

La escritura poética y sus soportes en la década de los noventa

por Matías Moscardi
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

RESUMEN

El presente trabajo propone reflexionar sobre los vínculos entre la escritura poética y sus soportes en la década de los noventa. Para eso, se realizará un recorrido crítico por un corpus de textos pertenecientes al catálogo de dos editoriales independientes de poesía argentina –Ediciones Deldiego y Vox–, recorrido que tendrá como finalidad desmontar y analizar las figuraciones de la escritura poética en relación a las superficies de inscripción que aparecen en el marco de estos proyectos.

Palabras clave: Poesía Argentina; década del noventa – Ediciones Deldiego – Vox

ABSTRACT

The present article aims to reflect on the links between poetic writing and its formats in the 90s. For that purpose, we will critically examine a series of works included in the catalogs of two independent publishing houses specialized in Argentinean poetry –Ediciones Deldiego y Vox– in order to deconstruct and analyze the figurations of poetic writing with relation to the inscription surfaces that appear in the context of these projects.

Keywords: Argentinean poetry – 90s – Ediciones Deldiego – Vox

1. La palabra impresa en la era de las redes sociales

En el imaginario histórico, el soporte de la escritura —la palabra entendida como palabra *impresa*— se identifica con figuraciones que tienen que ver con la conservación, la perdurabilidad y la estabilidad del signo; como señala Armando Petrucci, “cualquier texto, de cualquier naturaleza y extensión, se escribe por dos motivos estrechamente relacionados: para asegurar su conservación para el presente y el futuro y/o para que eventualmente sea releído tanto por quien lo escribió y sus contemporáneos como por quienes vengan después” (2002: 105). En la misma dirección, Roland Barthes sostiene que “cuando empezamos a reflexionar sobre la escritura, le asignamos el papel de una memoria” (2003: 108). Podemos pensar, luego, que la función de conservación y memoria que culturalmente se le asigna a la escritura es producto del desplazamiento de una cualidad inherente al soporte. Por eso, Barthes agrega, más adelante: “históricamente hay tantas escrituras como soportes” (2003: 130). Es decir que la idea de escritura como palabra impresa, fija, estable y perdurable, respondería, entonces, a un determinado tipo de soporte que, rápidamente, podemos relacionar con el Libro como objeto cultural.

Ahora bien, es interesante subrayar que, frente al incipiente avance de Internet en la década de los noventa,¹ las editoriales independientes de poesía representaron —e incluso representan, en la actualidad— fuertes enclaves de resistencia a la proliferante dispersión virtual, situación que derivó en

¹ Al respecto, me remito al abordaje que hace Ana Porrúa en “Las formas del presente y el pasado: *poesia.com* y *Vox virtual*” (2007) y en el apartado “Poesía argentina en la red” de su libro *Caligrafía tonal* (2011). En estas dos ocasiones, Porrúa subraya el lugar nodal de los soportes virtuales durante la década de los noventa a la vez que advierte que “Internet es una enorme red a la que parece importarle más la renovación, la multiplicación, que la permanencia” (2011: 297).

la restauración de nuevos debates y cuestionamientos en torno a una inminente “crisis del libro”². Pero esta *resistencia a la proliferación* no es un tema exclusivo del presente. Según Roger Chartier, la expresión “crisis del libro” apareció en Francia, en 1890, cuando la idea de una sobreproducción de libros estaba muy presente entre los editores de la época (Chartier 1999: 21). Por un lado, Chartier explica que la crisis se lee como temor sintomático a la pérdida pero, al mismo tiempo, también existe el *temor al exceso*, el temor de una sociedad completamente asediada por su patrimonio escrito y por la imposibilidad de que cada individuo maneje y domestique esta abundancia textual. Para Chartier, en este pliegue de la historia comienzan los esfuerzos más compulsivos por clasificar, organizar, elegir y establecer límites dentro de esta exhaustividad inquietante (1999: 22). El exceso que multiplica los textos bajo los discursos acumulados es percibido como riesgo, como amenaza, y por lo tanto, dice Chartier, requiere seleccionar y elegir, inscribir y borrar, procedimientos por medio de los cuales las sociedades intentan controlar la proliferación de la escritura, reducir la dispersión de los textos o, como escribía Foucault, esquivar la pesada, la temible materialidad, de los discursos (en Chartier 2006: 17).

Como vemos, el cuadro que describe Chartier tiene aires de contemporaneidad, de actualidad, de cierta *vigencia*, como si esa propagación/dispersión de los textos se continuara de manera enfática e hiperbólica en las redes sociales. Pero, por algún motivo, el poder de edición que irrumpe con Internet no obtura, como uno podría suponer, la aparición y el desarrollo de estos proyectos de edición independiente. Porque, de hecho, en su compulsión por abarcarlo todo, la propia pulsión expansiva de Internet se repliega sobre sí misma, ya que “el Todo no podría inventarse sin disminuirse” (Barthes 2002: 27). En otras palabras: el *Todo* que propone el espacio virtual está tramado de blancos, de puntos ciegos, de fisuras, de resquebrajamientos. Siguiendo las reflexiones de Chartier, podemos pensar que si Internet *falla* como editorial, si todavía no puede absorber determinadas prácticas de edición, es precisamente porque, en potencia, podría publicarlo todo y, en esa compulsión, se volvería ilegible, ya que su sistema parece ser un *puro inscribir sin borrar*. Luego, no habría *edición* en sentido estricto, sino pura *publicación*.

En el tipo de *resistencia* que constituyen las editoriales independientes como proyectos concretos habría que leer posicionamientos y relaciones determinadas entre la producción literaria y la trama cultural. De acuerdo con esto, las editoriales independientes reivindicarían, antes que la materialidad del libro, una noción de escritura y ciertos *modos de hacer* específicos, modos de hacer que a su vez modifican los *modos de ser* del texto poético. Como explica Chartier, “el proceso de publicación siempre es un proceso colectivo, que implica numerosos agentes y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro” (2006: 12). El libro es un objeto que requiere intervenciones plurales. Estas editoriales, entonces, recuperan la mediación que Internet vuelve prescindible en la práctica —o que en todo caso suspende por medio de su virtualidad— y según la cual los textos se construyen en la interacción entre distintos sujetos (editores, diseñadores, imprenteros, otros escritores, amigos) y a partir de sus respectivas prácticas específicas (de escritura, de lectura, de edición, de composición, de diseño) que a su vez conllevan determinadas velocidades o temporalidades (de fabricación, de corrección, de procesamiento de los textos, de circulación, de puesta en común). Esto permite delimitar una de las funciones más importantes de las editoriales independientes: la de cartografiar lo particular, lo singular, lo específico, lo diferencial, sobre el trasfondo de generalidades que se propone como trama del espacio virtual.

2. Escenarios de escritura y nuevos soportes

² Por ejemplo: Rodríguez, Joaquín (2007). *Edición 2.0. Los futuros del libro*. Madrid: Barcelona, Melusina; asimismo, Carrière, Jean-Claude y Eco, Umberto (2010). *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen. Traducción de Helena Lozano; e incluso Petrucci, Armando (2011). “Leer por leer: un porvenir para la lectura” en Roger Chartier y Guglielmo Cavallo, *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus; pp. 425-451. Traducción de Mari Pepa Palomero.

En la década de los noventa, las editoriales independientes de poesía adquieren una función nodal en el campo poético argentino. Muchas veces, sus catálogos funcionan como espacios en donde se construyen y proyectan, en términos colectivos, figuraciones de la escritura relacionadas con lo que parece ser la irrupción de superficies alternativas de inscripción para la palabra poética. Esto quiere decir que uno podría leer allí, en la disposición específica de los textos poéticos en el marco de estas editoriales, distintas escenas/escenarios donde la escritura se constituye siempre en función de soportes que difieren del libro: vidrios empañados, servilletas, cuadernos, contestadores automáticos, mesas, pedazos arrancados de papel que alguien pisa sin querer.

Los soportes incorporados como objetos privilegiados del poema, no sólo entran en diálogo con la materialidad de estas ediciones artesanales sino que, a su vez, introducen una concepción determinada de la escritura poética como tal y de las relaciones entre escritura y materialidad.

A continuación, me centraré en dos proyectos que, por sus efectos de repercusión y por los autores que aglutinan, considero significativos: Ediciones Deldiego y Vox. En los catálogos de estas editoriales, me interesa analizar, entonces, los momentos en los que la escritura poética designa y explicita su soporte material.

Quisiera observar, a partir de lo anterior, cómo estos textos concentran su rasgo de novedad no tanto en una cualidad literaria como en esos mismos soportes incorporados al poema, de manera tal que *lo nuevo* se articula en ellos como un ejercicio de reposicionamiento simbólico en cuanto a los espacios y superficies asociadas a las prácticas de escritura poética.

3. Ediciones Deldiego: escribir los soportes

En Ediciones Deldiego, por ejemplo, asistimos a distintas escenas de escritura que no tienen como soporte la tradicional hoja en blanco: “Entonces, viendo mi desesperación,/ se acercó al vidrio/ y lo empañó con su aliento./ Con el dedo índice escribió ahí/ el día y la hora en que va a resucitar” (Casas 1999).³ Así cierra uno de los poemas de Pogo, “En el vidrio”, de Fabián Casas. Acá el soporte no es espacio de inscripción sino de dispersión; ya no retiene: borra. Sin embargo, es allí donde se inscribe una fecha de resurrección, la promesa de un *retorno*, el orden de una *restitución*. Las escenas de escritura que encontramos en Deldiego acontecen sobre soportes particulares: “mi hermana escribe en el vidrio/ del taunus una estrella” (May 2001), leemos en *Deshuase*, de Ximena May; o en *Curriculum vitae*, de Pablo Cruz Aguirre: “Ortiz dibujaba aviones/ sobre servilletas/ horas enteras” (Aguirre 2001). En ambos pasajes existe una distancia *abismal* entre la *cosa* escrita y el *soporte* donde se inscribe, la misma distancia que aparecía en el poema de Casas, una especie de desproporción entre *lo dicho* y su *lugar de inscripción*. Pero esta *alteración* de los soportes no amenaza, como vemos, la persistencia de una práctica: la modifica. Por ejemplo, en “Poema a mi papel”, de Alejandra Pizarnik, las figuraciones de lo impreso apelaban a cierta trascendencia de la palabra escrita:

leyendo propios poemas
penas impresas trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa equívoco perdonado
es mío es mío es mío!!
leyendo letra cursiva
latir interior alegre
sentir que la dicha se coagula
o bien o mal o bien
extrañeza de sentires innatos
cáliz armonioso y autónomo
límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizada cabeza
no importa:
es mío es mío es mío!!

³ Los libros de Ediciones Deldiego no tienen paginación. Para evitar confusiones, la consignación de la Bibliografía ofrece un detalle del corpus ordenado por editoriales.

(Pizarnik 2002: 22).

En Pizarnik, el soporte es soporte del deseo (“penas impresas”), escrito con sangre (“la dicha se coagula”), lo que a la vez implica determinada concepción del deseo y de su relación con la escritura. Algo muy distinto ocurre en uno de los poemas de *Un hotel con mi nombre*, de Cecilia Pavón, en donde, al cambiar el soporte, cambian de inmediato las coordenadas de representación de estos tópicos: “Los deseos aparecen escritos/ en papelitos debajo de las mesas/ y yo distraída los piso” (Pavón 2001). Hay una continuidad de la práctica el deseo es materia de escritura— pero lo que desplaza su sentido es el soporte: si en Pizarnik se escribían con sangre las “trascendencias cotidianas”, en Pavón el “papel” aparece fragmentado (en “papelitos”), como si hubiese perdido su *homogeneidad*; y en esa pérdida, en esa fragmentación, el deseo ya no representa un límite subjetivo, una tensión dramática, sino que se inscribe en las esquirlas de papel que son pisadas, como si Pavón, para seguir hablando del deseo —sobre todo después de Pizarnik— tuviera que modificar, primero, el soporte donde se inscribe. Lo mismo ocurre con el discurso amoroso en *That’s amore*, de Rodolfo Edwards: “dejo grabada la voz de mi musa/ en mi contestador.// dejo grabado el poema/ que inspiró mi musa/ en mi disco rígido” (Edwards 1998). Como si ya no se pudiera, simplemente, *reescribir* la tradición *sin alterar el soporte*, el poema de Edwards señala ese desplazamiento: el poema ya no está “escrito en el alma”, como ocurre en el “Soneto V” de Garcilaso,⁴ donde el amor es signo *indeleble*, sino que aparece grabado en un contestador, en un disco rígido, donde incluso tambalea el sentido histórico de la palabra “grabar”, que ya no aparecería como “abrir y labrar en hueco o en relieve una superficie”⁵ sino más bien como sinónimo de un almacenamiento virtual y, por lo tanto, transitorio.

Entre los cuarenta títulos de poesía del catálogo de Ediciones Deldiego, la palabra “libro” aparece sólo cuatro veces, mientras que resulta recurrente, por el contrario, la representación de otros soportes a la hora de poner en escena las prácticas de escritura. Porque el libro, como objeto cultural e histórico, parece no encajar en el modelo productivo (económico, pero también simbólico) de las editoriales independientes. En este contexto, poesía y libro parecen haber comenzado a tramitar su divorcio. Estas cuatro menciones del libro diseminadas en el catálogo resultan, por otra parte, significativas. En Cecilia Pavón, por ejemplo, aparece el libro en blanco, sin inscripciones, designado como “mi libro de poemas vacío” (Pavón 2001). Otra vez, si en Pizarnik el “papel” estaba *cargado* (pulsionalmente, digamos), en Pavón el “libro de poemas” es pura superficie sin potencia de inscripción: ese mínimo verso pareciera decir que el libro ya está constituido, escrito (en efecto, es un libro “de poemas”), definitivamente terminado y aún así vacío, como si fuera condición del “libro” desterrar a la poesía de su sistema de inscripción. En *El Oeste*, de Alejandro Rubio, el libro que aparece está cerrado: “Pasaré la tarde/ en la cocina, la tele apagada, los libros/ cerrados, los casettes/ en sus cajas, la mente en blanco/ o surcada por formas fugitivas” (Rubio 1999). En Rubio, el libro aparece cerrado y, por contrapartida, el *surco*, el *trazo*, se desplaza a la “mente en blanco”. En definitiva, si el libro está cerrado, si ya no se puede escribir en ese espacio (tampoco se puede leer), entonces habrá que encontrar un lugar suplementario, “en blanco”, como “la mente”. En el poema “La elevación de la persona a través de la lectura”, de Pablo Cruz Aguirre, los libros aparecen como objetos parodiados: “Si sigo acumulando libros/ pronto podré formar una pila tal/ que me permitirá alcanzar la lamparita de este cuarto/ que está quemada/ y podré cambiarla/ y así podré leerlos” (Aguirre 1998). La materialidad de los libros que aparecen en el poema de Aguirre es exclusivamente pragmática: sirven para “elevarse” y así alcanzar a cambiar un foquito quemado. Por otro lado, son libros que permanecen sin leer, es decir, libros que han perdido su funcionalidad en detrimento de otra: la pura acumulación. Se han transformado en objetos físicos, sin más. Por último, en el poema “Carta”, de Mario Varela, la parodia desemboca directamente en la desacralización, en la irreverencia: “Viejo, estaba leyendo tu libro en el baño/ y en esos extraños movimientos que uno hace en la/

⁴ “Escrito está en mi alma vuestro gesto,/ y cuanto yo escribir de vos deseo;/ vos sola lo escribisteis, yo lo leo/ tan solo, que aun de vos me guardo en esto.// En esto estoy y estaré siempre puesto;/ que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,/ de tanto bien lo que no entiendo creo,/ tomando ya la fe por presupuesto.// Yo no nací sino para quereros;/ mi alma os ha cortado a su medida;/ por hábito del alma mismo os quiero.// Quanto tengo confieso yo deberos;/ por vos nací, por vos tengo la vida,/ por vos he de morir, y por vos muero”. (Garcilaso de la Vega 1988: 71).

⁵ www.rae.es

intimidad/ se me cayó al inodoro cuando el agua se llevaba la/ mierda/ lo atrapé a tiempo, lo lavé/ ahora está en el patio, al sol/ con todo lo que se tiene que secar para sobrevivir” (Varela 2001). El libro, en este caso, está homologado con el desecho; pero, sin embargo, finalmente, es rescatado, aunque queda inscripto en la serie de “todo lo que se tiene que secar para sobrevivir”, lo cual señala, en efecto, una existencia por lo menos *amenazada*.

Las figuraciones de la escritura que aparecen diseminadas en los títulos de Deldiego parecen experimentar, en el desplazamiento del soporte, una instancia regresiva: escribir un libro no equivale, como práctica, a escribir un vidrio empañado. El desplazamiento del objeto demanda, necesariamente, una modificación de las coordenadas del verbo. ¿Qué significa, entonces, escribir, en este contexto? En principio, no hay figuraciones *acabadas* de la escritura en estos textos: se trata de una práctica que no ha concluido, que está en pleno proceso de autodefinition, como una máquina con partes que todavía quedan sin ensamblar: “un reloj de mecanismos/ y engranajes ocultos, esparcidos/ bajo un son de luz, un olor dulce/ -contra la- mañana hecha de rocío...” Estuviste a punto de escribir”. (Villa 1998). Así termina *Ocho poemas*, de José Villa, con la descripción de un mecanismo de engranajes “esparcidos” que se bifurcan hasta dispersarse; y esa máquina incompleta parece ser la escritura misma, de acuerdo con remate final: “Estuviste a punto de escribir”, verso en el cual “escribir” ocupa el lugar del “decir”; y así como estar “a punto de decir algo” significa haberlo gestado en otro lado (en la *interioridad*), “estar a punto de escribir” es, siguiendo la cadena de desplazamientos, haberlo escrito efectivamente, pero *en otra parte*. Encontramos la misma implicatura en un poema de *El Oeste*, de Alejandro Rubio: “vacilo entre decirlo y no decirlo” (Rubio 1999); y en otro de Damián Ríos: “Las letras del poema/ flotan/ y brillan/ en el espacio negro/ y desde el fondo/ un cordón tira/ y domina/ mis movimientos/ quiero decir/ me duele la cabeza/ tengo frío/ estoy/ al borde/ de una/ idea/ (no sabría decir lo que es una idea)” (Ríos 1998). Enunciados que suponen un espacio previo de inscripción, ya que “estar a punto de escribir”, “vacilar entre decirlo y no decirlo” y “querer decir” o “estar al borde de una idea”, involucran lógicamente soportes enunciativos previos al acto de la enunciación. Como ocurre en uno de los poemas de *El paseo del ciclista*, de Walter Cassara: “pensaba en las cosas que aún no habías escrito/ en las que te faltaba terminar” (Cassara 2001); o en un poema de *De costado*, de Damián Ríos: “y pareciera/ que me voy a acordar de algo,/ un papel escrito/ quemándose en un pasillo hace/ tres años, dos nombres,/ pero no” (Ríos 2001). De este modo, parece construirse/liberarse un espacio de inscripción para lo no escrito, para lo que todavía queda por escribir, es decir, para lo efectivamente escrito pero olvidado, como en el poema de Ríos: un espacio para “lo nuevo” o, mejor dicho, “lo nuevo” como espacio no escrito o borrado. Se trata del mismo espacio que se construye como efecto de lectura del catálogo: ese territorio es, también, un espacio de escritura.⁶

En las figuraciones de la escritura, entonces, lo no escrito puede leerse como sinónimo de “novedoso” porque implica, ante todo, un grado cero de la enunciación.⁷ De ahí que la “escritura” aparezca ligada reiteradamente a su propio reverso: lo no escrito, lo no dicho, lo borrado. Como sucede en un poema de *La pasión del novelista*, de Damián Ríos: “el recuerdo claro de la letra/ de una compañera de banco/ un cuaderno de tapas duras/ naranjas// olor a goma de borrar” (Ríos 1998). La escritura aparece, en este caso, en contigüidad con una imagen olfativa que no funciona como oxímoron, en contrapunto, ya que el mundo evocado es el de la escuela primaria, en donde “inscribir y borrar” son operaciones que se complementan en los procesos de aprendizaje. En esa misma dirección

⁶ Las figuraciones de lo no escrito tienen sus huellas en la tradición de la poesía argentina, aunque su significado es radicalmente distinto. Por ejemplo, en el poema “Las palabras”, de César Fernández Moreno, aparece una mención análoga a las analizadas en este apartado pero que, sin embargo, remite a otras coordenadas: “la poesía es el arte de no escribir/ dígallo con palabras como si no lo dijera con palabras” (1982: 62). Este verso conecta con otro, también programático, de Joaquín Giannuzzi: “No agregue. No distorsione./ No cambie/ la música de lugar./ Poesía/ es lo que se está viendo” (2000: 194). El “no escribir” de Fernández Moreno remite menos a una concepción de la escritura como práctica que a una concepción de la literatura: no escribir, en Fernández Moreno, es escribir “sin distorsión” en Giannuzzi. Mientras que en el corpus analizado, no escribir es *escribir en otro lado*. Lo que varía, entonces, no es tanto la práctica, su *forma*, como el *espacio* en donde ésta se inscribe.

⁷ Bajo el nombre de “grado cero de la escritura” Barthes designa un corpus de textos donde “se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración (...)”, “una forma sin herencia” que se produce a partir de “la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin Literatura” (2003: 15).

parecen funcionar las representaciones de la escritura que aparecen en estos textos, donde escribir es borrar y viceversa, ya que ambas son instancias que se construyen como internamente necesarias dentro de los procesos de armado de una poética que busca definir su posición en el campo en términos de novedad.

Las palabras, entonces, aparecerán definidas no por *lo que dicen* (“¿Por qué valen tan poco mis palabras?/ Quisiera que valieran oro,/ pero son gratis como la respiración”. [Pavón 2001]) sino por *lo que borran*,⁸ como leemos en un verso de *El paseo del ciclista*: “Y el cuerpo elucidando/ lo que las palabras habrían borrado” (Cassara 2001); o como en un poema de *El verano*, de Francisco Garamona: “palabra gélida/ que desciende a un teatro/ donde todo movimiento es desarticulación” (Garamona 2000). Las palabras son pura “desarticulación”, en el sentido de “separar las piezas de una máquina o artefacto”:⁹ *adquieren su valor territorial por lo que borran*, por lo que “separan”, por el espacio (enunciativo) que producen. Entonces, no habría escritura, en sentido estricto, sin un borramiento previo entendido como “desarticulación” de los materiales:

Nada de lo que leen aquí
y que lleva mi nombre
he escrito
la verdad es que lo encontré todo tirado

Era una bolsa que reventaba
de tan llena de papeles y cuadernos
escritos hasta en las tapas y en los márgenes

Yo la junté
porque me gusta revisar la basura
y me gusta leer lo que otros escriben
y ahora transcribo los versos
y modifico nombres y lugares
y digo que son míos
porque son míos
porque yo mismo los junté de la calle
porque yo los salvé del basurero
porque me gustan
porque me gustaría escribir así
porque yo no podría escribir mejor que esto
(Aguirre 1998)

En el poema “Salvo esto”, de Pablo Cruz Aguirre, escribir es reciclar, es decir, en primer lugar, borrar una marca de propiedad (“y modifico nombres y lugares”) e instalar allí, luego, el deseo que surge de la misma *imposibilidad* de escribir (“porque *me gustaría* escribir así/ porque yo *no*

⁸ Una analogía semejante señala Gilles Deleuze en sus clases sobre pintura: “No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente —es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira—, pero vuestra propia página está atestada, completamente atestada. Y ése será el problema para llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea. De modo que escribir será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir [...] Los pintores han empleado una palabra [...] que se ha impuesto para designar aquello de lo que está llena la tela antes de que el pinto comience: *cliché*. La tela está llena de *clichés*” (2012: 53-55). A la vez, subyace en la idea de Deleuze sobre *la página en blanco atestada* algo de carácter *locativo*: frente al lugar *común*, se plantea el problema de *hacer lugar*, es decir, establecer las coordenadas de un lugar *propio*. Algo semejante menciona Michel De Certeau cuando se refiere a la página en blanco: “Ante la página en blanco, cada niño se encuentra ya en la misma posición del industrial, del urbanista o del filósofo cartesiano: la de tener que manejar el espacio, propio y distinto, donde poner en obra una voluntad propia” (2010: 148). Estas concepciones espaciales de la página en blanco, tanto la de Deleuze como la de De Certeau, son significativas en el caso de Deldiego, donde la idea de escritura como un *borrar para hacer lugar* es precisamente lo que permite establecer y definir el *diagrama* de un territorio poético.

⁹ www.rae.es

podría escribir mejor que esto”). La serie se amplía con un verso de *Okinawa*, de Fulvio Franchi: “En el barco/ de negras velas y destruida proa/ una mano sucia y salada/ revolvió nuestras bocas buscando oro./ No teníamos más/ que un agujero de hambre” (Franchi 2000). Como en el poema de Cecilia Pavón (“¿Por qué valen tan poco mis palabras?/ Quisiera que valieran oro,/ pero son gratis como la respiración”), reaparece la falta (que en ambos casos se traduce como falta *de valor*) instalada en el centro del deseo (“revolvió nuestras bocas *buscando oro*”). La escritura, entonces, alcanza su grado cero al asociarse, por medio de los modos en que es representada, con el borramiento, el vacío, el agujero, todas ellas metáforas *espacializantes* que delimitan un nuevo territorio (su posibilidad) para la palabra poética.

4. Ediciones Vox: soportes blandos, calibración, indeterminación y virtualidad

Los *Cuadernos de Lengua y Literatura*, de Mario Ortiz, pueden ser una buena forma de orbitar el proyecto Vox en cuanto a sus escenas de escritura poética, porque marcan un doble acento: en el soporte y en la práctica. El título no designa como soporte *cualquier* soporte —y mucho menos un libro de poesía— ni como práctica *cualquier* práctica —y mucho menos la escritura poética. Por el contrario, desde el título, el soporte ya está escrito, podríamos decir, *semiotizado*, cargado de sentido: estamos frente a un cuaderno escolar. Con respecto a la escritura, se trata, entonces, de un proceso que tiene lugar en ese marco del *cuaderno*: el aprendizaje, la ejercitación. Veamos el primer poema con el que abre el volumen 2 de los *Cuadernos*...

en los cuadros de Renoir
(de Monet, corrige Sagasti, Luis)
las flores tienden a evaporarse
por esos trazos cortos, nerviosos,
que recogen la impresión, a esa altura,
más de la mano que de una vista
donde el límite se ha hecho vapor
y no separa los nenúfares entre sí
en pincelada rápida de nubes ocres
como vapores del atardecer
que difumina los límites de las cosas
y de las flores de plástico que ella,
por hábito, acomoda en la repisa
como formando un cuadro (2001: 9).

Esta apertura me interesa porque el primer verso es un equívoco informativo, una confusión *de archivo*, de Renoir con Monet (ambos contemporáneos, parisinos, impresionistas) que en el verso siguiente corrige Luis Sagasti, escritor bahiense, contemporáneo de Ortiz, que trabajó como curador en el Museo de Arte contemporáneo de Bahía Blanca entre 1995 y 2003. En estos dos versos se podrían leer varias cosas: primero, un punto de arranque en falso, que pone en evidencia un uso de la cita que no tiene que ver con la erudición enciclopédica del archivo ni con la legitimación cultural que implica su uso. Por lo tanto, uno podría pensar que el tratamiento de la alta cultura no pasa por el saber, sino precisamente por la confusión, podríamos decir: el despiste, el extravío, el desarreglo del archivo artístico, en este caso. En el segundo verso, entonces, la corrección (“...corrige Sagasti, Luis”) se incorpora al texto poético paradójicamente como señal de que *no ha sido corregido*: se corrige el dato por medio del *agregado* de un verso pero manteniendo el verso inicial que contenía el equívoco: la corrección es exceso, no sustracción.

La corrección, entonces, no remite ya a esa *labor limae* del texto poético sino a una instancia de trabajo con la errata, con el error, pero no en el sentido de una “equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito”,¹⁰ sino en términos etimológicos: el error más bien como *movimiento*, es

¹⁰ www.rae.es

decir, ya no la economía de un trayecto definido, sino el exceso de *lo errante*, del rodeo, de la vuelta.¹¹ En este sentido, la corrección puede ser pensada como instancia de repliegue, pero siempre y cuando hagamos otra salvedad: porque tampoco se trata del ensimismamiento autorreferencial del texto, sino de lo que ese repliegue textual produce como resto exhibido en la lectura: la huella de esos procesos de aprendizaje. De esta manera, la corrección imprime sus marcas en el texto poético, como si el poema fuera un laboratorio de pruebas, un taller, un lugar de ensayo, un borrador, ya que el soporte del poema es un cuaderno, no un libro: por eso, el motor del texto es siempre el proceso, nunca el producto.

Y si volvemos sobre estos dos versos, habría que decir, también, que no se trata de una autocorrección: el que corrige es el otro, “Sagasti, Luis”, un contemporáneo, un par, un colega. Porque en el proceso de escritura de Ortiz, en el cuaderno como soporte, ingresa también la poesía bahiense: Marcelo Díaz, Omar Chauvié, Sergio Raimondi, los poetas mateístas¹² fundamentalmente. Todo está ahí, a veces como cita (es el caso de un poema de Marcelo Díaz de la serie del “Cisne de cemento” que aparece completo en el volumen 2 de los *Cuadernos...* [ver 2001: 48]), a veces a partir de guiños, tonos y registros en común, o incluso temas u objetos de interés compartidos (entre los cuales se encuentra sin dudas Bahía Blanca) alrededor de los cuales se define el texto poético. Pero lo más importante de estos dos versos es que en ellos se insinúa que la escritura de Ortiz es un tipo de escritura permeable, filtrada sobre todo por las propias prácticas de lectura y escritura cercanas: el cuaderno, entonces, como forma del apunte de esas experiencias concretas del presente, se articula como una superficie de inscripción que no remite a lo individual, al sujeto, al libro, sino más bien a un proceso que tiene lugar en un espacio colectivo: el aula.

Uno podría decir que los espacios de inscripción que aparecen en los textos reunidos en *Vox* abren la escritura a la *prueba*, la *ejercitación*, como figuras constitutivas de ese movimiento. Así, en *La tomadora de café*, Laura Wittner escribe, por ejemplo: “A dos metros: mujer con bolsa de tela/ de la que sobresale una planta de aloe/ mediana, sana (sana, mediana)” (2001: 23). La segunda opción, entre paréntesis, reacomoda el verso sobre la marcha, a la vez que pone suspenso ese otro orden posible de las palabras en el poema, orden que invierte el anterior e incluso lo contradice, pero *no lo borra*, ni siquiera lo tacha:

De noche este lugar
es como un cuerpo juvenil
engalanado de diamantes: ahí
le salió una descripción
que no le gusta para nada,
no (2001: 9, 10).

En la esquina hay una verdulería
con las frutas brillando al calor de la noche.
Qué tentación, qué tentación describir las frutas (2005: 31).

El poema es producto de una especie de espontaneidad o improvisación:¹³ una variación que irrumpe como contingencia en el verso y transforma el poema en un espacio de disposición, de testeo,

¹¹ En el *Latin Oxford Dictionary* aparecen las siguientes acepciones de la entrada “Error”: “The act or fact of travelling on an uncertain or devious course, wandering about, roaming, etc. b (of things); (esp. of unsteady movements of the head or eyes). c the devious and perplexing course of a labyrinth or sim”.

¹² Los Mateístas fueron un grupo de poetas —entre los cuales se encontraban Mario Ortiz, Sergio Raimondi, Marcelo Díaz, Omar Chauvié y Fabián Alberdi— que emergió hacia fines de la década de los ochenta en la ciudad de Bahía Blanca. Los poemas murales fueron su sello distintivo. En el contexto de una democracia incipiente, el mateísmo puso en cuestionamiento los modos tradicionales de circulación del discurso poético y sus relaciones con la ciudad en tanto espacio concreto a intervenir (ver Guglielmetti y Hernandorena 2013: 7-35).

¹³ De la entrada “Improvisus” en *Oxford Latin Dictionary*: “occurring, appearing, etc., without warning, unforeseen, unexpected. b (neut. as sb.) an unforeseen contingency, emergency; (in a speech) an unexpected turn, surprise”.

soporte del aparecer indistinto de la materia poética (“ahí/ le salió...”); aparecer no como “inspiración”, por supuesto, sino como estado de apertura del lenguaje, cuyo caudal, en virtud de su profusión, hay que calibrar constantemente, ya sea con variaciones en el orden de las palabras (“mediana, sana (sana, mediana)”), con la manifestación de un desacuerdo estético con la propia escritura (“una descripción/ que no le gusta para nada”), o incluso con la enunciación explícita de aquello que adviene como pulsión, pero que no termina de concretarse, y es precisamente para *no concretarse* que debe inscribirse como doble marca paradójica, de moderación y desenfreno: la tentación (“Qué tentación, qué tentación describir las frutas”). En definitiva, como si se tratara de una escritura *sin resistencia al lenguaje*, que ha doblegado el soporte duro, el libro, semiotizándolo como retorno de otros soportes arcaicos, infantiles (la *phoné*, el cuaderno), una escritura que hace ingresar en el poema tanto lo que se quiere decir como lo que no se quiere decir; una escritura de la indeterminación: “¿Les dije o no les dije que la salida estaba/ en la vida cotidiana? ¿Te dije o no te dije que me iba?/ ¿Me fui?/ ¿Me fui o no me fui?” (Wittner, 2005: 32).

Y lo interesante es que este gesto no responde tanto a una poética, a un estilo personal, particular, como a una disposición más bien generalizada en relación al corpus de Vox, como si esa indeterminación, esa escritura de la indeterminación, funcionara, antes, como un estado determinado de la escritura poética. Así, por ejemplo, en *Baja presión*, de Martín Prieto, leemos:

¿Por qué te escribí?
¿Por qué terminó la tormenta
que parecía que iba a durar para siempre?
¿Por qué una cosa sucedió mientras sucedía la otra?
Envejecí escribiéndote una carta
cuyo objeto era retratarte como fuiste una vez
y por cada célula tuya que lograba inmortalizar
se moría una mía, una mía se moría, se moría (2004: 11).

La anadiplosis, forma de iteración retórica que consiste en “repetir al principio de un verso o de una frase, una palabra que estaba al final del verso o de la frase anterior” (Marchese y Forradellas 2006: 25), aparece, en primer lugar, como disrupción, dado que en los versos previos opera un registro más bien directo, llano, sustraído de toda sofisticación retórica; en segundo lugar, esa iteración de la anadiplosis coincide con lo que el verso efectivamente *dice*, cada célula muerta es la extinción de la posibilidad de repetir: “se moría **una mía, una mía se moría, se moría.**”, ya que en el verso, la repetición no sólo está saturada, sino *agotada*, muerta. Y esa resolución produce el efecto de calibración: porque más que un recurso retórico, el verso parece ir acomodando su forma en función del significado, no del significante. Y este efecto de calibración atraviesa todo el libro de Prieto:

Baja presión

Cuando te duele la garganta
y llamás por teléfono
al médico de la obra social.
Cuando te duele la garganta
y siete horas más tarde
de que lo hubieras llamado
viene a tu casa
el médico de la obra social.
Cuando me duele la garganta
y llamo al médico de la obra social
y viene siete horas más tarde
y te dice: No tenés nada
Cuando el último expulsado
de la ciencia, hablando
sin embargo en nombre de ella,
te dice: No tenés nada (2004: 5).

La escritura poética aparece, luego, asociada a esa calibración constante, entendida en este caso como despliegue de las posibilidades enunciativas del poema y como indeterminación en cuanto a esas mismas opciones: no se elige particularmente ninguna porque lo que pone en evidencia el procedimiento es, en cambio, la pluralidad de opciones y sus efectos de sentido. En un poema de Washington Cucurto, la repetición interrumpida, en oposición complementaria a la repetición agotada en encontrábamos en Prieto, produce el proceso de calibración:

Deslizador

Por las tardes las niñas
suben a la explanada,
se arrojan desde lo alto del
deslizador y caen sus nalgas
sobre la arena húmeda,
corren hacia la explanada,
se arrojan desde lo alto del
deslizador y caen sus nalgas
sobre la arena húmeda,
corren hacia la explanada
se arrojan desde lo alto (2003: 9).

En este poema, la repetición *no se termina de repetir*, porque es interrumpida justo antes, por la mitad: los versos finales “corren hacia la explanada/ se arrojan desde lo alto”, ya habían aparecido más arriba, dos veces, pero como encabalgamiento, y por lo tanto en una relación de continuidad con el verso ulterior: “se arrojando desde lo alto del/ deslizador y caen sus nalgas/ sobre la arena húmeda”. Cuando el poema se detiene, es decir, cuando corta abruptamente el flujo de ese movimiento sucesivo de encabalgamientos cíclicos, activados por la repetición, por el subir, arrojarse y caer de las niñas sobre la arena, entonces se produce el efecto de calibración, de manera retroactiva: porque todo el poema parece *la búsqueda de ese corte*, de ese detenimiento que activa el efecto poético del poema, por medio de su calibración. Desde otra perspectiva, este procedimiento también puede aparecer como estado de “crudeza” del texto. Es el sentido que asume precisamente en el siguiente poema de Alejandro Rubio:

Un texto crudo

En las cornisas de la casa presidencial
(Olivos, Washington) las palomas
(cuervos, águilas calvas) comen
(zurean, graznan, devoran) [...]
y los pequeños niños que visitan
el museo (Cabildo) se impresionan
(se asombran, se ríen) ante
la grandeza de los próceres que fundaron
la nación (el imperio, la empresa bananera).
Y sus maestras sueñan con casarse
con un diputado (concejal) que se las ponga y se ponga
a troche y moche (pertinazmente) mientras las cortinas
de gasa blanca (cretona azul) flamean
con el viento de verano (del destino) (2004: 27).

Lo que aparece como “crudo”, en el poema de Rubio, contrario a lo que uno podría pensar en un primer acercamiento, no es lo que se inscribe entre paréntesis, porque si al principio del poema el paréntesis efectivamente contiene las opciones “crudas” (“nación”/ “empresa bananera”) al final, en cambio, ocurre exactamente lo opuesto, en tanto el paréntesis se vuelve espacio de inscripción de la corrección política (“troche y moche”/ “pertinazmente”); lo crudo no es la retención en el poema de

las opciones posibles o descartadas, sino la relación que estas opciones, suspendidas y desplegadas como parte del texto, establecen con los elementos del poema: una relación indeterminada de simultaneidad, de ambivalencia, entre lo que el verso dice por fuera y por dentro del paréntesis. Lo crudo sería entonces esa posición de reversibilidad que adopta el enunciado poético en el marco de estas escrituras; y esa posición de reversibilidad se manifiesta incluso en una poética como la de Sergio Raimondi, que uno podría ubicar, *a priori*, en el polo opuesto de la crudeza y la indeterminación. En “Glosa a ‘Ode to a nightingale’ de John Keats” leemos, por ejemplo:

...y entre espinos y frutales,
entre el aroma, la violeta y la eglantina
persigue entre las sombras la sombra
de quien canta por los siglos para todos.
Bueno, no para todos (2001: 17).

El poema retiene el enunciado que produce su retracción. Y por medio de esa operatoria, irrumpe la posibilidad de un repliegue crítico: porque, como vimos anteriormente, al abrir el espacio del poema a su propio espectro de opciones en acto, estos textos fundan un espacio de inscripción en donde la escritura, necesariamente, debe operar en términos críticos sobre los procesos de enunciación que ella misma produce: no desde la sustracción o el borramiento (operatorias relacionadas con el soporte duro del libro y con la escritura como producto) sino como variante del aprendizaje crítico de la lengua, como exceso, adición, repetición o variación, como retracción: un proceso de calibrado del verso.

En *Diario de exploración afuera del cantero*, de Lucía Bianco, el poema adopta directamente la forma de un cuestionario, lo cual demandaría cierta intervención explícita por parte del lector:

Para que A. elija la correcta

La felicidad es:

Yo que me

- hago de cuerpo chiquito
- desnudo de algunos centímetros
- minimizo

(...)

Lo único que me ocupa
es un desmayo continuo
por esa música
que llega desde afuera:

- como ningún antecedente del sonido
- entre cosquilla y luz pero con sombra
- la voz que imita un eco de cordófono percutido.

(...)

La cara de mi madre, que es igual a la mía, está:

- cantando
- cantando
- cantando.

Respuesta correcta: estoy cantando (2006: 11, 12).

En una primer lectura, el poema parece habilitar la opción, y por lo tanto el *uso*. Es más: podríamos pensar que no habría poema sin elección, sin actualización de ese sistema de opciones; al

mismo tiempo, habría una parte del poema que quedaría afuera: la serie de opciones desechadas. Esa parte desechada quedaría, sin embargo, escrita aunque no formaría parte del poema. El lector es, ya no escritor (no puede *inventar*), sino *usuario*: actualiza el poema a partir de un sistema de opciones preestablecidas. Pero en este caso estaríamos leyendo el poema *como si fuera* realmente un cuestionario. Entonces, si la objeción es válida, habría que pensar una *segunda lectura*: ¿qué implica, en definitiva, escribir el poema como sistema de opciones inactivas, es decir, que no se pueden elegir, actualizar? De hecho, al final del poema, dicho sistema se aliena al repetir la misma opción tres veces (“cantando/ cantando/ cantando”). Y en ese preciso momento termina de constituirse como poema: en el punto, irreductible, en donde *no hay opciones* y, por lo tanto, *no hay elección*. Sin embargo, el problema fundamental parece ser esa misma *indeterminación*: en efecto, no es que no haya opciones, es que, si leemos el poema como poema, esas opciones existen, están enunciadas como tales, pero no se pueden elegir y, por lo tanto, operan de manera simultánea a la vez que se cancelan entre sí: todas, es decir, ninguna.

En definitiva, vemos que la *primera lectura* del poema como cuestionario y la *segunda lectura* del poema como poema se vuelven, en este punto, coincidentes: es el desplazamiento tectónico entre dos soportes distintos (uno real —el libro de poesía—, otro simbólico —la hoja de un cuestionario poético—) lo que produce ciertos efectos de significación. Se trata de la desconexión entre el texto y lo que podríamos llamar su *ficción de soporte*. Y de esa desconexión emerge la *indeterminación* del poema, entendida como *zona virtual* que se abre entre el texto y su ficción de soporte, es decir, entre un poema incluido en un libro de poesía y ese *espacio diferido* en que acontece la escritura poética. En el caso de Lucía Bianco, la zona virtual que produce la indeterminación se traduce en la brecha entre género y soporte, poema y cuestionario, simultaneidad neutra de las opciones inactivas y actualización de las opciones elegidas por el lector en tanto usuario que interviene esa zona virtual abierta en el poema para tramar ahí su propia configuración personal de versos preestablecidos.

En todo caso, no estamos tanto frente a un nuevo modo de escribir poesía: en cambio, son estos nuevos soportes sobre los cuales escribir poesía terminan por *dar lugar*, literalmente, a nuevas poéticas que se presentan, por último, como *reubicación* y puesta en funcionamiento de la escritura en *otros espacios*. En definitiva, no se trataría de escribir de otra manera como de *escribir en otro lado*, inventar otras *zonas* para la escritura. Y luego: escribir en otro lado es *ya* escribir de otra forma.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Eduardo Molina.
- BARTHES, Roland (2003). *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós. Traducción de Enrique Folch González.
- CHARTIER, Roger (1999). *Cultura escritura, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CHARTIER, Roger (2006). *Inscribir y borrar. Cultura escritura y literatura (Siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz. Traducción de Víctor Goldstein.
- DE CERTEAU, Michel (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana. Traducción de Alejandro Pescador.
- DE LA VEGA, Garcilaso (1988). *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Barcelona, Ediciones B. Introducción y notas de Antonio Prieto.
- DELEUZE, Gilles (2012). *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires: Cactus. Traducción y notas del Equipo editorial Cactus.
- DERRIDA, Jacques (2003). *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1982). *Argentino hasta la muerte*, Buenos Aires, CEAL.
- GIANNUZZI, Joaquín O (2000). *Obra poética*, Buenos Aires: Emecé.
- GUGLIEMMETTI, Nicolás y Agustín HERNANDORENA (editores) (2013). "Palabras más" [Dossier sobre los poetas mateístas. Incluye entrevistas a Mario Ortiz, Sergio Raimondi, Omar Chauvié y Marcelo Díaz]. *Nexo. Artes y culturas* 1: 7-35.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (2006). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- PETRUCCI, Armando. (2003). *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*, Buenos Aires, CFE. Traducción de Luciano Padilla López.
- PIZARNIK, Alejandra (2002). *Poesía completa*, Buenos Aires, Lumen.
- PORRÚA, Ana (2007). "Las formas del presente y el pasado: *poesia.com* y *Vox virtual*". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 18: 196-216.
- PORRÚA, Ana (2011). *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

CORPUS

Ediciones Deldiego

- CASAS, Fabián (1999). *Pogo*, Buenos Aires, Deldiego.
- CASSARA, Walter (2001). *El paseo del ciclista*, Buenos Aires, Deldiego.
- CRUZ AGUIRRE, Pablo (1998). *Perro negro siempre malo*, Buenos Aires, Deldiego.
- CRUZ AGUIRRE, Pablo (2001). *Curriculum vital*, Buenos Aires, Deldiego.
- EDWARDS, Rodolfo (1998). *That's amore*, Buenos Aires, Deldiego.
- FRANCHI, Fulvio (2000). *Okinawa*, Buenos Aires, Deldiego.
- GARAMONA, Francisco (2000). *Parafem*, Buenos Aires, Deldiego.
- MAY, Ximena (2001). *Deshuase*, Buenos Aires, Deldiego.
- PAVÓN, Cecilia (2001). *Un hotel con mi nombre*, Buenos Aires, Deldiego.
- RÍOS, Damián (1998). *La pasión del novelista*, Buenos Aires, Deldiego.
- RÍOS, Damián (2001). *De costado*, Buenos Aires, Deldiego.
- RUBIO, Alejandro (1999). *El oeste*, Buenos Aires, Deldiego.
- VARELA, Mario (2001). *Habitaciones para turistas*, Buenos Aires, Deldiego.
- VILLA, José (1998). *Ocho poemas*, Buenos Aires, Deldiego.

Ediciones Vox

- BIANCO, Lucia (2006). *Diario de exploración afuera del cantero*, Bahía Blanca, Vox.
- CUCURTO, Washington (2003). *La cartonera*, Bahía Blanca, Vox.
- ORTIZ, Mario (2001). *Cuadernos de Lengua y Literatura. Vol II*, Bahía Blanca, Vox.
- PRIETO, Martín (2004). *Baja presión*, Bahía Blanca, Vox.
- RAIMONDI, Sergio (2001). *Poesía civil*, Bahía Blanca, Vox.
- RUBIO, Alejandro (2004). *Novela elegiaca en cuatro tomos - Tomo 1*, Bahía Blanca, Vox.
- WITTNER, Laura (2001). *La tomadora de café*, Bahía Blanca, Vox.
- WITTNER, Laura (2005). *Las últimas mudanzas*, Bahía Blanca, Vox.