



MATÍAS MOSCARDI

Universidad Nacional de Mar del Plata/CONICET

moscardimatias@gmail.com

 [orcid.org/0000-0002-0355-942X](https://orcid.org/0000-0002-0355-942X)

## NUEVAS OLAS. DIAGRAMAS DEL MAR EN LA POESÍA ARGENTINA RECIENTE

**Fecha de recepción:** 16.09.2021

**Fecha de aceptación:** 25.03.2022

**Resumen:** En el presente artículo analizo como punto de partida dos poemas: “Una oportunidad”, de Fabián Casas, y “Qué es el mar”, de Sergio Raimondi. Ambos presentan factores en común: hacen foco en una definición del mar; reconocen el tema del mar como algo trillado, gastado o excesivamente concurrido en la tradición poética; proponen, entonces, una definición propia; y, por último, ambos poemas articulan cierto carácter de clausura de la serie, que habilitaba la pregunta sobre cómo escribir otro poema más sobre el mar que no sea una simple repetición de lo ya dicho. Metodológicamente, el concepto deleuziano de cliché y su correspondiente idea de diagrama sirven como punto de partida teórico para repensar esos términos en el terreno de la poesía y modificar la lógica de sus alcances. Para esto, confeccionamos un breve corpus de poesía contemporánea argentina que podría leerse como respuesta a esa problemática de la clausura, como un reinicio o recomienzo de la serie.

**Palabras clave:** poesía argentina contemporánea, mar, cliché, diagrama

**Title:** New Waves. Sea Diagrams in Recent Argentinean Poetry

**Abstract:** In this article, I analyze two poems as a starting point: “Una oportunidad”, by Fabián Casas, and “Qué es el mar”, by Sergio Raimondi. Both have factors in common: they focus on a definition of the sea; they recognize the theme of the sea as something hackneyed, worn out or excessively crowded in the poetic tradition; then, they propose their own definition; and, finally, both poems articulate a certain character of closure of the series, which enabled the question about how to write another poem about the sea that is not a simple repetition of what has already been said. Methodologically, the Deleuzian concept of cliché and its corresponding idea of diagram serve as a theoretical starting point to redefine these terms in the field of poetry and modify the logic of their scope. To this end, we put together a brief corpus of contemporary Argentine poetry that could be read as a response to the problem of the closure, as a restart of the series.

**Keywords:** Argentinian contemporary poetry, sea, cliché, diagram

*La mer, la mer, toujours recommencée!*  
Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

## 1. ESCENAS FRENTE AL MAR: CLICHÉ Y OPERATORIAS DIAGRAMÁTICAS

“Una oportunidad”

Caminás con las manos en los bolsillos,  
por la rambla, rodeando el mar.  
Te acordás de otro tiempo, aquí mismo,  
estabas enfermo de la cabeza  
y no podías sostenerte de pie,  
con elegancia. Sin embargo,  
pudiste salir.  
Hubo una oportunidad en aquella época.  
Ahora mirás el mar, pero no decís nada.  
Ya se han dicho muchas cosas  
sobre ese montón de agua. (Casas 1996: 13)

Este poema de Fabián Casas, incluido en *El salmón*, podría leerse bajo la lógica de una pregunta regresiva, genealógica: ¿cuáles son exactamente esas “muchas cosas” que se han dicho sobre el mar? ¿Qué tradiciones podrían reponerse a partir de ese verso? Claro que el planteo sería presuntuoso y por demás difícil de desentrañar, sobre todo si se tiene en cuenta la exuberante cantidad de ejemplos y casos en donde se dice *algo* sobre el mar, tanto en la poesía como en la literatura. Acotar el rango de alcance de la pregunta a la tradición de la poesía argentina tampoco sería de gran ayuda, dado que el solo intento de confeccionar una lista más o menos completa se ve fraguado, casi de inmediato, por la parcialidad y el grado de heterogeneidad irreductiblemente alto, que en un solo atisbo inicial ya incluiría nombres eclécticos y poéticas tan diversas como las de Alfonsina Storni, Enrique Fogwill, Jorge Luis Borges, Alejandro Urdampilleta, Alberto Girri, Diana Bellesi, Olga Orozco, Viel Temperley y Juan Gelman, solo por nombrar unos pocos. Esta lista podría seguir de manera indeterminada y aun así no daríamos exactamente en la clave de esas “muchas cosas” dichas sobre el mar que aparece en el poema de Casas por la sencilla razón de que el corpus de poemas sobre el mar parecería ser tan vasto como el mar mismo.

Por lo tanto, ahí donde la pregunta por la tradición detrás de ese verso hace aguas por el grado de amplitud que supone, en cambio, resulta viable otro abordaje: pensar cómo sería posible seguir escribiendo sobre el mar *después* de ese verso. Con esto quiero decir que el poema efectúa, fundamentalmente, tres movimientos. Primero, clausura una serie a partir de una operatoria radical: frente al mar no se puede decir más nada justamente porque ya se han dicho “muchas cosas” y el tópico parecería agotado por completo. Sin embargo, el segundo movimiento instala una paradoja que se articula como contradicción de ese “decir nada”: “Ya se han dicho muchas cosas/ sobre ese montón de agua”. Acá

queda establecida una ambivalencia, dado que “ese montón de agua” funciona, en efecto, como remanente, como exceso o resto, frente a la inercia inicial del silencio que llevaría más bien a callar, casi como un gesto inhibitorio frente al inmenso caudal de poemas escritos al respecto.

Hay que notar, de inmediato, que el problema presenta un doblez interesante porque en principio parece un problema cuantitativo, casi de orden espacial. Hay *tanto* dicho sobre el mar que resultaría imposible agregar algo *original* –por llamarlo de algún modo–. El espacio simbólico estaría, *a priori*, saturado, lleno, incluso desbordado. Pero de pronto, con el remate del verso final, el problema –y su resolución– revela su sesgo cualitativo: se puede agregar algo *siempre y cuando* ese algo no funcione como repetición. Dicho de otro modo: lo que no se puede decir, en el poema de Casas, es *lo mismo*, la repetición de lo mismo. No decir nada equivale a *no repetir lo dicho*. Decir algo, a la inversa, implica un grado de variación con respecto a esas “muchas cosas” ya escritas sobre el mar. Concretamente, la imagen que agrega Casas cierra con un tercer movimiento: en efecto, “un montón de agua” vuelve a reinscribir el problema en su nivel cuantitativo, dado que lo que dice es acentuadamente lacónico, brevísimo, en marcado contraste con las dimensiones –discursivas y físicas– del referente. La fórmula para poder decir algo parecería ser decir poco. Y aún más: al decir poco, los efectos de sentido son, con el mismo impulso de la paradoja, inmensos. Porque, de hecho, “ese montón de agua” parece volver al mar un objeto abarcable con la mirada –recordemos que en el poema es importante la mirada–, incluso en los términos de un *correlato objetivo*<sup>1</sup>, a la vez que, tonalmente, parecería articular una especie de desromantización de lo que W.H. Auden llamaría la “iconografía marina”<sup>2</sup>.

Por otro lado, también podríamos pensar que el poema no agrega, efectivamente, nada: en una lectura en clave sintáctica se observa que la posición del verso final es meramente circunstancial. En otras palabras, lo dicho se introduce por las vías del no-decir, de un decir de soslayo, solapado, casi al pasar, como si el acto de enunciación no estuviera completamente asumido como definición. Como sea, “ese montón de agua” introduce una resolu-

<sup>1</sup> T.S. Eliot desarrolla la idea de *correlato objetivo* en el ensayo “Hamlet y sus problemas”. Escribe Eliot: “La única manera de expresar una emoción adoptando una forma artística es encontrar un «correlato objetivo»; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que ha de ser la fórmula de una determinada emoción” (2004: 70). De acuerdo con Eliot, el poeta debe *proyectar* sus emociones sobre un objeto *externo*, para conseguir así una despersonalización eficaz. Esto sucede, en efecto, en el poema de Casas. Ese laconismo final de la mirada –que, en un golpe de ojo, parece captar, a la velocidad de un flash, la imagen del mar con ese verso final– coincide con el doblez del título: “Una oportunidad” hace referencia, de hecho, tanto a la posibilidad de salir de una mala época, tal y como aparece en la primera parte del poema, como a la oportunidad de nombrar, la posibilidad nominativa de agregar una definición más “sobre ese montón de agua”.

<sup>2</sup> En su libro *The Enchafèd Flood: Or the Romantic Iconography of the Sea* (1950), W.H. Auden analiza la poesía inglesa “en un intento por comprender la naturaleza del Romanticismo a través del análisis del tratamiento de un solo tópico, el mar” (1967: 2; mi traducción). Auden sostiene que el mar es “símbolo del flujo primordial indeterminado”, “estado de vaga barbarie y desorden del cual emerge la civilización” (6). Para Auden el mar representa la meta ética del Romanticismo: dejar la ciudad y la tierra y emprender el viaje marino como realización de la condición humana. El mar es, en el Romanticismo, de acuerdo con Auden, “lo salvaje, el lugar sin comunidad, justa o injusta, sin cambios históricos para bien o para mal”; por eso, “el individuo es ahí libre tanto del mal como de las responsabilidades de la vida en comunidad” (15).

ción estética ante el problema de un tópico saturado. En adelante, la posibilidad de decir algo queda supeditada exclusivamente a la forma: solo la forma permitirá *hacer lugar*, agregar, exceder o quitar, sustraer o desbordar esas “muchas cosas” dichas.

Vuelvo entonces al planteo inicial: ¿cómo decir *algo más* sobre el mar después de un poema de estas características, poema de clausura, donde incluso ese *no-decir-nada* aparece casi como un agregado final, como resto definitivo o último exceso posible? Este poema podría leerse, en efecto, como un problema más amplio. Hay algo inquietante en esos versos, sobre todo porque no solo acerca del mar se han dicho “muchas cosas”. El planteo podría generalizarse y hacerse extensivo a cualquier tema considerado como trillado: ¿cómo reescribir aquello que ya ha sido reescrito tantas veces? ¿Cómo escribir poesía después de los noventa bajo esta premisa avasallante? En uno de sus ensayos bon-sái, Casas vuelve sobre el mismo problema, aunque ahora enunciado en estos términos: “La literatura es una imagen de pensamiento que nos impide escribir. Es un cliché dentro del mundo de los clichés. Y como cliché sólo sirve para detener, estancar, enfermar” (2016: 140-141). Este breve pasaje permitiría volver por última vez sobre el poema: el mar es un cliché que, como la literatura, inhibe la escritura poética, y el poema es entonces “una oportunidad” de volver sobre el cliché para desmontarlo, tensionarlo o removerlo. Volveré más adelante sobre la cuestión del cliché, para definir este concepto en sus correspondientes términos teóricos. Ahora quisiera pasar al segundo punto de partida.

Pienso en otro poema icónico, editado algunos años después del poema de Casas. A pesar de las diferencias, el texto de Sergio Raimondi, de alguna manera, podría leerse como respuesta ante el mismo problema:

“Qué es el mar”

El barrido de una red de arrastre a lo largo del lecho,  
 mallas de apertura máxima, en el tanque setecientos mil  
 litros de gas-oil, en la bodega bolsas de papa y cebolla,  
 jornada de treinta y cinco horas, sueño de cuatro, café,  
 acuerdos pactados en oficinas de Bruselas, crecimiento  
 del calamar *illex* en relación a la temperatura del agua  
 y las firmas de aprobación de la Corte Suprema, circuito  
 de canales de acero inoxidable por donde el pescado cae,  
 abadejo, hubbsi, transferencias de permiso amparadas  
 por la Secretaría de Agricultura, Ganadería y Pesca; ahí:  
 atraviesa el fresquero la línea imaginaria del paralelo, va  
 tras una mancha en la pantalla del equipo de detección,  
 ignorante el cardumen de la noción de millas o charteo,  
 de las estadísticas irreales del INIDEP o el desfase  
 entre jornal y costo de vida desde el año mil novecientos  
 noventa y dos, filet de merluza de cola, SOMU y pez rata,  
 cartas de crédito adulteradas, lámparas y asiático pabellón,  
 irrupción de brotes de aftosa en rodeos británicos, hoki,  
 retorno a lo más hondo de toneladas de pota muerta  
 ante la aparición de langostino (valor cinco veces mayor),  
 infraestructura de almacenamiento y frío, caladero, eso. (Raimondi 2001: 28)

“Qué es el mar”: la pregunta parecería, en principio, innecesaria si tenemos como referente esas otras “muchas cosas” dichas al respecto. Solo es viable, como sucedía en Casas, si lo que el poema viene a agregar opera como reformulación, como cambio de perspectiva o variación posible. En efecto, en el poema de Raimondi el mar es una aglutinación de prácticas económicas diversas. Como en Casas, hay una voluntad de desromantizar la iconografía marina tal y como la piensa Auden en la poesía del Romanticismo inglés. Hay un criterio de objetividad ahí: el poema es la respuesta a una pregunta casi ontológica. Pero además termina con “eso”, a modo de apuntalamiento o concisión excluyente: el mar no es otra cosa, es *eso* y nada más. Queda clausurada, así, la enunciación, retroactivamente, con el deíctico, como si el poema necesitara de un marco, una especie de tope enunciativo que permita redondear –señalar con el dedo– la verdad de una escena en tanto totalidad abarcable. Raimondi pone de relieve, en su enumeración acumulativa, las invisibles líneas productivas que convergen en el mar como imagen de un espacio económico: las instituciones que lo explotan, la maquinaria empleada, el tiempo de trabajo invertido, pactos y negociaciones geopolíticos; en suma, toda la infraestructura a su alrededor que el poema enumera de manera vertiginosa pero que, al final, resume con un contundente “eso”. El deíctico parece funcionar un poco como el mar: sin contexto, su significado está vacío. “Eso” –de tres letras, como la palabra mar– es casi un símil: porque si la deixis misma implica algo exterior al discurso, el mar –en tanto imagen– implica una lógica nominativa que apela a una exterioridad para definir su ontología, su objetividad. A su vez, el tipo de deixis que se articula acá, parece ser doble: en un sentido, podría entenderse como deixis exofórica que señala el mar como referente visual, a la vez que como una deixis anafórica que señala discursivamente lo que se acaba de exponer.

Lo cierto es que, sin ese cierre, el poema podría seguir en el mismo carril aumentativo de la enumeración, expandirse casi de manera indefinida. El “eso” funciona como tope: totaliza la parcialidad. A la vez, como en todo recorte, en su desafuero, el poema mismo parece quedar de cara externa al sistema de producción –o al menos entre medio, en una posición intersticial–. Quiero decir: el poema *no tiene lugar* en esa enumeración, sino que parece funcionar solo como soporte de esas relaciones o, en todo caso, como productor de ellas y no como producto. Como sea, el mar y el poema parecen ser cosas completamente distintas, incluso cuando la lógica desde la cual se piensa el mar podría valer también para la poesía.

La palabra clave de Raimondi es, entonces, el deíctico que funciona casi como una banda de Moebius, entre el afuera de las referencias y el adentro de las relaciones; palabra marco que sirve para puntuar la escena, para ceñirla sobre sí misma, volverla total. Sin embargo, como vemos, el poema que dice las relaciones económicas que convergen en el espacio marítimo se olvida de sí mismo, se omite en una especie de omnisciencia: “eso” es también el lugar donde la poesía discute acerca de lo decible y de sus modalidades. Determinar qué es “eso”: de ahí el gesto de volver sobre ciertos tópicos para redefinirlos. A su vez, si bien se trata de dos poemas muy distintos, lo cierto es que tanto Casas como Raimondi tienen algo en común: se trata de poemas de clausura, que parecen llegar a una tensión definitiva del tema, a un agotamiento final, como si fueran conscientes de que, más allá de ellos, no podría repetirse el tópico con naturalidad.

En este sentido, quisiera, ahora sí, introducir el concepto de “cliché” a partir de una definición más amplia en relación al sentido con el que se suele emplear esta palabra<sup>3</sup>. En sus clases sobre pintura, Gilles Deleuze se refiere al cliché en términos pictóricos. Sin embargo, hay un momento de comparación con la escritura literaria: “No hay página en blanco [...] vuestra propia página está atestada, completamente atestada. Y ese será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea” (2012: 53). Resuena, en este fragmento, el verso de Casas sobre el mar: ya no el problema de la página en blanco, sino el problema de la página atestada que, a su vez, era también, como veíamos, el problema de la literatura. Es el concepto de diagrama lo que permite, para Deleuze, trabajar contra la fuerza omnipresente del cliché, “la necesidad de un diagrama que va a remover, que va a limpiar el cliché para que de allí salga algo” (60). Para Deleuze el diagrama “no es en absoluto una idea general. Es algo operatorio [...] una instancia operatoria” (87). Cliché y diagramación parecen ser, en definitiva, dos movimientos complementarios que guardan semejanza con los que encontrábamos en los poemas de Casas y Raimondi: el cliché como reconocimiento de la saturación previa de un signo estético con respecto al cual parece imposible, al menos en principio, decir algo más sin caer en la repetición; y la diagramación como operatoria textual que abre la posibilidad de un espacio enunciativo diferencial respecto al pasado. En efecto, Deleuze define el cliché de una manera enfáticamente amplia: “el cliché es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado en todas partes” (2007: 60) y, más adelante, agrega: “los datos pre-pictóricos son el mundo de los clichés, en el sentido más amplio de la palabra, o el mundo de los fantasmas, o el mundo de la imagería” (63). Queda claro que la definición de Deleuze es mucho más abarcativa que la definición clásica que tomamos, en nota al pie, de Eric Partdrige. En este sentido, el cliché no haría alusión a *un dicho* en particular, sino, más bien, a dos cosas: en principio, a un cúmulo o saturación de elementos dichos/percibidos/imaginados alrededor de un mismo signo estético (ese “muchas cosas” del poema de Casas), pero también a ciertos *modos de decir* organizados alrededor de ese signo.

Por esta razón, pienso la operación diagramática no como un borramiento total. Al contrario, remover el cliché debería interpretarse de manera literal: *volver a mover*, agitarlo, sacudirlo, volver a posicionarse en el cliché pero desde otra perspectiva, a partir de otros modos de decir. En tal sentido –y no pretendo con esto mezclar sus perspectivas teóricas– es notable la definición de Marshall McLuhan quien sostiene, en su libro *From Cliché to Archetype*, que “cualquier Cliché, forzado en cierto punto, produce algo nuevo” (1970: 50; mi traducción). La diagramación, entonces, podría pensarse como una forma de tensionar el cliché, incluso como un modo de lectura crítica del cliché. Por otro lado,

<sup>3</sup> En el clásico *A Dictionary of Clichés* (1940), Eric Partdrige explica que etimológicamente la palabra cliché “es el participio sustantivado de *clicher*, una variante de *cliquer*, «to click» [chascar]; *clicher* es un término utilizado por los grabadores de troqueles para «golpear plomo derretido con el objetivo de obtener un molde». De ahí, el cliché se refiere a una expresión estereotipada –una frase como un molde– y sus sentidos derivados. [...] Un cliché es un lugar común gastado; una frase o breve frase que ha devenido tan trillada que hablantes cuidadosos y escritores con escrúpulos huyen de ellas porque sienten que su uso es un insulto a la inteligencia de su audiencia o de su público” (2005: 12; mi traducción).

el término diagrama interesa especialmente porque retiene cierto acento etimológico en la materialidad del trazo que incluso lo acerca a la noción de “caligrafía” desarrollada por Ana Porrúa<sup>4</sup>. En adelante, entonces, llamaremos operatorias diagramáticas a las estrategias nominativas, compositivas y materiales que el poema esgrime como variación crítica para construir su propio espacio de enunciación desde el cual hace posible el hecho de seguir escribiendo alrededor de un tópico trillado pero a partir de formas diferenciales, cuyo objetivo sería evitar la repetición de lo ya dicho en la tradición.

Resulta productivo pensar, en vistas de lo anterior, algunos casos relativamente recientes en la poesía argentina como *El mar y otros poemas* (2018), de Victoria Cocco; *Costa-marina* (2013), de Eric Schierloh; algunos poemas de Milton López (2011 y 2013) y la sección de prosas poéticas “En el agua”, incluida en *Lo que la gente hace* (2011), de Marina Yuszczuk. El orden expositivo que propongo a continuación no responde a la cronología de publicación de estos libros, sino más bien al desarrollo conceptual y argumentativo interno del presente artículo.

## 2. EL MAR COMO MATERIALIDAD

Retomo unos versos del libro *El mar* de Victoria Cocco:

el mar se mueve parecido al  
pensamiento  
pensamiento  
cuando se piensa algo debajo del agua

leer es escuchar  
el mar  
convence a unas olas  
después otras olas  
se borran y  
escribir es borrar. (2018: 10)

<sup>4</sup> Dice Ana Porrúa: “El uso que hago [del término caligrafía] es metafórico, claro, y estos movimientos pueden pensarse como los de un cuerpo (el cuerpo de una escritura) que diseña trazos y encubre o pone en suspenso los objetos, los soportes y los sujetos de los que habla. De algún modo, en la poesía, lo plástico (no pienso aquí en lo que arroja una imagen como visión, el modo de convocar la vista) es el carácter central del lenguaje. Si en las caligrafías orientales importan los trazos, su inclinación, su disposición armando un signo o un dibujo, el modo de usar el pincel (formas en punta o redondeadas) podemos pensar el lenguaje poético, algunas de sus formaciones, sobre todo, como caligrafías. [...] Hablo de caligrafías, entonces, porque es una imagen que me permite recuperar la materialidad del lenguaje y revisar algunas metáforas que están asociadas a ciertas escrituras. [...] Una caligrafía tiene que ver con la singularidad pero no necesariamente con lo individual: puedo reconocer una caligrafía objetivista o esteticista; una caligrafía surrealista o neobarroca, a partir de los movimientos del lenguaje más visibles (o más audibles) de cada una de estas poéticas. Hay materiales que las caracterizan, pero también modulaciones de esos materiales” (2011: 56-57).

Lo excluido en el diagrama de Raimondi –el poema mismo como parte del sistema productivo– es precisamente el punto de partida del poema de Victoria Cocco: el mar como escritura, ritmo y materialidad. Los versos de Cocco van y vienen en el espacio de la página como una marea, oscilan en un vaivén gráfico como el lengüetazo de las olas en la orilla. Por otro lado, si “escribir es borrar” –como el mar borra las huellas en la playa– el diagrama parece un borrón y cuenta nueva de la serie. Acá el diagrama marino es movimiento, pulso, un ir y venir de la escritura como marea que sube y baja, se expande y se contrae, se dilata y se pliega en un poema largo cuyo procedimiento parecería ser el de la pesca, el de la extracción en red, como escribe Cocco en otro poema del libro llamado “La red del pescador”:

marinero o equilibrista  
 hacen el mismo gesto uno lanza  
 para arriba otro despliega  
 por abajo y sobreviven  
 uno en agua  
 otro en aire cuando tiran  
 una grafía va de líneas  
 a rombos el trazo  
 es la sogá y los nudos  
 los puntos se marcan  
 en cada nueva tirada. (2018: 35)

La escritura encuentra su punto de equilibrio compositivo con el mar en sus ritmos, “la grafía blanda sobre la arena”, es decir, sus marcas diagramáticas –las que se efectúan y las que se borran–. Por eso, aparecen mencionadas al comienzo esas dos prácticas: leer y escribir, la interpretación y el trazo como articulaciones diagramáticas, afectados en el sentido de una *puesta en relación*, porque el poema-mar de Cocco podría leerse como rastreo de las superposiciones rítmicas, una mirada sensible a las coincidencias formales de la materia:

si te ponés a pensar  
 el parecido entre un cerebro y un árbol  
 o entre un cerebro y el fondo del mar  
  
 pero no está en las imágenes  
 ni en los resultados de los análisis los lunes  
 ni siquiera en la cara larga de los médicos  
 o la compasión transparente de los mozos del bar  
 no no está en los demás  
 que esperan en la sala de espera una espera sin nombre  
 esperar nada  
 nada es lo que pasa en un cerebro  
 nada es una tormenta eléctrica  
 cuando la ecuación no está escrita

escribir no es escribir una espera sin nombre  
 escribir es a lo sumo esperar  
 ver el parecido  
 entre un cerebro y la copa de un árbol

el movimiento de un árbol  
 cada movimiento  
 si uno quiere  
 tiene un nombre

el nombre es una posibilidad  
 y una forma de interpretar  
 la forma en que esa imagen  
 vuelve a la vida. (2018: 13-14)

El poema de Cóccaro es, de hecho, un poema sobre la lectura y la escritura antes que un poema *sobre* el mar. El mar es aquello que hay que redefinir desde el movimiento diagramático para seguir leyendo y escribiendo. Por eso, aparece también la mirada, que ya no es la mirada “de frente” o “rodeando el mar” como en el poema de Casas, sobre todo porque acá no hay “cámara fija”, ni hay trípode visual, sino movimientos, oscilaciones, vaivenes, saltos: se trata de nombrar el movimiento –no la quietud– y, en este sentido, es más una poética del devenir que una poética del ente, del objeto o de las cosas. Imposible decir “eso” porque no hay un punto fijo de detención para señalar –incluso cuando el señalamiento implica procesos económicos complejos, veíamos que “eso” apuntalaba, acotaba, abreviaba una verdad casi en forma de sentencia– sino desplazamientos a la deriva que boyan en la superficie del poema.

Resulta pertinente retomar la distinción entre espacio liso y espacio estriado que realizan Deleuze y Guattari en el último capítulo de *Mil mesetas*, para pensar las diferencias entre el tipo de espacialidad que se construye en el poema de Raimondi y en el poema de Cóccaro. Escriben Deleuze y Guattari:

El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el uso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. *Spatium* intenso en lugar de *Extensio*. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos. (2002: 487)

A la vez, hacen foco en “el problema muy especial del mar” en tanto “espacio liso por excelencia” y a la vez como aquel que “más pronto se ha visto confrontado con las exigencias de un estriaje cada vez más estricto” (488). Y agregan:

Es como si el mar no sólo hubiese sido el arquetipo de todos los espacios lisos, sino el primero de esos espacios en sufrir un estriado que lo dominaba progresivamente y lo cuadriculaba aquí o allá, por un lado, luego por el otro. Las ciudades comerciantes han participado en ese estriaje, y con frecuencia innovado, pero sólo los Estados podían generalizarlo, elevarlo al nivel global de una “política de la ciencia”. (488)

En otras palabras, podríamos decir que la versión de Raimondi es la del mar estriado mientras que la versión de Cóccharo el mar es un espacio liso en los términos en que lo definen Deleuze y Guattari. Si en Raimondi predomina la dirección vectorial que atraviesa el mar en cada una de sus instancias de organización de la producción, en Cóccharo nos encontramos con un diagrama de afectos, sintomático en el sentido de esos “parecidos” que el poema enlaza en un espacio intensivo, háptico antes que óptico, rítmico antes que estático.

El espacio liso, háptico y de visión próxima, tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; por ejemplo, el desierto, la estepa, el hielo o el mar, espacio local de pura conexión. Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se lo ve de lejos, nunca se está «de frente», ni tampoco se está «dentro», se está «en». (500)

Esa condición de proximidad se percibe en el libro de Cóccharo en tanto y en cuanto, de entrada, el mar, la lectura y la escritura confluyen en movimientos y ritmos semejantes. Por eso, no se trata tanto de un poema “sobre” sino más bien “en” el mar, ya que su relación de objeto parece ser la de fusionar internamente la escritura con un pulso fluvial. Si en el poema de Raimondi predomina una mirada analítica donde la imagen del mar desaparece casi por completo o queda diluida en la enumeración proliferante de prácticas económicas, en el diagrama de Cóccharo no hay, tampoco, imagen del mar –en un sentido, si se quiere, “descriptivo”, ya sea como asociado a la idea del poema fotográfico<sup>5</sup> o como producto de una posición del observador *frente al objeto*– porque el poema apela a desplazar la imagen de su lugar estático para restituir su potencia de vida: “el nombre es una posibilidad/ y una forma de interpretar/ la forma en que esa imagen/ vuelve a la vida”. En el diagrama de Cóccharo, en definitiva, nombrar implica un grado de fusión afectiva con el objeto, la incorporación de su motricidad y de su materialidad como parte de la escritura poética.

<sup>5</sup> Dice Santiago Perednik: “La mirada es uno de los trípodes en que se asienta la construcción de estos poemas. Su característica principal es lo que procura una visión instantánea, el testimonio de la captación de un instante, como la fotografía. Sea que el poema equivalga a una fotografía, sea que el poema de cuenta de una fotografía, surge un problema de diferencia de lenguajes, de presunta incompatibilidad. La fotografía, en tanto percepción de un instante, anula el tiempo. El poema, por el contrario, es un desarrollo en el tiempo, una sucesión de palabras. La cuestión para el poema fotográfico, entonces, es cómo dar cuenta de lo instantáneo mediante la duración” (1988: 3).

### 3. DIAGRAMAS COSTEROS

Como vemos hasta acá, imposible escribir sobre el mar sin redefinirlo o repoblarlo, sin polemizar o remover, por medio de la operatoria diagramática. En los poemas de Milton López “Costa a costa” y “Iemanjá” el mar aparece como escenario donde se despliegan escenas casi a modo de estampas del verano costero. Este encuadre tiene un referente muy conocido en la poesía argentina, que podríamos tomar como punto de partida. Me refiero al famoso poema “Croquis en la arena”, que Oliverio Girondo escribió en Mar del Plata, en 1920. Quisiera repasar este poema, a pesar del desfasaje cronológico que implica, por dos razones: en primer lugar, el poema de Girondo funciona como referente para la reescritura que efectúa Milton López; esto quiere decir que podría leerse precisamente como el cliché sobre el cual López formula su operación diagramática. En segundo lugar, el poema mismo introduce una palabra –croquis– que interesa especialmente porque permite seguir definiendo el cliché en su singularidad. Transcribo, a continuación, el poema de Girondo:

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearlos los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar!

¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia.

¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo. (1992: 28-30)

El diccionario de la RAE recoge dos acepciones para la voz “croquis”: (1) “Diseño ligero de un terreno, paisaje o posición militar, que se hace a ojo y sin valerse de instrumentos geométricos” y (2) “Dibujo o esbozo rápido y esquemático”. El diagrama, tal y como quisiera pensarlo en este contexto, tiene mucho que ver con el croquis: trazado instantáneo de una escena, de un punto de vista, posición de observación o reorganización de lo sensible. En el caso del poema de Girondo, las coordenadas son las del montaje surrealista: predominio de la metonimia, saltos y empalmes precipitados entre imágenes de distintos tamaños –los toldos, los ojos, sifones, rocas–. La organización sensible del croquis remite a una percepción avasallante de la muchedumbre en la playa en clave circense: como si hubiera que acelerar el verso y abreviar las imágenes al máximo para que todo ese escenario pueda ingresar de manera condensada, como en el golpe de luz de un daguerrotipo, en el poema. El final tiene forma de grito: ¡BASTA! Y esta expresión parece ocupar el mismo lugar estructural que “eso” y “ya se han dicho muchas cosas”, salvo que acá esa marca de contención está enfatizada por una carga vanguardista casi performática: si hay que ponerle un tope a la escena, será de manera rimbombante, a los gritos.

El poema “Costa a costa”, de Milton López, podría leerse como una reconfiguración del croquis vanguardista de Girondo:

Llanura de arena, mar crispado.  
 una hilera de cañas, tanzas sumergidas  
 y moscas de todos los colores.  
 La costa desde el médano es  
 una explanada resplandeciente  
 que achica los ojos y hace  
 flotar, en el aire salado  
 la música de los objetos.

La costa de arriba:  
 enrollan la línea y sale  
 un pez raya grandísimo  
 corvinas, gatusos.  
 En las redes langostinos, cornalitos  
 y algunas aguavivas que los nenes  
 se abalanzan a juntar.  
 Saben cómo agarrarlas,  
 en los baldes ponen las cruz-rojas  
 con agua de mar y les echan  
 pececitos que los hombres dejaron.

La costa de abajo: atracan lanchas  
 y a los peladores le pasan la pesca.  
 Con un cuchillo raspan las escamas;  
 una incisión desde el ano hasta la boca  
 del estómago arrastra entera la entraña.

Al caer el sol, se regresa al hogar:  
echan a freír los cornalitos en marinera.  
De las parrillas también llegan bandejas:  
una corvina por cabeza...  
En la mesa se come callado.  
De vez en cuando alguien se mete la mano  
y saca una espina, un grano de arena. (2011: 15)

Hay un ritmo también precipitado en el armado del diagrama marítimo de este poema, pero la organización es otra. El poema compone su escena por superposición de planos: superficie plana, desde el médano, desde arriba y desde abajo. Ya no hay turismo ni muchedumbre, sino escenas aisladas vinculadas concretamente a la pesca y a los juegos infantiles. El diagrama incluye una relación de alimentación: del mar se extrae la pesca del día que termina en la boca de los comensales, para sacar de ahí también algo –espina o grano de arena–. Entonces: movimientos de extracción y superposición de planos. En otro poema de López, el tipo de diagramación es parecida, aunque agrega otros elementos clave:

Entre los renglones de la playa  
de los autos y los cuatris que pasaron  
ya sube la marea  
las rayas saltan entre las olas bajas  
que se aprontan  
regulares  
en tandas forman líneas con la espuma  
como sogas de un andarivel  
que flotan por el aire de las boyas  
inexistentes en mi costa desolada  
cuando cae el sol se guardan los turistas  
huyen de esa luz mortecina  
que el agua del mar extinguió  
y ya nos ha invadido la penumbra  
donde vuelven a emerger como fantasmas  
de los brillos espectrales de este día  
seres que se mueven ya comidos  
bañados y bebidos prenden leña  
en torno al fuego que los templó  
se juntan y en el fondo siguen líneas  
paralelas de sal  
que ahora se ven en las estrellas  
formando una cruz virgen y azul  
adorada por los pescadores  
que se acercan a dejarle sus ofrendas  
a la costa en la parte donde indica  
esa flecha todos dicen que saldrá  
un cardumen en fila desde el mar  
a meterse entre los centros de las redes

es la voz de la señora  
 es la voz fresca y sensual de la señora  
 es la voz de la señora Iemanjá  
 es la voz de la señora Iemanjá (2013: 40-41)

Un diagrama de superposición de líneas y planos, en forma de red, el mar como espacio fundamentalmente legible, en forma de renglones que encabalgan como versos, unos atrás de otros –la imagen del renglón implica un vacío donde es posible escribir–. Los turistas, otra vez, se retiran y ese espacio deviene, como en el poema anterior, una escena primordial de fuego y alimentación, donde lo exterior y lo interior parecen fundirse en el acto de comer lo que se extrae del mar. Este poema agrega al diagrama la cuestión ritual: Iemanjá es la virgen de los pescadores y el poema termina como un credo, con esa repetición “es la voz de la señora Iemanjá”, casi a modo de *souvenir* u ofrenda *kitsch* de la costa. Digo: acá aparece un aspecto bastante particular ausente en todos los poemas anteriores. El mar se transforma en el marco de toda una mitología escenográfica que antes parecía sustraída o desplazada a un segundo plano y que la operación diagramática de López recupera: algo de la vida en la playa, lo diario, lo que parece suceder y repetirse. Por eso, no deja de haber un sustrato familiar que estos dos diagramas costeros ponen de relieve, sobre todo si los comparamos con el croquis de Girondo, donde todo parecía ser apabullamiento de circo, espectáculo turístico. En los poemas de López, por el contrario, se incorpora el vocabulario cercano de peces, de costumbres, de objetos asociados a esa vida en conexión con el mar.

#### 4. UNA CARTOGRAFÍA MENTAL

El libro *Costamarina* de Eric Schierloh abre con un extenso poema sobre el mar, que lleva un epígrafe de Jack Kerouac: “El mar no habla con largas oraciones sino con versos breves”. En el poema, el mar es un interlocutor que dicta sentencioso algunas palabras al espectador:

Pobre payaso  
 con inquietudes  
 metafísicas  
 sentado  
 frente al mar.  
 [...]
 El mar  
 me dice:  
 estas lejos  
 del significado  
 real  
 de cosas  
 como la reconciliación

con el viejo espíritu  
[...]  
estás más lejos  
aún  
de vos mismo  
de lo que nunca  
estuviste  
antes;  
estas lejos  
de renunciar  
a los pequeños placeres  
cancerígenos;  
[...]  
El mar  
dice:  
estás cansado  
de escuchar.  
El mar  
también dice:  
la costa  
-toda costa  
es mental.  
El mar  
dice:  
estás cansado  
de escribir. (2013: 13-18)

El mar es casi un flujo de consciencia o un estado de meditación en la poesía de Schierloh. Aunque mejor sería decir que el tipo de diagrama que se compone en este libro es el de una práctica: el mar es una forma de meditación que supone la interacción con ese medio en términos pensativos, incluso filosóficos. Al mismo tiempo, hay algo de la perspectiva del explorador en estos poemas. En el “Diario de Costamarina” aparece, de hecho, la observación diaria del mar en forma de notación; por ejemplo, “Mar Peligroso/ Viento del sudeste/[...] Pesca nula en el mar, serenos intentos con dos clases de carnada” (45). Este tipo de notas se repite a lo largo del diario como forma de registro constante: “prohibido meterse al mar”, “viento del este”, “Mar dudoso/ Mar de dudas”. Se trata básicamente de un estado de la marea, un tipo de viento, casi como registros meteorológicos-poéticos, datos de un territorio que muta día a día, en constante devenir.

En este sentido, el mar ya no aparece como estampa, como escena, ni tampoco como imagen, es más bien un espacio a registrar, en términos de exploración, un territorio sin presupuestos, conocido pero novedoso, cuyas variables hay que determinar en forma de datos recaudados cada día. A la par, el “Diario de Costamarina” incluye dibujos de insectos, animales y los tipos de bandera de guardavidas que suelen verse en la costa y designan el estado del mar. El mar como objeto de investigación natural y, en la misma medida, exploración interna: escribir, mirar, pensar, son prácticas que se realizan en simultáneo con el registro.

El mar parece evocar, incluso, una propensión a la filosofía: “Todos envejecemos: hombres y mujeres se van haciendo cada vez más diferentes (la distancia)/ los niños son maravillosos, siempre brillan, como los peces: la viva vida siendo vivida ahora./ Nada más./ El pasado no existe –el pasado es otro paisaje fantástico de/ en la mente” (53). Y en este punto, el libro de Schierloh conecta con otra tradición: la de la poesía japonesa, en especial con el haiku. Aparecen, diseminados, las menciones de Matsuo Bashō así como también un ideograma en un poema.

Esto genera una inflexión diagramática particular: el escenario marino deviene, así, especie de templo budista, búsqueda del vacío como forma de la meditación, estado de calma y soledad, introspección y reconexión con lo natural, al mejor estilo de la tradición norteamericana que el mismo Schierloh traduce: Melville, Thoreau, Enslin. Como en las ficciones de ermitaños, en los poemas de Schierloh nunca aparecen los otros: el diagrama marino tiene un aura insular donde escribir se revela como un acto de exploración cartográfica, tanto externa como interna, de un terreno inhóspito.

## 5. DIAGRAMAS SUBMARINOS

En su libro *Lo que la gente hace*, Marina Yuszczuk incluye una serie de poemas en prosa agrupados bajo el título “En el agua”, escritos alrededor de distintas experiencias de buceo. A lo largo de la serie, Yuszczuk narra el entrenamiento previo en una pileta y, finalmente, las salidas al mar. El diagrama marino que se compone es, como veremos, absolutamente distinto a los anteriores:

Mar es el mar. Tiene gusto salado y es más alto. Hay tanta sal como nadie comería, con movimiento propio. Algo de agua se mete en la boca y es salada, algo queda en la piel y después corta con el viento frío. Restinga es una formación rocosa en el fondo del mar, si no hay restingas el fondo es sólo arena. Rocas donde se pueden agarrar las algas, comer los peces, las estrellas y arañas, esconderse los peces. Hay vida solamente si hay formación rocosa o arrecife o restinga. Todas están boyadas. Las boyas son señales para localizar lo que no puede verse en un mar todo igual, colocadas ahí por los operadores de buceo que tienen el mapa de partes del fondo dibujado en la mente, el mapa imaginario que no va solamente para los costados sino arriba y abajo. (2020: 233-234)

Acá estamos ante un diagrama de inmersión: ya no hay posición frontal, como en el poema de Casas, aunque tampoco predomina un gesto de fusión con la escritura, como veíamos en Cócáro. Por el contrario, cualquier tipo de información parece provenir de esa experiencia concreta –y esto también se aleja del modo de articular la información en el caso de Raimondi–. Por otra parte, el punto de vista que veíamos en los poemas de López también cambia en el diagrama submarino: ahora estamos en el interior del mar, en la profundidad que se transforma en la operatoria clave. En efecto, la mirada se encuentra sumergida, fuera de foco, lo cual implica una reorganización cabal de lo que se escribe: “el mapa de partes del fondo dibujado en la mente, el mapa imaginario que

no va solamente para los costados sino arriba y abajo”. El mar que aparece en los poemas de buceo es un espacio de sumersión total que implica un mapa ampliado. Ya no se contempla o se mira el mar, como sucedía hasta ahora. Ni siquiera hay navegación, sino pura zambullida en el medio:

Esos buceos de poca profundidad permiten ver algunas piedras con algas y peces muy chicos, que de todas maneras quedan al descubierto cuando se retira la marea. Bajamos cuatro metros y ni siquiera hay muchas piedras, básicamente arena. Estás mirando arena cuando de pronto algo te golpea en la espalda, despacio. Te das vuelta y no hay nada. Empezás a mirar a todas partes, y de pronto lo ves, es un lobo marino del tamaño de tu cuerpo, con un hocico en punta y bigotes larguísimos y ojos de perro saltones que te miran fijo. Entonces vienen más. No te alcanzan los ojos para ver todo, es una fiesta y una danza. [...] El mar es de ellos, si encuentran calamares o peces para comer es porque son de ellos. Les pertenece cualquier objeto de su curiosidad. Esta tarde vinieron a la costa a investigar, exactamente al lugar adonde estamos, y yo me dejo. (238-239)

El diagrama submarino implica una inversión de las coordenadas anteriores: ahora es el “sujeto” –por decirlo de algún modo– quien deviene objeto de investigación de los animales marinos. Hay una relación de extranjería –“el mar es de ellos”–, aunque a la vez esa excentricidad se ve tensionada por la posición interna, desde adentro, del observador sumergido. “Es una fiesta y una danza”: la experiencia parece involucrar el aspecto coreográfico del diagrama y la incorporación clave del cuerpo en ese trazado del territorio marino, un cuerpo que pasa a formar parte pero no como mero espectador –“no te alcanzan los ojos para ver todo”– sino como un personaje más del teatro subacuático, porque de hecho se agrega al diagrama algo así como un “disfraz”:

Me siento sobre un borde del gomón, tengo puesto mi traje, me pongo las aletas, primero una y después otra, con un poco de dificultad. Ahora nada es cómodo. Escupo la luneta, desparramo un poco la saliva y la enjuago con agua salada para que no se empañe. Me la pongo. Por último me pongo el cinturón de plomos que va a hacer que me hunda con ese equipo tan liviano, es lo más incómodo y por eso se deja para el final. Ahora estoy lista. Pongo una mano sobre la máscara, la otra en el cinturón, para que no se salga con el golpe del agua, y me dejo caer hacia atrás. Siento mi propio ruido, del agua y yo cuando chocamos. Ahora estoy en el agua. Es un segundo confuso, hasta que el cuerpo recupera la postura vertical. Estoy flotando. (235-236)

El traje de buzo no es un elemento menor del diagrama submarino sino su condición de posibilidad, su punto de composición: antes que una relación directa con el mar, el traje de buzo mediatiza estructuralmente esa experiencia en la misma medida que la funda. Todo el cuerpo entra en interacción con el traje, al punto tal de que podríamos decir que el cuerpo y el traje constituyen un agenciamiento perceptivo sin el cual sería imposible trazar la operatoria diagramática. El lenguaje se ve afectado por ese contorno y por las posiciones nuevas que habilita, en una reorganización sensible de reseteo total:

¡Pero no hay nada acá! No hay nada porque vos no estás mirando, no decretes la nada cuando no estás mirando. Esto que ves y te parece una piedra del tamaño de un puño, el instructor te lo señala con la mano, ahora miralo, ahora no pongas cara de “Oh, una piedra”, ahora miralo bien. La piedra tiene arena pegada en el lomo, tiene musguito crecido en esa arena, tiene patas largas. El instructor lo levanta con la mano y te lo pone en la palma. La forma-piedra sale de la arena y de la arena salen varias patas que se estiran, te lo pone en la palma. Hasta que salgas a la superficie le vas a decir “cangrejo”, vas a pensar “cangrejo” de esta araña. ¿Por eso se necesita un dedo que diga “acá” o “allá”, una linterna que meta luz debajo de las piedras y te muestre los peces que no sabías que estaban? Esta estrella de mar está tendida color para abajo, semioculta en la arena aunque es inmensa, ¿no la vas a ver? Estos tubitos que ahora llamás “tubitos”, ¿qué son, plantas o peces? ¿Plantas o animales? ¿Esto se llama “pólipo”? Importa, importa: según cómo los mires les vas a buscar la boca o la raíz, ojos u hojas. (236-237)

Lo que parece una piedra es un cangrejo, la distinción entre plantas y peces, incluso la diferencia entre lo vivo y lo inerte, no está dada de ninguna manera a prior sino que aparece como producto de la exploración corporal. Otra vez, la mirada no alcanza o se muestra insuficiente y entonces aparecen los dedos para señalar, las manos para tocar y es un descubrimiento que se traza en el diagrama submarino de Yuszczuk, como revelado de objetos semiocultos, parcialmente evidentes, donde la interacción entre mirada, tacto y nominación son clave porque guían, de algún modo, la experiencia y la interacción con el medio.

## CONCLUSIÓN

En el presente artículo, partíamos de dos poemas (“Una oportunidad”, de Fabián Casas, y “Qué es el mar”, de Sergio Raimondi) con varios factores en común: hacían foco en una definición del mar; proponían una definición propia a la vez que reconocían –explícita o implícitamente– el tema del mar como algo trillado, gastado o excesivamente concurrido en la tradición poética; y, por último, a partir de distintas estrategias en cada caso, ambos poemas tenían cierto carácter de clausura de la serie, que habilitaba la pregunta por cómo escribir otro poema más sobre el mar que no sea una simple repetición de lo ya dicho en otros. Metodológicamente, el concepto deleuziano de cliché y su correspondiente diagrama sirvieron como punto de partida teórico para redefinir esos términos en el terreno de la poesía y modificar la lógica de sus alcances, sobre todo a partir de la afinidad que el diagrama comparte, como decíamos al comienzo, con el concepto de “caligrafía”, en el sentido en que entiende este término Ana Porrúa, como un tipo de figura que permite recuperar la materialidad del lenguaje en el anudamiento metafórico de distintos objetos, modos de ver y modos decir que se articulan en la poesía.

Para esto, confeccionamos un breve corpus de poesía contemporánea argentina que podría pensarse o leerse como respuesta a esa problemática de la clausura, como un reinicio o recomienzo de la serie a partir de distintas operatorias diagramáticas que permitían remover el cliché, es decir, reinscribirlo de manera diferencial en el espacio del poema.

En el caso de Victoria Cocco, veíamos que el mar servía para pensar la propia escritura en cuanto a su materialidad, ritmos y movimientos. Ya no aparecía como imagen, ni mucho menos bajo la idea de un paisaje, sino como una materia anexada al poema, casi en una relación simbiótica con él, que en sus movimientos de sístole y diástole, contracción y dilatación, le permitía generar relaciones entre las imágenes, para pensar el comportamiento del verso como una marea que se cierne sobre sí misma y se expande hacia otros objetos. En el caso de Milton López veíamos cómo sus poemas podían leerse como una reescritura de “Croquis en la arena”, de Oliverio Gironde, ahí donde el “croquis” parecía ser un eco del cliché. Como operatoria diagramática, lo que aparece borrado en los poemas de López es la espectacularidad vanguardista: la escena costera aparece relatada ya no bajo la lógica del espectador, sino desde el punto de vista de aquel que participa en sus rituales íntimos y familiares. En este punto, se esboza una direccionalidad de las operaciones diagramáticas más o menos persistente: como si pasáramos del mar como paisaje o imagen –por decirlo de algún modo– a una interacción del mar basada en experiencias de cercanía y proximidad. En este sentido, los poemas de Eric Schierloh exploraban el territorio marino a partir de un diagrama mental, meditativo e introspectivo. Por último, el caso más extremo era el de los poemas de Marina Yuszczuk en donde directamente la experiencia marina era de inmersión: la mirada ya no estaba ante el mar, sino sumergida en él, lo cual daba como resultado una recolección de imágenes y objetos que antes no aparecían como posibles. Los poemas de Yuszczuk fundan, en este sentido, un espacio decible propio en relación al mar.

Para terminar, podríamos leer en conjunto estos textos como respuesta a los dos poemas de Casas y Raimondi que parecían más bien ejercer el gesto de cerrar la serie, de clausurarla o al menos ceñirla de manera radical. Por el contrario, en este corpus de poesía argentina contemporánea, el gesto sería más bien el contrario: reiniciar la serie como forma de demostrar *la preponderancia del diagrama por sobre el cliché*, incluso la potencia innovadora que, como recordaba McLuhan, emerge de los mismos clichés cuando estos son puestos a prueba.

## BIBLIOGRAFÍA

- Auden, W. H. (1967) *The Enchafèd Flood: Or the Romantic Iconography of the Sea*. New York: Vintage Books
- Casas, F. (1996) *El salmón*. Buenos Aires: Tierra Firme
- Casas, F. (2016) *Trayendo a casa todo de nuevo. Todos los ensayos*. Buenos Aires: Emecé
- Cocco, V. (2018) *El mar y otros poemas*. Buenos Aires: Lomo
- Deleuze, G. (2012) *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos
- Eliot, T. S. (2004) *El bosque sagrado*. Madrid: Cuadernos de Langre
- Gironde, O. (1992) *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Buenos Aires: Losada

- López, M. (2011) *Impreso en papel vegetal*. Montevideo: La propia cartonera
- López, M. (2013) *Vermouth*. Bahía Blanca: Chuy
- McLuhan, M. y Watson, W. (1971) *From Cliché to Archetype*. New York: Pockett Books
- Partdrige, E. (2005 [1940]) *A Dictionary of Clichés*. London – New York: Routledge
- Perednik, J. S. (1988) “Prólogo”. En *La música del desierto y otros poemas*, ed. por Williams, W. C. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Porrúa, A. (2011) *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía
- Raimondi, S. (2001) *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox
- Schierloh, E. (2013) *Costamarina*. La Plata: Barba de Abejas
- Valéry, P. (2018) *El cementerio marino*. Buenos Aires: Libros del Zorzal
- Yuszczuk, M. (2020) *Madre soltera y otros poemas*. Buenos Aires: Blatt & Ríos