. Mazzoni y D. Celci “La contaminación entre diseño y literatura es perfectamente funcional a la posibilidad de la edición” (2006:261). Respecto de la amplia variedad de trabajos que implica la edición, en este tiempo gana lugar la cuestión del diseño, una disciplina, por cierto, que está muy ligada a la actividad artística, en tanto emplea un lenguaje similar, que apela a un ordenamiento procedente de las artes plásticas, pero que además, es un fenómeno de naturaleza más compleja y enteramente vinculado a la actividad productiva y al comercio; por otro lado, como disciplina entra en su apogeo a mediados de los años noventa en el momento en que la crisis de la industria editorial ingresaba en su etapa más aguda (cfr. 2006:261).

Pensamos aquí la edición como un rango *otro*, muchas veces no contemplado, de ejecución de la palabra y de construcción de sentidos, como máquina de enunciación pública y, a su modo, política, donde la multiplicidad semántica ancla de igual modo que en los elementos más ideales y arraigados de la producción textual (la palabra, el verso). Revistas como *Tse-tsé*, de Capital Federal o *Vox*, de Bahía Blanca, encuentran en el trabajo y las alternativas de la edición, en la forma de construir y presentar el objeto como tal, maneras de anunciarse en la vida cultural de la época, dando cabida a un material que se sustenta fundamentalmente en aproximaciones novedosas, donde priman los vínculos entre poesía, artes visuales y el campo social en general, sostenidos en sus formas de producción y estrategias de difusión que retoman prácticas de autogestión y trabajo en red que devienen en un resultado comunitario de la tarea

artística, y que le otorgan, a su modo, a la actividad una dimensión política, donde la creación individual se vuelve siempre colectiva.

Hay, en paralelo a esta definición por la constitución material del soporte, un principio operando en la elaboración de estas revistas que formula la posibilidad de promover la reutilización de los componentes y, aun, de conformarse, de construirse, con elementos reutilizados. La revista, la obra, no es solamente un material acumulable, sino un conjunto que puede recibir otro uso, desde el momento mismo en que se lo diseña. Así los distintos y variados elementos que incorpora una revista de las características de *Vox* en la disposición de material suelto -algunos de ellos ni siquiera aparecen fuera incluso del mínimo orden del sumario- entre los que podemos encontrar hojas que, además de ser portadores de textos, pueden tener otras funciones, pueden fungir como señaladores, calcos, posavasos, señaladores u otros objetos de uso cotidiano. En paralelo a esta posibilidad de reutilización se impone otro principio que es el contraste de valores y calidades de los portadores utilizados, allí conviven materiales muy económicos, con otros sofisticados, como puede verse en *Vox*, que utiliza cartón 25, de uso industrial para la composición de sus portadas, un material que entra en contraste con algunos papeles finos que aparecen en el interior, como el ledger verjurado, que se utiliza para algunas notas o sueltos con poemas.

### **Zorros en una caja**

Publicaciones como *Vox* constituyen una experiencia singular, generan una dinámica de cambios en el acceso a los contenidos y, así, buscan la adecuación a un modo de percepción que no está pautado por la fijeza de sus componentes, en tanto cada entrada a la revista que adopta el formato singular de una caja, una vez abierta, va a promover circunstancias diferenciales de abordaje y lectura.

En comparación con las revistas de formato convencional, donde hay una mayor estabilidad de los elementos, mayor regularidad, por tanto, modos de percepción más normados, *Vox* nos propone una situación de cierta anomalía, ya que todo su material, una vez retirada la cubierta, 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 la elección de textos a leer está signada por el azar. Por tal razón, frente al libro o la revista convencional muestra una constitución singular, una dinámica de exposición más amplia, en tanto se dispone, una vez retirada la faja de cubierta, con menos mediaciones a los ojos del lector.

Dentro de los objetos diversos que encontramos en esa apertura, nos detenemos en los pequeños libros que asoman; ante las posibilidades que brinda esa presentación variada, los editores de *Vox* valoran la oportunidad de incorporar el libro -o un sustituto económico como la *plaque*- en ese conjunto. Esto da cuenta de la compleja estructura que cobra como revista, -un soporte que contiene múltiples soportes- y tratamos de considerar algunos de sus presupuestos de lectura que esa situación impone.

*El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* es un pequeño libro de la poeta bahiense Roberta Iannamico que aparece en el número 6/7 de revista *Vox* en 1998, como uno de los tantos materiales que componen esa revista objeto y se ofrecen de una manera singular a la mirada del lector. Una de las escenas que puede darse en la apertura de la revista -donde todo es puro material expuesto- es la aparición de ese pequeño librito. Se trata de una parte pero no es un soporte suelto, como otros de la revista, no se trata de un pliego individual con poemas, sino que aparece reponiendo el formato de *plaque* 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, emulando una pequeña biblioteca en el interior de la revista, algo que los pone en el plan de una unidad; así aparecerán títulos de Iannamico, Santiago Llach, Osvaldo Aguirre, Gabriela Bejerman, entre otros. La práctica de incorporar textos completos inéditos en formato de libro ya había comenzado con un libro individual como *Música mala* de Alejandro Rubio, en el número 5, el volumen precedente de la revista. Esa

edición de la publicación incorpora la posibilidad del conjunto de poemarios y se va a repetir en algunos números siguientes. El soporte *plaque*, de presentación despojada, sencilla, mínima, supera apenas el lugar de los textos sueltos que, muchas veces, tan solo con el recurso del abrochado quedan en el plan de una unidad. De este modo, la revista, *Vox*, muestra una entidad mayor, el libro, el volumen –aunque sea pequeño el formato-, y a la vez, deja huellas de un modo de sugerir, de ordenar lecturas, donde se esboza un trazado: en este caso, el libro de Iannamico aparece vinculado a otros, entre los que destacamos uno que parece bien distante en primera aproximación, *Putina* de Gabriela Bejerman; en este juego de enlaces, la poesía local y regional se presenta articulada con un conjunto más amplio, y encuentra un modo de estar presente siempre. De esa manera, se propicia un diálogo de la región con la metrópoli, de la región con otras regiones.

Esta es la forma material que la revista y sus editores encuentran ese momento para aquello que surgía como idea y luego, escritura. Todo proceso de abstracción requiere de una inscripción exterior para consolidarse como conocimiento, necesita incorporarse a un portador que progresivamente será integrado como parte de esa elaboración. Ese portador es indispensable para sintetizar el conocimiento. Del mismo modo, en la experiencia artística es una necesidad imperiosa encontrar un soporte de inscripción externo para poder materializar las creaciones, las expresiones, los pensamientos, es un paso fundamental para que estos puedan ser aprehendidos, internalizados (cfr. Déotte 2012: 17).

El resultado estético no está ceñido solo a los materiales propiamente artísticos con que se trabaja,<sup>1</sup> sino que toma forma de acuerdo a los sustratos técnicos que cada época provee (cfr. Déotte 2012 : 16); en ese sentido los objetos que ofician de soportes, son algo más que meros portadores, implican la sensibilidad de un período histórico, y como tales se vuelven capaces de gestar otros lugares, otros espacios, tanto simbólicos como materiales, para la escritura; incluso el carácter de novedad de estos espacios y superficies puede volverse más notorio que el de la estética producida por esa misma escritura. Por otro lado, las imágenes poéticas, al estar inscriptas en nuevos soportes pueden forjar estéticas renovadas, a partir de ese vínculo (cfr. Déotte: 2013).

En esa dimensión, un objeto cultural se constituye como un dispositivo técnico de difusión, es así que entra en el escenario de los aparatos estéticos de su tiempo.<sup>2</sup> La configuración técnica, la esfera del trabajo, está en un lugar destacado en *Vox*, está exhibida, puesta en escena, y es una herramienta que permite establecer relaciones con otras disciplinas, pensar la dimensión política de los objetos que se gestan allí; de ese modo se conforma como superficie de inscripción que tiene la posibilidad de decir, de dar cuenta de las condiciones de su época, y que en su forma acuerda, y aun, prescribe contenidos y procedimientos, puede ser un escenario de redefinición de la sensibilidades de una época.

Cuando reparamos en la *plaque* de Iannamico - ese objeto hallado entre tantos en el interior de del espacio de almacenamiento de materiales diversos que conforma la revista *Vox* – comprobamos que se trata de un volumen que se distingue en su escritura por un modo de decir singular, un tono peculiar de la voz que enuncia en los poemas, y que se constituye en un significado inescindible de esta presentación, un sentido que se conforma en la exposición de los textos en ese tipo de papel sin brillo, con pequeñas líneas tenues que sobrenadan la página. Ese soporte -conformado por un papel que es material reciclado, con la característica de unas marcas casi imperceptibles a primera vista-, con esos trazos breves y levemente estriados,

---

<sup>1</sup> “no reducimos el arte a sus materiales (línea, color, etc.) que tomarán forma gracias a los aparatos que han hecho época” (Déotte 2012 : 16)

<sup>2</sup> Déotte caracteriza como aparato estético a una instancia que da cuenta de la sensibilidad de una época; aunque los hay en épocas precedentes, se trata básicamente de productos de la modernidad, entre los que este autor cuenta el aparato perspectivo, el museo, la fotografía, el cine. Decimos que la revista entra en el escenario de los aparatos, en tanto se trata de una revista objeto, si bien con rasgos singulares, no ha de considerarse en el estatuto de tal pero muestra la posibilidad de dar cuenta de una sensibilidad de época; un aparato de un momento histórico tendría la potencialidad de redefinir una sensibilidad, y configurar, “hacer época”. es capaz de poner la técnica en un lugar central para pensar lo político.

dispersos sobre la página que se perciben bajo los versos, semejantes a esas partículas que nos distraen cuando nos enfrentamos a un contraluz, muestra y resignifica la voz de los poemas; es probable que la lectura se desarrolle como el juego contemplativo frente a esas partículas que caen, siguiendo un tono que parece pueril, candoroso, ingenuo.

En el resultado textual, esa voz conforma un mundo que se construye en relación al sujeto del poema mediante las comparaciones sencillas, que suelen recurrir, por caso, al universo animal, en el modo en que lo encontramos en el imaginario, en los relatos infantiles, “yo levantaba una pata y la otra como una flamenca” (7),<sup>3</sup> 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 que muchas veces se inclinan por las posibilidades de ese registro infantil como “Hacían pis para marcar el territorio” (7), que se impone en esa presentación (en esa palabra, “pis”), pero que, por cierto, se combina en conceptos que, como en este caso, amplían esa perspectiva y la condición de esa elección de una variedad lingüística en el desarrollo de los poemas. Así también, se repiten los sintagmas claros, transparentes, que remiten a las rutinas y los hábitos, la siesta, cruzar el baldío, “tengo que volver para tomar la leche” (18); 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 del mundo adulto hacia el universo infantil para los hechos fatales, “Por la ventana que da afuera me dicen/que Pascual se fue al cielo” (18). Además 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 operan 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). Todo ese arco de estrategias en un registro verbal que se organiza bajo la aparición de los diminutivos como una presencia constante: “limoncito”, “ramita”, “igualito”, “farolito”.

En alguna oportunidad, se recuperan instancias de las ficciones de los adultos destinadas a los niños, que no parecen separarse de esa línea; por ejemplo, en el siguiente poema

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 infantil 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 material a partir de sus formas, de su configuración externa, visible - la forma de la nariz, propicia la búsqueda de esa formas en una semilla, un limoncito, una ciruela- que funciona en sintonía con esa lógica, en apariencia cándida que establece una asociación directa

---

<sup>3</sup> Por las características del objeto –una *plaque* dentro de una publicación, sin más datos ordenadores que un Sumario- cito indicando el número de página del ejemplar individual.

de los elementos, que pueden ser permutados, reemplazados, en función de su contorno exterior, de su forma, 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.

Asimismo, en otro poema se esgrimen relaciones causales simples entre los hechos, “De tanto cruzar el océano los nadadores se destiñen.” (12), los elementos cargados de un poder de características mágicas o maravillosas que operan sobre cualquier otro objeto.

A estos módulos de significación se suma una disposición sintáctica afin, 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 se aproximan a lo coloquial, “El caballo corre y hay tormenta (10). En algunos versos se formulan estructuras sustantivas como “La espantapájara”, en la que se trastruecan los géneros mediante la utilización de una forma en femenino, inexistente, pero válida en ese contexto de creación de ficciones infantiles.

Todos estos recursos encuentran su espacio en los que suelen ser escenarios del mundo infantil; así, de manera explícita, los baldíos, los patios se hacen presentes, y la escuela, por ejemplo, aparece a través de la mención de contenidos clásicos del aprendizaje escolar argentino: el recorrido por una geografía repasada en el aula - la de la provincia de Buenos Aires-, el reconocimiento de las grafías - la letra P - o la figura de la vaca, ícono recurrente que puede llevar de modo indistinto a la geografía, la economía o la escritura en nuestra enseñanza.

Este repertorio de frases y comparaciones, de vocabulario, de estructuras, es parte de los elementos materiales del poema que, en general, facilitan la accesibilidad, por las estructuras narrativas, eventualmente, dialogales o argumentativas a las que se recurre,<sup>4</sup> de esa manera, con estos medios, se abre un horizonte de mayor vinculación con el lector. Este aspecto se ve reforzado por el empleo de ese soporte sencillo, ese objeto similar a un cuaderno de anotaciones, un borrador, un objeto que guarda algo de bricolaje escolar, que se asocia a un dispositivo de enunciación que busca fórmulas básicas para un tema que se formula en una dicción singular, con la percepción del universo infantil como eje. Un pequeño libro que, desde su presentación, semeja una libreta de apuntes; un objeto individual, que se aloja dentro de la revista y se lee como libro. El ejercicio intelectual de indagación del objeto no puede desligarse de todos los momentos y de todo el proceso que nos lleva a él, con el tipo de dispositivo empleado para dar a conocer el texto, un tipo de soporte que comparte con otros libros pero que en éste opera de manera singular en la aportación de sentido.

En esta clase de publicaciones se establece una comunicación constante entre registro verbal y soportes, entre voces y cartulinas; *Vox* se mantiene en el circuito de circulación del formato papel con apuestas de este tipo, con libros encerrados dentro de una caja, dentro de una revista. La publicación reclama así lectores que dispuestos a operar como quien asiste a una instalación, como el usuario de un museo, de un espacio de arte, un lector que cobra conciencia de una dimensión espacial de la revista, y aun de la lectura, y esa participación debe tender al carácter dinámico que han ido ganando las obras artísticas contemporáneas.

## BIBLIOGRAFÍA

---

<sup>4</sup> Parte de la poesía que se produce en el periodo en el país responde a esas características y *Vox* fue uno de los agentes propulsores de esas estéticas emergentes.

Battilana, Carlos (2012). "Revistas de poesía: desplazamiento y enunciación". Martínez Gramuglia, Pablo y Facundo Ruiz (comp.). *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. Buenos Aires, NJ Editor, 115-125.

Déotte, J.-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados. Traducción de Francisca Salas Aguayo.

Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.

Ianamico, Roberta (1998). *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*, Vox 6/7. Bahía Blanca.

Mazzoni, Ana y Damián Celsi (2006). "Poesía actual y cualquierización". Fondebrider, Jorge (comp.), Buenos Aires, Libros del Rojas, 257-268.

Valle, Pablo (2006) "La mediación editorial: una instancia denegada". Boletín de Humanidades, Nueva época, año 7, Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 27-33.

*Vox* (1995- 2004), 1 a 10. Bahía Blanca, Los graficantes/ Cartoon multimedia.