

4

Literatura e inespecificidad

El arte es un producto inesperado.

Entrevista a Marcelo Díaz

María Eugenia Rasic

Nació en Bahía Blanca en 1965. Estudió Letras en la Universidad Nacional del Sur. Integró el grupo de arte público Poetas Mateístas, con el que entre 1985 y 1993 pintó murales con poemas en las paredes de Bahía Blanca. Fue editor de la revista mural *Cuernopanza*. Colaboró con la revista objeto *Vox*, el *Diario de Poesía*, la revista de artes y letras *Otra Parte*. Trabajó en el museo taller Ferrowhite, donde coordinó junto a Vivi Tellas y Natalia Martirena, el proyecto Archivo White de teatro documental. De ahí pasó a ser coordinador de la plataforma de acción cultural, Estación Rosario, y a integrar el Gabinete de Política y Planificación Cultural del Instituto Cultural de Bahía Blanca. En la actualidad participa de la organización del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca e integra, junto a Omar Chauvié, Mario Ortiz, Lucía Bianco, Sergio Raimondi y Matías Matarazzo, la EAPP (Escuela Argentina de Producción Poética), espacio que depende del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Publicó *Berreta*, (Libros de Tierra Firme, 1998) *Diesel 6002*, (Vox, 2002) *Laspada*, (El Calamar, 2004) *Es lo que hay*, poesía reunida, (17 grises, 2010) *Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano*,plaque, (Editorial Subpoesía, 2013); *Blaia*, (Ediciones Liliputienses, 2013) y (Editorial 17 grises, 2015) *La estructura del desequilibrio*, (Ediciones Liliputienses, 2017).

María Eugenia Rasic: ¿Con qué escritores, artistas o textos del presente te parece que dialoga tu producción? O, por el contrario, ¿escribís contra determinadas tendencias, programas, o líneas de nuestra literatura?

En principio, mis textos dialogan con las producciones de mis compañeros y compañeras de ruta de Bahía Blanca (poetas, artistas plásticos/as, músicos/as, compañeros/as de trabajo en los museos) porque mi formación se dio y se sigue dando en proyectos compartidos, en el cruce con lo que ellos/as hacen, así que están en todo lo que escribo, aunque nuestras búsquedas e intereses no sean los mismos. Luego, algunos textos del colectivo italiano Wu Ming, como *Historia de las historias* y *Narración colectiva y cultura popular*, y *El éxtasis de las influencias*, de Jonathan Lethem, han sido lecturas estimulantes sobre la creación colectiva, la apropiación, la copia y el plagio, que son temas que me interesan. Soy fan de la escritura de Yanko González, y siempre que lo leo surgen las ganas de escribir, así que supongo que eso cuenta como diálogo, aún en la asimetría. Hay diálogo con los collages de Ana Porrúa, y en general con todo lo que sea *collage*, *frottage*, *bricolage*, *detournement*, montaje, *mashup*, sampleo, *dub*, versión o centón. Fuera de lo textual, con las producciones escénicas documentales (danza, teatro, performance) de mi compañera Natalia Martirena, que han interferido e influido mil veces en mis procesos de escritura, haciéndome preguntar, entre otras cosas ¿cómo hago en el papel eso que veo en escena? (pregunta sin respuesta al día de hoy). Y en general creo que dialoga en mayor o menor grado con las distintas líneas de la poesía de los 90 (mucho más heterogénea, en Argentina y en Latinoamérica, que como en general se la presenta) y con quienes habitan, vacacionan, están de paso o desbarrancan por los bordes del espectro no-lírico.

¿Qué cambios importantes crees necesario señalar en el panorama actual de la literatura argentina?

La verdad es que no tengo un panorama de la literatura argentina actual, como no lo tengo de la de hace unos años, o de la de las décadas pasadas, mi perspectiva es parcial, voluntariamente selectiva. Nunca fui un lector panorámico, soy del tipo hedonista: leo lo que me gusta o captura mi atención, y me desentiendo rápido de lo que no me atrae, así que no creo estar en condiciones de responder la pregunta. Hecha esta salvedad, me interesa, sí, la emergencia del debate político y cultural dado por el feminismo, y lo que viene a poner

en cuestión. Es un proceso doble, colectivo y personal, con el que fui tomando contacto, y aprendiendo, desde el Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca. Colectivo en tanto en literatura hay un cuestionamiento a gran escala del canon masculino, de la tradición, de los modos de leer y decir, de la división de roles por género (que en poesía, en Argentina, se expresó en las últimas décadas en la división “los chicos hablan del barrio y de política, las chicas hablan de la casa y de la intimidad”, división que hoy parece descascararse como pintura vieja). A la vez ese cambio es personal, porque uno trata de seguirle el ritmo a ese proceso, tirando lastre, revisando posiciones, “desnormalizando” criterios. Pero no lo acotaría a un cambio en la literatura argentina, para nada, creo que es un enorme cambio cultural y político del que sólo estamos viviendo el comienzo.

¿Reconoces líneas de parentesco con ciertas tendencias de la narrativa o poesía anterior?; ¿podes establecer cierto linaje, armar una tradición o un mapa?

Con la poesía yo me siento Roberto Carlos, tengo un millón de amigos, y de todas las épocas, así que la lista que voy a hacer es necesariamente incompleta: Apollinaire, Vallejo, Pessoa, César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini, Roque Dalton (en particular sus textos *collage* como Las historias prohibidas del Pulgarcito y Taberna), Susana Thenon, Juana Bignozzi y Nicanor Parra, claro; y un puñado de escrituras excéntricas de los 70: Juan Luis Martínez, el primer Leopoldo María Panero (el de *Así se fundó Carnaby Street* y *Teoría*), Paulo Leminsky, Gonzalo Millán, Darío Cantón. Retazos de una tradición moderna: vanguardia, coloquialismo, experimentación, bastante ruido urbano. Ahí vendría a ponerle el moño Alexander Kluge, cuya obra, como cineasta y narrador, es una larga indagación sobre la modernidad y el capitalismo, haciendo un uso inteligentísimo y a la vez desmesurado de todo el repertorio de procedimientos de la vanguardia. Por otro lado, tengo una pasión (esa sería la palabra) por la cultura medieval. Pasé unos cuantos años leyendo y estudiando poesía medieval, en latín, y en romance, goliardos, trovadores, copleiros. El arco que va del siglo XI al siglo XIII más precisamente. Compré cuanto cd de música medieval profana andaba dando vueltas por el mundo (en la era pre compras en internet hice pedidos por los que esperé meses). Me interesa particularmente, ahí, una noción de tradición común, disponible, reversible. Poemas religiosos parodiados, poemas populares vueltos a lo divino, versiones

infinitas de lo mismo. Amo eso. Y un doble momento: el de una lengua muerta, puramente literaria como es el latín vulgar de los goliardos, reanimada para dar una poesía vitalista, y la creación en romance, en el momento de los primeros intentos en lenguas que tienen una tradición muy corta. Lenguas con pocos hablantes en comparación con el presente, acotadas a regiones pequeñas, y a la vez con variaciones regionales, conviviendo, superpuestas, sin una transcripción gráfica estabilizada, homogénea, generando una poesía para ser puesta en voz, con un altísimo grado de formalización. Muerte y nacimiento a la vez. Es un momento de experimentación en la poesía europea, no en los términos en que entendemos nosotros la experimentación, que implica una ruptura, acá hay una experimentación que se da en la modulación a veces imperceptible de formas heredadas, un pequeño cambio, sobre otro, sobre otro, sobre otro, y ya estamos en otra cosa. Cada poeta tenía a su disposición un repertorio fijo de formas, una retórica bastante rígida, y una lista finita de temas: la primavera, el amor, la muerte, la fe, el dolor, la amistad, etc. Y con eso se las tenía que ingeniar para hacer algo que no fuera una mera repetición de lo existente. De ahí surge algo maravilloso. Como escribió Juan de Salisbury en el *Metalogicon*, citando a Bernardo de Chartres: *somos enanos subidos a hombros de gigantes*. Ese tipo de frase es característica del medioevo, parece no alterar el orden establecido (no era tan fácil hacerlo, y se corrían peligros muy concretos), pero viene con trampa, porque lo que está diciendo Juan de Salisbury es “sí, es cierto, no somos tan grandes como los autores de la antigüedad, pero como nos subimos sobre ellos estamos más alto, y vemos más lejos”. Ahora, para mí todo esto no es algo que permanece distante en el pasado, cada vez que nos ponemos a escribir nos estamos moviendo entre una lengua muerta a la que hay que insuflarle vida, y una lengua nueva con pocos hablantes, o con uno solo: el que escribe. A la vez, si uno abre el oído, la ciudad es una mezcla de registros y dialectos variadísimos. Ninguna lengua, nunca, es homogénea, ni tiene el grado de estabilización que le asignamos. También, algo que me interesa y mucho, es que en ese momento de la literatura medieval las funciones son múltiples y pegadas a lo que sucede: se escribe para una celebración, para la corte, para la plaza pública, para un funeral, para un casamiento, para el carnaval o la fiesta de los locos, etc. Lo que nosotros tenemos separado entre la poesía, la canción popular y/o comercial, y en parte la publicidad y las noticias

de los medios, en la Edad Media pertenece a un mismo espacio. Nadie hubiera criticado en ese entonces, ni lo hubiera considerado algo menor, un *sirventés* de Bertrand de Born contra Ricardo Corazón de León por su contenido coyuntural y su toma de partido en un conflicto político, ni por usar la melodía y el estrofismo de una *cansó* de Arnaut Daniel, porque el *sirventés* era justamente un género para discutir y pelear, que abordaba la actualidad más candente, y que corría el riesgo de perder eficacia si no surgía pegado al acontecimiento que comentaba. Debido a esa urgencia, la característica formal del género es que se compone sobre una canción ya conocida, no se podía perder tiempo en crear una melodía e inventar nuevas y sorprendentes rimas; la noticia, la pelea, en algunos casos el insulto, se vuelca en caliente en esa especie de molde que es la canción preexistente. No hay tampoco, al menos en este género, la pretensión de componer un *monumentum aere perennius*, no, es una piña en verso, sirve mientras le pegue a alguien, la pretensión de posteridad, de obra maestra, en este caso es un lastre. En todo caso, la crítica hubiera venido si no estaba bien hecho, si era poco ingenioso, si queriendo agredir no lo conseguía, nunca por su toma de partido o actualidad.

¿Crees que tus textos pueden identificarse por algo en particular?

No lo sé, francamente. Si bien repito procedimientos (citas abundantes, collage, reescritura), suelo pegar saltos de un libro a otro; y como cada libro es producto de una búsqueda particular, terminan siendo bastante distintos. Tienen mi nombre bajo el título, eso debería ayudar. Aunque hay otro Marcelo Díaz poeta en Argentina, en Río Cuarto; una vez me felicitaron por un libro suyo, otra vez publicaron una entrevista que respondí con esmero, encabezada con su foto, hace unos días estuve respondiendo mensajes de gente interesada en un taller online a la que le expliqué pacientemente que no soy yo el que lo coordina. Así que leer “Marcelo Díaz” debajo del texto tampoco garantiza nada. Supongo que tanto interés en la apropiación y la dimensión colectiva de la escritura merecía desembocar en algo así.

¿Qué tipo de escrituras, lecturas, objetos te interesan? ¿Leés narrativa? ¿Qué te atrae de esa narrativa?

Leo poca narrativa, soy un lector discontinuo y disperso. Me gusta la escritura de Luis Sagasti, y la de Carlos Ríos, cada tanto vuelvo a Mario Be-

llatin, y leo cada cosa que publica Marcelo Cohen, un autor que me gusta desde que leí *El país de la dama eléctrica*. Tenía bastante abandonada a la ciencia ficción, un género que siempre me gustó, hasta que leí *Azogue*, hace unos años, de China Mieville, y de ahí pasé a un par más de novelas suyas: *La estación de la calle Perdido* y *El Consejo de Hierro*, ahora estoy con *La ciudad y la ciudad*, lectura que voy alternando con *La ciudad de las desapariciones*, de otro londinense, Iain Sinclair. Son, en cierto modo, dos versiones de Londres (aunque las ciudades de Mieville lleven otro nombre), una ensayística e histórica, y otra en un futuro distópico, y al leerlas en paralelo se retroalimentan (ciudades paralelas es el tema de ambos libros). Por los proyectos en los que participé en los últimos años (trabajé en museos y en el Instituto Cultural de Bahía Blanca), y por estudio, me convertí en un lector un poco más sistemático y ordenado en temas de cultura. Además, todos los días, por trabajo, dedico un par de horas a leer diarios y portales de noticias, nacionales e internacionales.

¿Qué temas o proyectos te importan actualmente?

Estoy armando un sitio web de poesía, Nau. Trazando ejes, interesando futuros colaboradores, pidiendo la opinión de amigos. La idea es hacer un sitio que muestre ciertos proyectos o poéticas contemporáneas. Uno de los ejes del sitio va a ser la relación entre poesía y territorio. Me interesan una serie de propuestas que se desarrollan entre lo local y lo global. El sitio mismo en el que trabajo está en esa línea. ¿Cuáles son hoy los modos de habitar un territorio atravesado por migraciones y en diálogo virtual permanente con todos los rincones del mundo, en medio de los corrimientos identitarios que eso implica? con lenguajes en ebullición, que se van formando por y para dar cuenta de estas transformaciones. Siento la necesidad de recalibrar los modos de representación de lo cercano, para escapar de un pintoresquismo ya anacrónico, y para captar la diversidad en movimiento, la persistencia de ciertas tradiciones y su adaptación a los tiempos que corren. Me resulta cada vez más difícil pensar la cultura en términos de “Argentina”, porque el centralismo político y cultural, que ha sido un problema mil veces analizado y nunca resuelto, lo tenemos naturalizado, y está cristalizado en prejuicios y relaciones asimétricas, como Prat Gay diciendo “si este país no cambia en el futuro nos gobernará alguien venido de Santiago del Estero”, o el funcionario

nacional que en un acto en Tucumán celebró “el camino de la unidad entre los tucumanos y los argentinos”. Es difícil no decir “Argentina” sin cargar ese lastre. No me sirve pensar la “globalización” poniendo como ejemplo Puerto Madero o las últimas tendencias en Palermo Soho, no porque no sea interesante, sino porque yo no vivo ahí, es una realidad que me es ajena. La globalización la tengo en la compu, en el celular, y muy concretamente en el puerto de Ingeniero White, en el glifosato que se rocía en los campos de la zona, en las migraciones de trabajadores de otras provincias o de países limítrofes, en el barrio vecino al mío, que se pobló con chilenos exiliados en los 70, en el cierre de cuatro cursos de una escuela de arte decidido y firmado en un escritorio a 700 kilómetros de la ciudad, etc. Salvo que hablemos de una reserva natural, o de una tribu en el Amazonas protegida del contacto con el resto del mundo, la “globalización” es un fenómeno que se da en todas partes, pero no se da en todas partes de la misma manera, los modos en que se configura son siempre locales. Así que prefiero poner “Argentina”, “España”, “XX”, entre paréntesis (el constructo identitario nacional “ser argentino”, “ser español”, “ser XX”, como mediación homogeneizadora entre “ser de acá” y el resto del mundo) y hacer foco en una relación “glocal”. Eso es algo que ya se da en la poesía. Es muy común que haya diálogo y circulación entre poetas, revistas o colectivos, de distintas ciudades y regiones, dentro del país, o de distintos países, con sus escenas particulares. Pequeños lazos que se establecen desde afinidades impensadas. Por ejemplo, estoy entrevistando poetas para hacer una nota sobre un circuito reciente entre poetas de Galicia e Irlanda, poetas gallegos que han ido a Dublin, poetas dublineses que han cruzado a Santiago o Vigo, traducciones recíprocas. El contacto puede haber sido casual (un poeta de un lugar que migra a otro) pero el desarrollo no lo es, se trata de regiones con historias de relaciones tirantes con los poderes centrales, bilingüismo, conflictos lingüísticos (que son siempre conflictos políticos), de modo que esas afinidades fortalecieron una red de intercambios. Extraño si pensamos que entre poetas irlandeses y gallegos hay más diálogo que entre poetas que escriben en gallego y poetas de Argentina, siendo que la inmigración gallega fue muy fuerte en muchas regiones del país. Pero acá el “crisol de razas” hizo estragos, fundió lenguas, diferencias, tradiciones, y presentó el proceso y el producto de eso como un ejemplo de “convivencia”, cuando fue un proceso de imposiciones, violencia, dominación y discriminación.

Volviendo a la poesía, y a las pretensiones de este sitio de poesía en el que estoy trabajando, hay algo que dice Mario Ortiz respecto a su escritura, que me interesa. Pese a que Mario escribe en prosa, y su prosa combina ensayo con autobiografía, con análisis literario, con apuntes filológicos, con arrebatos líricos que nunca se sabe bien dónde pueden ir a parar, con fotos, o dibujos, él dice que lo suyo es poesía, porque la poesía, hoy, según Mario, es una zona de fuerte inespecificidad. Me gusta eso, en principio por cuestiones personales, yo me siento socio del Club Inespecífico, pero además porque esa especie de Dimensión Inespecífica (habría que hacer una serie de tv con ese nombre, como en su momento fue la Dimensión Desconocida) que sería la poesía, la vuelve el espacio de todo tipo de intercambios, cruces, mestizajes, apariciones, versiones, inversiones, falsificaciones, revelaciones paranormales, desde donde aprehender lo esquivo contemporáneo, precisamente.

¿Cómo es escribir en una bahía blanca? ¿Qué le pasa a tu escritura en ese espacio?

La verdad es que no lo sé. Salvo un año y meses que viví en Buenos Aires, viví y escribí siempre en Bahía Blanca, así que no sé cuál sería la cualidad diferencial de hacer eso acá. Es decir, no puedo saber muy bien qué le pasa a mi escritura en este espacio porque mi escritura estuvo siempre ligada a este espacio y no a otro. Sí estoy seguro de que si hubiera vivido en otro lugar escribiría de otra manera, no porque Bahía Blanca tenga algo particular, sino porque toda escritura es producto del lugar donde se vive, como lo somos nosotros mismos y como lo es cualquier otra cosa que existe en el mundo.

Recupero algo de la pregunta anterior, para ponerla en relación con esta: toda escritura es producto del lugar donde se produce y de su tiempo, pero no necesariamente lo es en un sentido conciliatorio. El arte, al menos el que a mí me interesa, no es, en tanto producto de un tiempo y un lugar, una suma de rasgos característicos de ese tiempo y de ese lugar, no es un souvenir, no es un producto “típico”, tampoco es “todo lo contrario” (la política del “todo lo contrario” es en sí un caso típico, no hace más que afirmar aquello a lo que se opone, y además es de una previsibilidad somnifera) sino que es un producto inesperado, no sale de la nada, pero no es lo que estábamos esperando que saliera, difícilmente se pudiera haber previsto su aparición.

Algunos críticos como Reinaldo Laddaga hablan de “ecologías culturales” para definir espacios y prácticas artísticas capaces de propiciar nuevas formas contemporáneas de socialización ¿podría pensarse esta zona bahiense como una “ecología cultural”? ¿Se llamaría así? ¿Cómo se armaría esa zona o cómo se fue armando?

Creo que se comienza a dar a principio de los años 80, con la vuelta de la democracia. Había entonces un clima favorable para hacer de todo, de optimismo, la llamada “primavera alfonsinista”. Para los que crecimos en dictadura, y debido al corte brutal con el pasado que había producido el gobierno militar, todo era nuevo, todo era posible. Militancia política, militancia por los derechos humanos, espacios y actividades artísticas, todo iba medio de la mano. Además del mateísmo, en Bahía existió La Casa del Sol Albañil, de la mano de la queridísima Mirta Colángelo, con talleres para pibes (ahí empezó a escribir, siendo muy chica, Roberta Iannamico), Gustavo López hacía sus primeras pruebas con la edición con la revista *Senda*, el embrión de Espacio Vox, y para la navidad se hacía La Feria de la Cultura, un evento autogestionado en una plaza céntrica, en el que confluíamos poetas, músicos, artesanos, actores, artistas plásticos. Ya avanzados los 90 Gustavo arma Espacio Vox, la actividad callejera pierde fuerza y surgen talleres, ciclos de lectura, un intercambio frecuente con poetas de otras ciudades. Agrego un dato que creo importante: el rol del Departamento de Humanidades de la UNS en todo esto, en parte porque Mario Ortiz, Sergio Raimondi y Omar Chauvié son docentes ahí, y en sus programas la poesía es abundante, pero también porque muchos docentes abordan la poesía en el profesorado, elaborando propuestas para trabajar poesía en el secundario, invitando poetas a las aulas para que conversen con los alumnos, entre otras cosas. Y una característica que tiene que ver con la época, pero que tal vez acá se refuerza por la escala de una ciudad mediana como es Bahía, y es que no hay cortes generacionales abruptos, sino que los que éramos más grandes y los que empezaban a escribir compartíamos los mismos espacios y lecturas, de modo que distintos proyectos, grupos, y editoriales tuvieron y tienen mucho intercambio, que es algo que siempre alimenta esas zonas de “ecología cultural”.

¿Cómo entra y sale tu escritura de la institución literaria? ¿Sale? ¿Cuál es la frontera?

Para mí es un continuum, no hago grandes diferencias entre escribir textos para un guión museográfico, para un blog de un proyecto específico, como fue

el de teatro documental en Ferrowhite, por ejemplo, o para un libro. Entiendo que cada espacio impone limitaciones (de extensión, de vocabulario, de estilo, etc.), pero estoy acostumbrado a desarrollar una escritura más o menos mutante que se pueda adaptar a distintas restricciones o requerimientos, es lo que hago en mis libros en cierto modo. Algunos textos surgieron de un proceso colectivo, a varias manos, otros son producto de una actividad más solitaria, algunos fueron a parar a un libro que en la tapa o en algunas de sus páginas dice “poesía”, y otros fueron a una pared, a relacionarse con imágenes y objetos. Esa sería la diferencia en todo caso. Pero como la institución literaria es la más elástica de todas las instituciones que conocemos, porque incorpora como parte de la institución el cuestionamiento a sí misma y el continuo corrimiento de sus límites, no me siento franqueando límites ni entrando y saliendo. Cuando escribía un texto que iba a ser ploteado en una pared del museo, mi cabeza estaba puesta en decidir si era esta palabra o si era otra, si la frase fluía o costaba terminarla, si se leía muy rápido y se borraba apenas terminabas de leerla, o si la cadencia te permitía detenerte en algún detalle que podías asociar con otros elementos que se exhibían en la sala, y lo mismo al pensar un título para una nota del sitio web, o el copete, y eso es más o menos lo mismo que hago cuando escribo un poema. Al decir “institución” uno piensa en un edificio del siglo XIX, una especie de Ministerio con columnas, caríatides, y puertas y ventanas, por donde podés entrar y del que te pueden expulsar, pero la institución literaria es más un territorio en exploración que un Ministerio. Tenés la oficina central que clasifica expedientes y reparte sellos de calidad, sí, pero también tenés los exploradores que van levantando mapas por el borde y cada tanto se trenzan en una escaramuza, o se extravían y son rescatados años después, así como está el tipo que barre de noche, cuando todos se fueron, y ve las cosas con otras luces y en calma.

¿Qué lectores reales e imaginarios hay detrás de tus textos? ¿Cuál es el tránsito de tu poesía por los espacios públicos (instituciones, la calle, los festivales, etc.)?

Para un escritor, los lectores y la relación que se da con ellos son siempre un misterio, porque no llegás vos, llega tu texto, o tu libro. Salvo la situación de lectura en un festival, un escritor no tiene un feedback inmediato con sus lectores, como lo tiene el músico, o el actor, con el público. Dicho esto, a

mí lo que me sorprende es la cantidad de lectores jóvenes, veinteañeros, treintañeros, que son con los que he tenido más contacto, tal vez porque han leído algo mío en la universidad, o en un taller, o porque me escucharon en algún festival, no lo sé, *but I like it*. Esos serían algunos lectores reales con los que me he topado, y agradezco que sucediera, porque no tengo lectores imaginarios, no pienso mucho en los lectores cuando escribo.

¿Cómo es la relación de tu poesía y de tus actividades con el circuito editorial? ¿Puede pensarse el fenómeno de la edición autogestiva como creadora de nuevas “comunidades poéticas” en la Argentina de siglo XXI? ¿Cómo lo ves?

Yo tuve la suerte de publicar *Berreta* en Tierra Firme, gracias a José Luis Mangieri, a quien recuerdo con muchísimo cariño y admiración. Y que es un poco el tío apañador de todo lo que vino después. *Diesel 6002* salió en Vox, en la tanda inaugural, con la mejor de las compañías: *Poesía Civil* de Sergio Raimondi, *Cuadernos de Lengua y Literatura II* de Mario Ortiz, *El collar de fideos*, de Roberta Iannamico, y *Las últimas mudanzas*, de Laura Wittner. *Laspada* lo publiqué en una aventura cooperativa que armamos al abrigo de Espacio Vox, *Cooperativa editora El Calamar*, libritos fotocopiados, encuadernados con cartulina, con la tapa hecha con recortes de diarios y revistas. Así como se puede ver en Mangieri al último editor del siglo XX, con un catálogo que mezclaba monstruos como Gelman y Lamborghini con primeros libros pesados, con *Tuca*, de Fabián Casas, o *Punctum* de Gambarotta, también se puede decir que la posta de Mangieri la agarra Gustavo López, con un cambio importante en el diseño, en pensar el libro como objeto en un mundo que se estaba volviendo rápidamente virtual, ahí nomás arrancado el siglo XXI. Ese es mi experiencia personal. Creo que en el mix: editoriales, ciclos de lectura, y festivales, están las tres patas de gran parte del movimiento actual, que no es solo autogestionado. El trabajo de la Editorial Municipal de Rosario, por ejemplo, es fundamental en muchísimos aspectos, pero en el aspecto concreto de la creación de comunidades poéticas, en su vínculo con el Festival de Poesía de Rosario y la edición de antologías como 30/30 o 1000 millones, es fundamental. Y estamos hablando de una editorial estatal.

En la historia de la poesía nacional del siglo XX hay cierta tendencia al agrupamiento binario de los poetas, ya sea por cuestiones estéticas como

ideológicas (Por ejemplo: “los boedo” y “los florida”, “los coloquialistas” y “los neobarrocos”, “neobarrocos y objetivistas”, etc.) ¿Harías algún tipo de agrupamiento con un criterio personal (no necesariamente binario) de las producciones poéticas de los últimos treinta años? ¿Pensás que podría existir alguna polémica poética o crítica novedosa en el año 2030?

No, no haría ningún agrupamiento. Me aburren mortalmente esas disputas, terminan en discusiones tipo medialunas dulces o saladas, el mar o la montaña, coca o pepsi. Mucha de la poesía actual toma elementos del neobarroco, del objetivismo, de la lírica, del coloquialismo, y de muchísimas cosas que están fuera de la poesía. Y a mí eso me encanta. No soy un lector purista, estoy a favor de la mescolanza. Por otro lado, al paso que vamos tampoco sabemos si en 2030 va a existir algo que se llame Argentina, ni actividades a las que podamos llamar “nacionales”.

El poeta cubano Lezama Lima hablaba de “eras imaginarias” para referirse a una época a la que los poetas van a buscar algo para escribir... ¿A qué era imaginaria irías de excursión y qué te llevarías?

Yo haría como los enanos de *Time Bandits*, la película de Terry Gilliam, que acá se tradujo como *Los ladrones del Tiempo*, que le chorean el mapa del universo a Dios, y aprovechan las zonas que quedaron sin terminar o mal terminadas en la Creación, para ir saltando de una época a otra robando tesoros y reliquias.

¿Hay algo berreta en la poesía nacional?

Me cuesta pensar en términos de “poesía nacional”. No existe algo llamado poesía nacional que contemple a los pueblos originarios, por ejemplo ¿cuántos libros bilingües circulan de poesía mapuche, qom, quechua, etc.? damos por hecho que ni siquiera existe esa poesía, así como muchos sectores dan por hecho que mapuches, qom, guaraníes, no son del todo “argentinos”; por otro lado, y si bien eso está cambiando, en general nos enteramos de la existencia de poetas salteños, chaqueños, o fueguinos, cuando llevan viviendo entre diez y veinte años en Buenos Aires. Hablar de poesía nacional sin tener un conocimiento pleno de lo que se produce en el territorio que llamamos Argentina (conocimiento que no sé si es posible tener) y de las específicas condiciones de producción de lo que se escribe en lugares que son muy distintos

entre sí, es un poco berreta. Yo prefiero poner en suspenso la categoría “poesía nacional”. Asumo también que es una salida un poco berreta.

Si volviera a ponerse en acción los Poetas Mateístas, grupo de artistas callejeros bahienses de los años ochenta y noventa del que fuiste partícipe, ¿cuál creés que serían las acciones poéticas más urgentes en la Argentina actual y qué espacios o paredes imaginás que serían adecuados para la intervención?

Tendría que tener 20 años para poder responder eso! y me cuesta pensar una acción tan localizada como la que hacíamos Los Mateístas a nivel de “Argentina”. Lo que hacíamos estuvo muy ligado al clima de recuperación democrática, y muy específicamente situado en Bahía Blanca, que en ese momento tenía niveles irrespirables de fascismo ambiental. Nosotros jamás pensamos en términos de Argentina. Si me enfoco en la Argentina de hoy, gobernada por Cambiemos, con su arremetida contra lo público y su discurso que bascula entre un individualismo meritocrático y un colectivo fascistoide denominado “la gente” (un constructo de prejuicios raciales, sociales y de género) que por ambos lados asedia las instancias populares de organización, y los procesos de construcción de un común que no elimine las diferencias, creo que hoy el espacio de acción poética no es tanto una pared sino la escuela, la universidad, instituciones educativas donde los procesos de aprendizaje y creación se dan en grupo, en tensión permanente con las restricciones económicas y las políticas de ajuste, con el enorme trabajo de los docentes. Docentes y alumnos son hoy, creo, los principales protagonistas de una acción poética de alcances amplios y colectivos.

¿De qué manera tu experiencia como tallerista repercute en tu producción poética? ¿Cuál creés que es la importancia de los talleres de escritura y lectura en la producción de poesía actual?

El trabajo como tallerista demanda atender muchos puntos de vista, en principio los de quienes participan en tu taller. Y eso para mí siempre fue algo positivo, tanto para mí, que coordinaba el taller, como para los que asistían. Tenés que salir de la mirada única de “la poesía tiene que ser así o asá”. En un taller ves que la poesía puede ser de muchísimas maneras, como las personas que participan.

Hay otras cosas positivas: una de ellas es la ronda colectiva de lectura. Ya de por sí la escritura es una actividad bastante solitaria, que además está

mistificada en exceso en ese sentido, así que poder compartir en grupo, leerse, diversificar las lecturas me parece importante para permitirse relativizar el propio punto de vista. Y desarrolla una gimnasia de escucha que es útil para escribir, para leer, y en muchísimos otros aspectos de la vida (esto suena a folleto de autoayuda, pero es un poco así). Además, la actividad de taller te lleva (o al menos a mí me lleva) a abordar la producción escrita como *techné*, porque en definitiva se trata de palabras, y hay modos de ordenar esas palabras, en un sentido u otro, en miles de sentidos posibles, en sentidos que ni siquiera podemos imaginar antes de ponernos a hacerlo, pero que por más que lo amplifiquemos no deja de ser eso: una palabra con otra palabra con otra palabra, ordenadas de determinada manera. No es que sea tan fácil como decirlo, pero tampoco es una actividad ligada a las artes arcanas de la alquimia. Ver qué hago con esas palabras, cómo lo hace el que se sienta al lado, y cómo lo hizo el tipo que hace tres siglos escribió el libro que tengo en la mano es una de las actividades que a mí me resultan más estimulantes. Por último, yo creo que algo tan importante como la escritura es la lectura. Puede que de un taller no salgan todos poetas (es lo más frecuente), pero sí suelen salir lectores agudos, atentos, y con la capacidad de disfrutar lo que leen.

¿Cuál es el combustible de la poesía de Marcelo Díaz?

Lo que sucede alrededor, sonidos, voces, ruidos, personas, ritmos, imágenes, historias, relaciones. La vida, o el mundo, como sea, en el que inevitablemente me encuentro inmerso. También la música, escucho mucha música, muy variada, y la lectura. Moverse en el ruido y saber tomar distancia, pero no como acciones opuestas, sino como pasos de una misma acción, como en la natación, cuando la brazada incluye el movimiento que te permite respirar sin que se interrumpa el desplazamiento.

Cuando uno lee tus textos ve por la mirilla de los objetos, de los espacios y de los discursos una reescritura a contrapelo del Modernismo y del Barroco dorado, ¿qué hay ahí en esas tradiciones para tu poesía?

En realidad yo no abordo de manera directa esas tradiciones, sino que las retomo mediadas por apropiaciones de lo popular, o en cruces con otras tradiciones o contextos. En el caso de *Berreta* (1998), me interesa menos el cisne modernista, que lo que queda del modernismo en un jardín suburbano

con un cisne de cemento pintado con los colores de Boca (el azul y oro ahí no viene del modernismo) acompañado por un enano de jardín. Hay un gesto de apropiarse del cisne, del refinamiento y la levedad modernista, y forzarlo a entrar en un conjunto de relaciones donde el refinamiento no existe y la levedad tampoco. Me interesa esa tensión. Es como el estribillo de un tema de un grupo indie, Krupoviesa, que dice “sos como un cisne en un asado de la CGT”. Hay un poema goliardo, recopilado en el *Carmina Burana*, que es el canto del cisne asado, o el canto del cisne mientras lo están asando para ser más preciso. En la Oda XX del libro segundo, Horacio se ve a sí mismo en el proceso de escapar a la muerte transformándose en cisne, en poeta alado, inmortal, casi intangible. Once siglos después un poeta goliardo pone ese cisne al asador para alimentarse de él, acompañado de abundante vino, risas, griterío, alguna que otra pelea, como corresponde a un banquete que merezca ese nombre. Me interesan esas transformaciones, más que el símbolo estático. En mi caso no hay goliardos ni banquetes, sino la industria de la moldería en cemento produciendo en serie macetas pesadísimas con la figura por excelencia de lo delicado e intangible modernista, junto a Pinochos, Patos Donald, y los clásicos enanos, y gente que en su momento decidió comprarlos para disponerlos no en parques versallescos sino en jardines o patios suburbanos. Hago una digresión: hay una anécdota en torno a las viviendas populares del primer peronismo, que dice que a Evita le llevan el diseño de un barrio obrero de monobloques, y Evita se enoja con los arquitectos argumentando que los trabajadores no merecen vivir amontonados en esos complejos horizontales, sino que deberían tener cada uno su chalet tipo californiano, porque eso es lo que ven en las películas, y con eso sueñan, y entonces el Estado hace esos barrios obreros con chalecitos californiano-peronistas, que son el imaginario de Hollywood procesado y traducido por la justicia social del primer peronismo. Bueno, en el cisne hay una operación así (sin la mediación del Estado), como si el subconsciente popular se hubiera dicho “tengo mi casita propia, con mi jardincito, y le voy a poner un cisne para que tenga algo de la atmósfera de esos poemas hermosos con lagos y princesas”, después el cisne termina pintado de Boca o de Racing o de River, y al lado aterriza un Pinocho, porque la cultura popular es así, acumulativa, aluvional, lo delicado dura un suspiro, se va armando con lo que se va consiguiendo, y como por principio vital nada se tira, se vuelve barroca, recargada, con la trama exhibida.

En *Diesel* partí de noticias de periódicos. El hecho que cuentan las noticias es de por sí singular (no todos los días una mujer roba una locomotora para ir a ver a su ex novio), y la redacción de las notas le agrega a ese hecho delirante un grado de ridiculidad considerable. Están los dos trenes por chocar, hay un cabo de la Policía Federal corriendo el tren, una mujer escapada de un neuropsiquiátrico, y eso se narra y adorna con todos los estereotipos de la canción romántica, el folletín amoroso, y las telenovelas, sumado a los clichés de la abnegación policial y el cumplimiento del deber. Es un combo explosivo. Probé bastantes cosas, pero lo que me atraía era el trasfondo de esas noticias, el imaginario del amor romántico: volverse loco de amor, morir por amor, estar preso en una cárcel de amor, no poder vivir sin el amado o la amada, etc. Y probando y probando llegué a ese barroco simulado, un fake, como esas calzas o camperas atigradas Animal Print, que no están hechas con la piel de un tigre, sino con un plástico que simula la piel de un tigre. Hice una especie de Barroco Print. Yo lo llamo “barroco ferroviario”, o “barroco berreta”, porque suena barroco, pero en muchas oraciones no hay hipérbaton, hay agramaticalidad, la lectura busca seguir la torsión de la sintaxis, pero no la encuentra, encuentra una oración que se corta y aparece otra oración, un fragmento suelto soldado al fraseo, pero sin conexión sintáctica. Trabajé con poemas de Quevedo, Góngora, Francisco de Rioja, Lope de Vega, Rodrigo Caro. Hice moldería, tomaba una serie de versos o una estrofa como si fuera un molde, e iba colocando ahí palabras que sacaba de la noticia en Clarín, o Crónica, por eso se repiten las mismas palabras, porque son las de los periódicos, y las de las citas que utilicé, me propuse no usar otras. Pero bueno, el barroco es en gran parte *pathos* plegado y desplegado en efectos de contraste, juegos de luces, simulación y engaño, así que lo que empezó siendo una prueba, un recurso formal, se volvió la fuerza que movió la escritura del libro.

Tu producción podría caer dentro del llamado fenómeno de “cualquierización” de la poesía escrita a partir de los años noventa en adelante (Selci y Mazzoni), a través del cual se revisan, entre otros aspectos, las relaciones entre la poesía y las posibilidades heterogéneas de edición. En este sentido y ante la diversidad de tu producción ¿por qué continuás eligiendo también el libro como soporte de escritura y de lectura? ¿Qué sigue habiendo en él?

Yo en general escribo libros. *Diesel* (2002) no se puede leer como un conjunto de poemas sueltos, *Blaia* (2013) tampoco, cada fragmento, o texto, se va cargando de sentido a partir de su acercamiento con otros (ya sea porque modula un tema, o porque propone una bifurcación). Me gusta eso, que un poema haga serie, o que un texto retome algo de otro y lo versione, lo expanda, se desvíe a partir de ahí. Cuando escribo lo hago pensando en un libro, no porque tenga una imagen de lo que quiero que sea, ni porque me haya trazado un plan, todo lo contrario, suelo ir bastante a ciegas, sino porque desde el comienzo cada poema lo pienso como parte de algo mayor. Puedo escribir dos o tres poemas, y no saber si voy a escribir más en esa línea, pero así y todo en mi cabeza son dos poemas de un libro.

Si uno visita el mundo de las redes sociales de Marcelo Díaz puede encontrar en él un cuaderno de notas y citas donde ir a buscar otros recorridos posibles para la poesía. Hace poquito tiempo escribiste el siguiente apunte en un muro: “La poesía es una forma superior de balbuceo. Terry Eagleton” ¿Qué te hace decir esta especie de aforismo teórico?

Es como graffitear en una pared virtual. Venía de varios días de leer (en las redes, en sitios web, en revistas) que la poesía es la última trinchera de resistencia contra el capitalismo, que la poesía es un susurro que nos protege del mundo, que la poesía es profunda frente a la banalidad del presente, que hay que escribir poesía mayor con el sufrimiento de la humanidad, que la voz tiene que ser pequeña y sinó no, que la voz tiene que sonar épica, porque sinó tampoco, que ya no se escribe en endecasílabos de gaita gallega y que qué terrible es eso, que cómo vas a poner una licuadora o una plancha en un poema en lugar de un atardecer en el campo con unos pájaros coloridos y además volando, y que la poesía esto y lo otro, y recordé lo que dice Eagleton en *Cómo leer un poema*, que la poesía puede postularse para ser muchas cosas, pero en principio es un juego, que los poetas (cito de memoria) “producen sonidos por el placer de hacerlo”, que el poema es un “recreo semiótico”. Parece que hay que estar todo el tiempo justificando la importancia de la poesía ¿no? pero comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones que hacen de la poesía algo admirable. De pronto en las redes asoma una legión de Carlos Argentinos Daneris replicantes, bots, creando razones para resaltar la importancia política, cultural, contracultural,

económica, astrológica, tradicional, espiritual, natural, psicológica, de la poesía... Uf! Por eso puse esa cita, como para lateralizar, porque tampoco me interesa ingresar en esas discusiones que son un plomo, en donde todo el mundo está tan lleno de certezas y donde las identidades son siempre rígidas. Pero no solo la escribí en facebook, como nadie está libre de caer en esas tentaciones absolutistas, esa cita está siempre en mi cabeza como una especie de antídoto, llegado el caso.