

Mitos del futuro próximo: textos perdidos y otras materialidades inasibles en la poesía argentina de los noventa. Notas sobre el reensamblado de un corpus

Matías Moscardi

Universidad Nacional de Mar del Plata - Celehis - CONICET

Resumen

El presente trabajo propone estudiar diferentes tipos de materiales desconocidos hasta el momento tales como revistas, panfletos, fanzines y “libritos” que son importantes en el campo de la poesía argentina pero al mismo tiempo no se encuentran al alcance del lector. Y esto no es una cuestión coyuntural sino una nota distintiva de estas prácticas de escritura poética. Para reensamblar el corpus de la poesía argentina de los noventa, proponemos no sólo reconstruir las series de textos perdidos sino también pensar y considerar teorías, unidades de análisis y herramientas en general para poder trabajar con este tipo de materiales sin descartar una de sus características más importantes: su temporalidad efímera.

Palabras clave

poesía argentina de los noventa - textos perdidos - corpus - archivos - editoriales independientes

Myths of the Near Future: Lost Texts and Other Intangible Materials in Argentinian Poetry of the Nineties. Notes on the Reassembling of a Corpus

Abstract

The present paper proposes the study of different kinds of unknown materials, such as magazines, pamphlets, fanzines and little books, which are important in the field of Argentinian poetry but are not available to the reader. This is not a contextual issue, but a distinctive feature of these poetic writing practices. In order to reassemble the corpus of Argentinian poetry of the nineties, we propose not only to reconstruct the series of lost texts but to think and consider theories, units of analysis and tools in general so we can work with this kind of material without disregarding one of their most important characteristics: their ephemeral temporality.

Keywords

Argentinean poetry of the nineties - lost texts - corpus - files - independent publishing projects

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo.
Héctor Viel Temperley, Hospital Británico, 1986.

1. Los textos perdidos

Una historia de la poesía de los noventa podría comenzar con la mención de dos grandes *fantasmas*: el panfleto poético *La mineta* (1987-1990), dirigido por el poeta Rodolfo Edwards, y el fanzine *Trompa de Falopo* (1989-1993), dirigido por Leandro Gado aunque asociado fuertemente a la figura del poeta Juan Desiderio. Dije fantasmas porque estas publicaciones, las fotocopias que les servían de soporte, constituyen un corpus *ausente*, hace tiempo fuera de circuito. En la instancia de reconstrucción del corpus para la investigación, entonces, la única forma de conseguir estos textos fue acudir directo a las fuentes: Edwards y Desiderio me proporcionaron ese material que de otro modo seguiría inhallable, por tanto inaccesible. Y en la cuestión anecdótica subyace una pregunta analítica: *¿dónde se encuentran estos textos?* “La mitología de los archivos literarios conoce bien esta narrativa de vacilaciones y enigmas siempre abiertos” dice Miguel Dalmaroni (2010: 15), pensando en las relaciones entre sentido y domicilio, residencia, localización. No es casual, entonces, que estas primeras publicaciones ostenten, para el que alguna vez ha escuchado hablar de ellas, ese carácter de *textos perdidos*, porque *si en ellas se encuentra el origen* de un movimiento poético, en su situación *extraviada* podríamos atinar a leer, luego, un carácter casi aurático, incluso *mítico*. Sin ir más lejos, así se nombra, entre poetas y editores, la revista *18 whiskys* (1990-1993): la “mítica” *18 whiskys*; publicación que sólo dura dos números y que, por cierto, toma su nombre de otro mito, ya que se trata de una alusión a las últimas palabras de Dylan Thomas quien, internado en el Hospital de St. Vincent,

en Nueva York, un segundo antes de morir de una hemorragia cerebral producto de años de alcoholismo, se supone que dijo: “He bebido dieciocho whiskys. Creo que es un buen record”.

¿Qué aporta la tarea de investigación y qué repone de estos materiales evanescentes, cuerpos extraños, siempre a punto de desaparecer, que se proyectan en la trama del porvenir como huellas inasibles, cuya lejanía aumenta progresivamente con el paso del tiempo? En este sentido, reensamblar el corpus de la poesía argentina de los noventa implica no sólo rescatar los *textos perdidos*, recuperarlos en términos, si se quiere, *arqueológicos*, sino analizar su materialidad, a la vez que los flujos semióticos y las prácticas que la componen y atraviesan.

En una entrevista realizada en el marco de este proyecto, Juan Desiderio cuenta que *Trompa de Falopo* –cuyo *leit motiv* era “jamás estaré en tu kiosco”– se vendía en la vereda del teatro San Martín por los mismos autores que, todos los viernes, se disfrazaban de árabes y comercializaban la revista, frente a Liberarte. En una ocasión, Batato Barea,¹

1 Salvador Walter Barea (Junín, provincia de Buenos Aires, 1961-1991). Actor, *performer*, artista de *variété*, *clown* o, como le gustaba autodefinirse, “primer *clown* literario travesti”. Bajo los nombres de Billy Boedo, Percal, aunque más conocido como Batato a secas, fue uno de los referentes del nuevo movimiento de teatro argentino que se inicia en la postdictadura. Trabajó junto al grupo Marionet (Moderno Teatro de Muñecos), bajo la dirección general de Miguel Ángel Álvarez Diéguez; fundó, junto a Fernando Arroyo (Tino Tinto), el grupo Peinados Yoli y, hacia 1984, fue uno de los gestores del mítico *El Chù del Claun*. Al margen de sus trabajos de grupo, en dúo o tríos (en compañía de Fernando Noy, Humberto Tortonese o Alejandro Urdapilleta) realizó numerosas *performances* o *sketchs* unipersonales en Cemento, El Parakultural y el Centro Cultural Ricardo Rojas, entre muchos otros espacios de la escena alternativa de los 80. Según Jorge Dubatti “...el teatro de Batato Barea retomó varios de los tópicos esenciales de la vanguardia, especialmente la identificación del arte con la vida. De allí su predilección por llevar a escena personas sin formación teatral y dejarlas libradas a la improvisa-

seguramente fascinado por el despliegue escénico de estos jóvenes, se puso a vender la *Trompa*. La presentación de *Barrio trucho*, primer libro de Juan Desiderio –publicado en el breve período en que la *Trompa...* funcionó también como sello editorial– fue realizada en el sótano de la antigua librería Gandhi, en Rodríguez Peña y Corrientes: en la presentación sonaba música psicodélica, había un títere que escupía sangre falsa y tuvo lugar la *performance* de un hombre cuya proeza consistía en terminar una botella de whisky y, después de la hazafia, empezar a recitar algunos versos. Otra vez, más allá del anecdotario, lo que interesa señalar es, en este caso, la fuerte impronta del teatro *under*, de *variété*, que asoma en estos relatos, impronta que, más tarde, aunque desdibujada, o cruzada con otras estéticas (el punk, el rock, el pop), se enfatizó como aire de época durante el resto de la década.

La mineta era una hoja oficio fotocopiada a doble faz que se repartía arbitrariamente en las esquinas de manera gratuita. Además, los números de *La mineta* incluyen avisos de reuniones grupales: los miembros del staff se juntaban los sábados en el bar Alabama (Rivadavia y Jean Jaures), en Once, y debatían allí los contenidos del siguiente número. En esas reuniones se conocieron Daniel Durand, Juan Desiderio, Rodolfo Edwards, José Villa y Fabián Casas. También acá se puede leer un gesto fundamental de la organización y distribución de textos y autores en la década de los noventa. Rodolfo Edwards cuenta que no había un criterio fijo de edición, un comité o una figura de editor que decidiera qué textos entraban y qué textos quedaban afuera: “Publicábamos a todo el mundo que venía. (...) No había

ción. Para Batato era mucho más teatral la espontaneidad de Nené Bache (su madre, que la acompañó en sus últimos espectáculos) que la impostación estefizante de Alfredo Alcón”. (113).

criterios de edición ni poéticas privilegiadas. Una vez, Fabián Casas me preguntó: ‘Pero si viene Alfredo Astiz ¿vos lo publicás?’ Y yo le dije que sí, que no tenía problema”.² Lo que Edwards delimita como límite en clave, casi, de *humor negro* –publicarle un poema improbable al ángel de la muerte– más tarde se transforma en una marca distintiva del campo poético: los poetas y textos de esta época circulan y transitan entre las editoriales regidos por una dinámica *inclusiva* que asoma como política de edición en *La mineta* y que, en los noventa, llegó a alcanzar dimensiones tribales: las editoriales independientes, luego, pueden figurarse como *tribus* compuestas por nómades que se desplazan sin establecer coordenadas fijas, proyectos editoriales que se distinguen por esa “autosuficiencia grupal” (Maffesoli 171) que Michel Maffesoli subraya como impronta del aura tribal, siempre en posición de *feedback* (67).³

Me interesa detenerme por un momento en las intervenciones manuscritas que encontramos como marca distintiva de estas dos publicaciones: muchas veces, el texto mecanografiado aparece corregido con lapicera, cuando no está escrito enteramente a mano; o bien las imágenes incluyen enunciados manuscritos agregados, o modificaciones dibujadas, como en el caso de una foto de Carlos Menem,

2 Las entrevistas a Juan Desiderio y Rodolfo Edwards forman parte del archivo de entrevistas de mi tesis doctoral, que incluye notas realizadas a Santiago Llach y Marina Mariasch (del sello Siesta), a Fernanda Laguna (editora de Belleza y Felicidad), a Daniel Durand (de Ediciones Deldiego) y a Gustavo López (editor del sello Vox).

3 En efecto, estamos frente a grupos que se “retroalimentan”. Eso quiere decir Maffesoli con la expresión *feedback*: cada grupo, cada tribu, es para sí mismo *su propio absoluto*. La *autogestión* sería casi un sinónimo metafórico de esta *retroalimentación*: grupos que escriben, editan, leen, generan sus propias intervenciones críticas y sus teorías, siempre dentro de los límites de la tribu. Así robustecen su capital simbólico, como si creciendo para adentro, a la vez, crecieran hacia afuera.

intervenida con algunos detalles tales como bigotes, ojeras, cuernos, una cicatriz, dos dientes menos, un cigarrillo encendido y una viñeta que, paradójicamente, dice: “Thanks for pot [sic] smoking”.

Habría que preguntarse, entonces, por el significado de esta repetición, el sentido de su recurrencia, y no sólo en el contexto de estos proyectos sino en relación a la idea de lo independiente que se construye en ellos. Roland Barthes recupera el sentido *manual* de las prácticas de escritura en su devenir histórico, centrándose en lo que él llama “scripción”, es decir, en “el acto muscular de escribir” (87). La letra manuscrita, para Barthes, representa una marca de propiedad o de dominio, así como una operatoria de secesión o de clandestinidad. Precisamente, por medio de la presencia constante del registro manuscrito, estos proyectos se posicionan como espacios de escritura *por fuera* de la hegemonía del libro como objeto cultural, en tanto difieren de su característica esencial: la homologación tipográfica. Los registros de la escritura manual, a su vez, introducen una temporalidad determinada. En este sentido, Barthes se refiere al “ductus” y lo define como: “un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; (...) no una escritura hecha sino la escritura *que se está haciendo*” (124). El *ductus* es el lugar en donde la letra manifiesta “su naturaleza manual, artesanal, operatoria y corporal” (125). Ese trazado al que se refiere Barthes tiene un doble alcance: es el índice de una temporalidad presente, *en proceso*, a la vez que abarca un modo de producción artesanal. Entonces, tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*, vemos cómo esta regularidad de la escritura manuscrita pone en funcionamiento un espacio textual que no se deja leer bajo la lógica del libro y que activa, en cambio, una relación material con su presente inmediato de producción: como si esos trazos adelantaran formalmente algo que después se transformará en un verdadero tema de

debate: la relación de las escrituras poéticas de los noventa con el presente; relación que, sin ir más lejos, Daniel García Helder y Martín Prieto subrayan como uno de los aspectos más relevantes en su “Boceto N°2...”, donde sostienen que los poetas de los noventa “son poetas de la sincronía” (105).

Como podemos observar, transformar los *textos perdidos* en *textos recobrados*, por medio del análisis, permitiría reensamblar los noventa a la luz de nuevas líneas de lectura que incorporen la materialidad y lo que esa materialidad despliega como órbita: los textos poéticos allí publicados, por supuesto, pero además, sobre todo, lo que ocurre *alrededor* de ellos: porque estamos frente a proyectos de publicación que funcionaron, principalmente, como espacios *embrionarios*, de aprendizaje, en donde poetas jóvenes, sin libros editados a la fecha, comenzaban a perfilar sus escrituras, a la vez que intercambiaban impresiones de lectura, se recomendaban textos, y oficiaban, además, de editores.

2. Mitos del futuro próximo: el corpus que vendrá.

El texto es de 1997. Fue leído por primera vez el 17 de octubre de ese año, en la ciudad de Santa Fe. Con ajustes y agregados, se publicó un año más tarde, en abril de 1998, en el N° 60 de la revista *Punto de Vista*. El título es curioso: “Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual”. ¿Qué implica designar un texto crítico como “boceto”? ¿Qué palabra está elidida en esos puntos suspensivos? ¿Panorama, mapa, estado, pronóstico? Cuando Daniel García Helder y Martín Prieto leían el “Boceto N°2” la poesía de los noventa *no existía*: había muy pocos libros publicados. En el texto, se mencionan algunos: *La ruptura*, de Ezequiel Alemian (Tierra Firme, 1997); *Tuca*, de Fabián Casas (Tierra Firme, 1990); *Punctum*, de Martín Gambarotta (Tierra Firme, 1996); *La zanjita*, de Juan Desiderio (Trompa de Falopo, 1996); *Música mala*, de Alejandro Rubio (Vox, 1997); *40 watt*, de Os-

car Taborda (Beatriz Viterbo, 1993); *Zelarayán*, de Santiago Vega (que todavía no había aparecido como libro pero, según aclaran en la referencia bibliográfica correspondiente, ya había sido publicado en *Diario de poesía* N° 41, en el otoño de 1997) y *La raza*, de Santiago Llach (que, al igual que *Zelarayán*, se mantenía inédito a la fecha: “de próxima aparición bajo el sello Siesta, de Buenos Aires” [111], dicen Helder y Prieto). Estos son los libros que aparecen mencionados. Ni más, ni menos. Hay que subrayar que casi todos pertenecen a la editorial de José Luis Mangieri, Libros de Tierra Firme. Porque las principales editoriales independientes, que más tarde darían impulso a la “poesía de los noventa”, inician su actividad un año después de la lectura del texto de Helder y Prieto. Salvo contadas excepciones,⁴ Ediciones Deldiego, Belleza y Felicidad, e incluso Siesta y Vox, empiezan a editar de manera regular y sin interrupciones, principalmente, entre los años 1998 y 2001. Algunas de ellas siguen editando hasta hoy (Vox), otras continúan su actividad hasta 2010 (Belleza y Felicidad) y otras cierran en 2001 o pocos años más adelante (Deldiego en 2001, Siesta en 2005).

Por esta razón, el corpus que arman Helder y Prieto en el “Boceto N°2...” no proviene del dispositivo libro: no había libros cuando ellos escriben el texto. La poesía de los noventa circuló, antes que en libros, y como veíamos en el apartado anterior, en volantes poéticos y fanzines de escasa tirada. El *Diario de Poesía* fue un promotor importante de estas poéticas, a partir de la prematura visibilidad que alcan-

⁴ Vox se adelanta y publica su primer título, *Música mala*, de Alejandro Rubio, en 1997; *coming attractions*, de Marina Mariasch, es publicado por Siesta en el mismo año. El título parece casi una predicción, en todo caso, una *apuesta*, incluso una *promesa*, ya que el sintagma, en inglés, se suele utilizar para designar los estrenos cinematográficos o las novedades en algún rubro en particular. Algunas traducciones posibles, no literales, podrían ser: *Próximas novedades*, *Futuros estrenos*.

zó la *18 whiskys*. También el sitio www.poesia.com, dirigido por el mismo García Helder, puso en circulación algunos textos. Sin embargo, hacia 1997, la única antología publicada es *Poesía en la fisura*, de Daniel Freidemberg. Por esta razón, lo que Helder y Prieto definen, de manera incipiente, como “poesía de los noventa” demanda de ellos un tipo de operatoria atípica en términos críticos: trazar un panorama sin libros, sin autores, sin obras previas, una cartografía que parece inscribirse más en el porvenir que en el presente que ellos mismos pretenden designar. De ahí, entonces, lo elidido en el título: los puntos suspensivos en el sintagma “para un...” señalan la imposibilidad de definir una operatoria concreta, porque la materia sobre la que se opera es una materia todavía *no formada*. De ahí, también, la connotación fuerte de la palabra “Boceto”, que la RAE define como “proyecto o apunte general *previo a la ejecución de una obra artística*” (el subrayado es nuestro).⁵ Por eso, si el trabajo de archivo de la historia de la literatura es *retrospectivo*, el “Boceto N°2” es netamente *proyectivo*: Helder y Prieto trabajan ya no con la masa amorfa del pasado sino con la del futuro, acaso mucho más *monstruosa*, si seguimos la etimología de la palabra “monstruo” que propone Arturo Carrera en el prólogo a su propia antología de poesía joven: *monstrum*, “lo que se exhibe más allá de la norma” (Carrera 2001: 11). Y no hay norma más insoslayable que el presente. Luego, podríamos decir que Helder y Prieto *presagian* los noventa antes de los noventa, *más allá* de lo que dicen de los textos, *más allá* de las características literarias que alistan, que no me interesa explicar ni debatir acá. Digo “más allá” porque *la operatoria* misma constituye todo el presagio: el “Boceto N°2”, precisamente no en su caracterización de estas poéticas, sino en la forma de reunir y disponer esos textos, en la

5 www.rae.es

forma de recolectarlos y ponerlos a funcionar en un ensayo, en la forma de leerlos –y no en el *sentido* que predicán de los textos–, anticipa un nuevo modo de organización del campo poético. Sin ir más lejos, y como ya dijimos, en parte, las figuras clásicas de autor y libro, aparecen suspendidas en la lectura de Helder y Prieto que, en cambio, hace foco en el carácter colectivo de estas escrituras, cuyos fragmentos y versos aislados se mantienen relativamente inéditos en ese momento, o con una circulación periférica (aparece, por ejemplo, el nombre de Fernanda Laguna y, entre paréntesis: “se desconocen más datos”; Cucurto figura todavía como “Santiago Vega”).

En definitiva, lo que el “Boceto N°2” *proyecta*, me parece, tiene que ver con esa intuición fuerte de que algo ha cambiado en el armazón de los textos y ese algo no viene dado ni por un grupo de autores, ni por una serie de libros: ese cambio parece haber ocurrido en el centro mismo del campo poético; porque lo que Helder y Prieto muestran no son simplemente las *coincidencias* en un corpus: lo que ellos pretenden definir ahí es algo de mayor envergadura, algo que en ese preciso momento se encuentra, repetimos, *en suspenso*, y así lo escriben, con puntos suspensivos: algo que todavía no pasó, como si se tratara de los *mitos del futuro próximo* de la poesía argentina.

En esta dirección, Dalmaroni aborda problemáticas relacionadas con el armado del corpus de la crítica. En sus textos, distingue entre “corpus de autor” y “corpus crítico”, es decir, entre la Obra de Jorge Luis Borges, por poner un ejemplo, y una serie constituida por “mujeres que matan en la literatura argentina”, por poner otro. Dalmaroni define estas dos operaciones de armado de corpus como operaciones *clásicas*. En cambio, hace foco en los corpus históricos, que se definen como un momento emergente en donde “se acelera y se aglutina la producción de una cierta novedad

(una novedad que bien puede estar anticipando lo que, en un futuro, ocupará el lugar dominante o lo disputará)” (Dalmaroni 2005: 121). El corpus que arman Helder y Prieto en “Boceto N°2” no es, de acuerdo con las coordenadas de Dalmaroni, un corpus de autor ni un corpus crítico, sino un *corpus histórico*: de ahí que podamos transponer esa idea de *aceleración y aglutinación de la novedad*. Se trataría, luego, de un tipo de corpus *restante*, es decir: en suspenso, en construcción, porque se termina de constituir con el transcurso del tiempo. Por eso, muchos nombres que aparecen en el “Boceto N°2” (Francisco Rodríguez, Alejandra Zsir, Roxana Páez, Manuel Alemian, Carlos Martín Eguía, Eduardo Ainbinder, Rosana Formía, Oscar Taborda, Lucía Gagliardini, Selva Dipasquale, Fabián Iriarte, Pablo Cruz Aguirre, Fernando Molle, Marilyn Briante, Federico Novick, Edgardo Dobry, Fernando Rosenberg, Carlos Basualdo, Gustavo Giovagnoli, Mariana Bustelo e incluso Bárbara Belloc, Silvio Mattoni y Charly Feiling), desde la perspectiva que podemos tener nosotros, hoy, más de quince años después, ni siquiera se encuentran fuertemente asociados a la “poesía de los noventa”; mientras que otros, apenas soslayados, se transformaron en íconos de ese movimiento (Cucurto, Rubio, Casas, Laguna).

Sin embargo, como decíamos, la cuestión no pasa por autores particulares, insoslayables, ni libros que no pueden faltar en la biblioteca. En cambio, lo que palpita en el “Boceto N°2” es un entramado *colectivo* de ese espacio donde ningún poeta y ningún texto, en 1997, tienen una soberanía completamente definida. Soberanía que, quizás –es discutible–, vendrá (o no) después, con el tiempo, con las operaciones de la crítica, las lecturas, los recortes sucesivos, el gusto, la valoración, pero que definitivamente no está ahí, en el texto de Helder y Prieto, en 1997. La poesía de los noventa se puede leer, entonces, desde ese *corpus restante* que

se arma en el “Boceto N°2” y a partir de sus características centrales: un tipo de poesía ajena al formato libro, y por lo tanto, a toda su lógica, es decir, a su temporalidad, a sus modos de producción y circulación, a su valor económico y cultural. En el archivo de Helder y Prieto, en efecto, los noventa existen antes como escritura que como libro: textos *inéditos* que, paradójicamente, están “editados” en alguna parte, pero cuya edición no parece contar, por alguna razón, como tal.

Entonces, lo que deja entrever el texto de Helder y Prieto es precisamente eso: el esbozo de un corpus que se constituye de un modo particular, una biblioteca que se construye antes que los libros, un archivo cuyo diseño es previo a los textos. Por lo tanto, las prácticas que la poesía viene a modificar, quizás, tengan que ver con las maneras de armar un corpus, una biblioteca, un archivo. Los modos en que fragmentos de poemas se disponen en conjunto, como constelaciones, en bloque o de manera rizomática, los modos en lo que los autores se leen como partes de una maquinaria colectiva: lo que subyace en el “Boceto N°2” es, precisamente, un atisbo emergente del mecanismo que más tarde adoptarán, de manera programática, las editoriales independientes.

3. Editoriales independientes: para dejar de leer *libros* y empezar a leer *libritos*. Algunos apuntes teóricos.

Volvemos a la pregunta inicial: ¿dónde se aloja, *hoy*, la poesía argentina de los noventa? La respuesta es un tanto contundente: en ningún lado. Y si esto siempre fue, más o menos, un rasgo característico de estos proyectos: incluso en su momento de máximo esplendor, las editoriales independientes que mencionamos mantuvieron una circulación acentuadamente periférica, por lo general concentrada en Capital Federal. Hoy, reubicados en el 2013, como los

personajes de una novela de Ciencia Ficción, los libros de poesía de los noventa son, otra vez, y cada vez en mayor medida, materiales *inasibles*, un corpus paradójicamente *incorpóreo*. Y esa condición de los textos es saldada por el mercado editorial con la edición, en los últimos años, de distintas antologías de poesía argentina: tenemos, entonces, la *Antología de la nueva poesía argentina* (Perceval Press, 2009), de Gustavo López; *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea* (Bajo la luna, 2010), de Jorge Fondebrider; *200 años de poesía argentina* (Alfaguara, 2010), de Jorge Monteleone; y *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía argentina de los 90* (Paradiso, 2012) compilada por Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci. Precisamente, en el prólogo a *La tendencia materialista*, los autores observan que “los libros más importantes son inhallables, porque se han agotado, siendo escasas las reediciones y restringida su circulación” (6). Pero no habría que confundir *reconstrucción del corpus* con *reedición*. Creo que reconstruir un corpus es, como sugiere el epígrafe de Viel Temperley, ir hacia lo que uno *menos conoce*: una tarea casi arqueológica que tiene la peculiaridad de restablecer la materialidad del objeto. Ese ejercicio de restauración es la condición de posibilidad de una *relectura* crítica. En los noventa, precisamente, habría que abordar el estudio de las editoriales independientes como verdaderos *objetos de lectura*, cuyo sentido se escabulle en su propia caducidad, pero a la vez se revela y vuelve de manera constante como una parte central de las escrituras poéticas de la época. La cuestión es: ¿cómo leer un *corpus* de esas características? En este último apartado quisiera plantear algunas cuestiones teóricas en relación a las editoriales independientes que actualmente estoy trabajando en el marco de mi tesis doctoral. Por cuestiones de extensión, no propongo desarrollar un análisis textual sino bosquejar, más bien, posibles líneas de reflexión sobre estos

objetos particulares. La relectura del “Boceto N°2” que realizamos más arriba apunta la nota tónica: para leer la poesía de los noventa, para armar el *corpus*, Helder y Prieto articulan una entrada en bloque, rizomática, perfilada en términos radicalmente colectivos; un recorrido que no está hecho de acentos en autores y libros puntuales sino que parece, más bien, una trama de desplazamiento cuya operatoria, desde los puntos suspensivos del título, se mantiene innominada. Pero antes de continuar en esa escala, deberíamos desmontar, primero, algunos elementos de superficie.

Una de las particulares en común, más allá de las poéticas concretas que impulsan estos proyectos (sigo pensando en Vox, Belleza y Felicidad, Deldiego y Siesta), es que todos cuestionan desde su formato, su tamaño, y su diseño, la idea de *libro*. El libro es, precisamente, esa unidad suspendida en la lectura de Helder y Prieto. Y esa suspensión, luego, podríamos pensar, define una parte importante de estas escrituras poéticas que, como veíamos en el primer apartado, se posicionan como *escrituras por fuera del libro*. Ya Foucault advertía acerca de la imprudencia que implica dar por sentado, y luego transformar en densos supuestos, ciertas categorías históricas como “autor”, “escritura”, “libro”, “texto”. La unidad que hay que mantener en suspenso, dice Foucault, es sobre todo aquella que se impone de manera más obvia e inmediata: la del libro. “¿No es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva de la que es soporte?” (Foucault 37). Por más que el libro opere como un objeto que *se sostiene en la mano*, por más que “se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra”, como insiste Foucault (37), lo cierto es que su unidad es variable y relativa. “No bien se la interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos” (Foucault 37).

¿Qué son, entonces, estos papeles, tapas de cartón, ganchitos, fotocopias, materiales, en definitiva, en las que aparecen impresos, es decir, de alguna manera, *editados*, los textos poéticos de estos autores que hemos mencionado sin demasiada premeditación? Responder esta pregunta implica, antes, arribar a la certeza de que lo primero que debemos redefinir para empezar a pensar la poesía de los noventa son sus soportes, sin dar por sentado, precipitadamente, que estamos frente a un grupo de “libros”. En efecto, mejor sería decir que son “libritos”, con todo el carácter *minoritario* que acarrea el diminutivo. Estas editoriales independientes, entonces, publican sus *libritos* de una manera muy particular: los venden en cajas que traen varios autores, en general sin referencias bio-bibliográficas. Tamara Kamenzain hace hincapié, precisamente, en sus modos de “comercialización colectiva”: acceder al libro de un poeta determinado, señala Kamenzain, supone simultáneamente “acceder a una patota de libros” (219). Y en este punto, lo que en principio parecía ser un dato superficial, enlaza con su resonancia de fondo, ya que podríamos pensar que estas editoriales independientes funcionan precisamente como dispositivos de enunciación colectiva, en tanto su organización (su *organicidad*: las marcas materiales de su organización) difiere de la del libro clásico, —eso que Deleuze y Guattari llaman “libro-raíz” (11)— constituido por un vínculo de interioridad orgánica entre un texto y un sujeto, y en cambio pone en evidencia que la lógica de estos “libritos” responde a otras figuras más cercanas al rizoma, en tanto despliegue de un tipo de funcionamiento que procede por variación, por expansión “y debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas” (26).

Entonces, para dejar de leer *libros* y empezar a leer *libritos*, habría que partir precisamente de ahí, de su carácter colectivo, minoritario: ser sensible a las redes de relaciones

que los textos empiezan a movilizar cuando se insertan en un catálogo; trazar/ reponer/ inscribir recorridos que las categorías de “autor” o “libro” tienden a borrar porque implican un recorte que muchas veces es pasado por alto. Se impone, de inmediato, la necesidad de una lectura transversal, que le otorgue a estos *libritos* su potencia de masa, de manada. En este sentido, me interesa la idea de “lectura distante” que menciona Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia* (18): una lectura que permita concentrarnos en unidades mucho menores o mucho mayores que el texto; estas lecturas distantes no podrían ser sino *experimentales*, dice Laddaga, en el sentido en que en definen una unidad de análisis para luego seguir sus variaciones en una serie determinada. Para leer libritos, entonces, primero, habría que pensar y postular las editoriales independientes como *unidades experimentales de análisis* y releer los noventa desde la condición colectiva que instalan estas formas de organización, producción y circulación.

Corpus de revistas (selección de los primeros números):

18 whiskys. Nº1. Buenos Aires. Noviembre de 1990.

La mineta. Hoja de emergencia Nº1, Buenos Aires. 1987.

Trompa de Falopo. Nº1. Buenos Aires. 1989.

Bibliografía

Barthes, Roland (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Carrera, Arturo (2001). *Monstruos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Dalmaroni, Miguel (2005). “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, número 12. 109-128.

------(2010). “La obra y el resto (literatura y modos del

- archivo)". *TELAR*, números 7-8. 9-31.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín (2006). "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual". En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kamenzain, Tamara (2006). "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa". En Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kesselman, Violeta; Mazzoni, Ana; Selci, Damián (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- Laddaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Maffesoli, Michel (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI.