

OMAR CHAUVIÉ

POESÍA
POR OTROS
MEDIOS

Poetas Mateístas - Revista Vox



EDIUNS

INVESTIGACIÓN ACADÉMICA
CS. SOCIALES Y HUMANIDADES

Chauvie, Omar

Poesía por otros medios: poetas mateístas: Revista Vox / Omar Chauvie. -1ª ed.- Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2025.

268 p.; 17 x 24 cm.

ISBN 978-987-655-383-4

1. Poesía. 2. Literatura Argentina.

I. Título.

CDD A861

-
- Publicación sometida a dos evaluaciones externas doble ciego
-

Editorial de la Universidad Nacional del Sur

Santiago del Estero 639 – B8000HZK – Bahía Blanca

Tel.: 54-0291-4595173

www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar

Staff

Directora: Rebeca Canclini

Coordinación editorial: Alejandro Banegas

Administración y venta: Sandra Reeb

Corrección: Erica Salthú

Diseño: Fabián Luzi

Imprenta: Mario Díaz



Diagramación interior y tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11723 y 25446. Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

Tirada: 100 ejemplares

Bahía Blanca, Argentina, noviembre de 2024.

© 2024 Ediuns

Agradecimientos

A la educación pública y gratuita, una de las formas del amor y la solidaridad que conserva mi país.

a Sonia, Lope y Nu, a mis padres.

Y a partir de estos afectos primordiales, a todos/as los que a lo largo de estos años se forjaron o afianzaron para sumar directa o indirectamente a este trabajo:

a mis directores de investigación y compañeros, Ana Porrúa, Norma Crotti y Sergio Pastormerlo;

a las jurados de tesis, Adriana Boccino, Gabriela Milone y Diana Ribas, por los aportes y preguntas que persisten;

a los integrantes de estos dos colectivos culturales por la posibilidad de acceder a materiales, resolver dudas, inquietudes y faltantes. Si bien están nombrados en las páginas que siguen, menciono especialmente a Gustavo López y Marcelo Díaz, así como algunas charlas tempranas con Rodolfo Edwards, Ana Vidal, Omar Sanzone, Carlos Battilana, Nito Fritz, Alejandro Seta, otras más cercanas en el tiempo con Guillermo Siles y Reynaldo Castro;

a la editorial de mi universidad por hacer posible este libro;

y a la asombrosa caja de resonancia que han sido los cursos, las clases, las aulas –con cada uno de sus integrantes– que me acompañaron estos años.

Índice

Notas insuficientes o algunas palabras liminares. Por Ana Porrúa	9
Introducción. Poemas desde una obra en construcción	17
Capítulo I. “Distribución gratuita”: panfletos	43
Capítulo II. “No más ciudades planas”: revistas murales	87
Capítulo III. “Poesía es salú”: pintadas murales	121
Capítulo IV. Un “museo sin paredes”: revistas ensambladas	161
Conclusiones	221
Anexo de imágenes	227
Bibliografía	251

Notas insuficientes o algunas palabras liminares

Por Ana Porrúa

Escena y perspectiva

Poesía por otros medios comienza con una escena que Omar Chauvié recorta como *punctum* saliente de un inicio. Se trata de una de las intervenciones públicas de los Poetas Mateístas, en la Plaza del Sol de Bahía Blanca, en 1988, en ocasión de la segunda Feria de la Cultura: una suelta de avioncitos de papel que vuelan desde lo alto hasta chocar contra una columna de hormigón o llegar al piso para que chicos y grandes los abran y lean, en su reverso, poemas de jóvenes bahienses y su identificación. Incluso, una ajustada a ese evento en particular, ya que abajo del nombre Poetas Mateístas y del logo que los acompañará durante años en todas sus intervenciones (la boca y el mate), se leía “Fuerza aeropoética” y una consigna final, que se repitió muchas veces en sus actividades, “...Y tómese una poesía!”.

Lo que se ilumina allí, lo que despunta es la intervención artística en un espacio público, la ocupación de un territorio urbano. No se trata de una modalidad exclusiva, absolutamente innovadora porque acciones de arte similares pueden detectarse en las vanguardias clásicas o en las posvanguardias latinoamericanas de los años 60 y 70. Pero importa la firma e importan, mucho, las leyendas finales. Una envía a un colectivo de poetas que tenía unos años de existencia en la ciudad de Bahía Blanca y que de ahí en más desarrollaría acciones poéticas que pondrían a circular la poesía de un modo diverso: el movimiento, los recorridos, el espacio son fundamentales en estas prácticas y son figuras relevantes en el acercamiento que propone este libro. Las otras plantan como cierre una reivindicación de lo comunitario, una invitación para quienes circulan por las calles de Bahía Blanca (por el centro y la periferia), la ruptura de la endogamia literaria y un nuevo pensamiento sobre los haceres artísticos y su enlace político. Porque debajo de “Fuerza aeropoética mateísta” resuena, aún con potencia en esos años, el nombre de una de las fuerzas militares de la dictadura reciente, la aeronáutica. El tono es uno de los habituales en las intervenciones artísticas de este grupo, la ironía, la parodia, algo de lo lúdico que se empareja con la elección de un soporte infantil, el avioncito de papel.

Si bien el *punctum* es para Barthes lo que marca un punto ciego, también es lo que pincha, lo que perfora o agujerea el sentido de una imagen. La escena, la imagen que se sitúa al comienzo de *Poesía por otros medios*, ilumina zonas ciegas que la intervención artística mateísta quería resaltar y, a la vez, abre la temporalidad: el presente de esa acción responde, interroga el pasado y abre lo que está por venir.

De esa escena sabremos después la relevancia de la factura material de los objetos artísticos, ya que como vemos en el Anexo de este libro, los aeropoemas estaban escritos a mano, con una tinta verde que reunía palabras y dibujo. Sabremos también por el Anexo que al menos parte de esos artefactos pertenecen al archivo Chauvié; y además, por una nota al pie de este libro, que Omar Chauvié estaba ahí y que era uno de los integrantes de la agrupación mateísta, en una etapa posterior de la inicial. En esta segunda oleada el grupo, conformado en su primera época por Marcelo Díaz, Sergio Espinoza, Marcelo Guagliardo, Fabián Alberdi y Marino Puriccelli, y con una participación intermitente de Mario Ortiz, se sumarán, además de Chauvié, Rosana Testa, Sergio Raimondi, Daniel Seewald, y Silvia Gattari.

Por otra parte, la escena permite pensar en el lugar de Omar Chauvié frente a esas prácticas artísticas que décadas después serían su objeto de investigación. Porque de hecho, él más que observando desde la explanada de la Plaza del Sol, estaba arrojando avioncitos. Su posición no es “frente a”, como observador de la acción artística sino “en medio de” la misma. Si en principio fue un espectador de las acciones de sus contemporáneos en relación con la poesía y la ciudad, luego fue uno de los hacedores de estos modos de visibilidad y circulación de lo poético y décadas después armó el punto de vista del investigador. Entonces, aquella primera temporalidad breve que articuló dos posiciones, retorna de algún modo cuando Chauvié elige abrir *Poesía por otros medios* con esta escena e inaugurar su posición como crítico.

El retorno no se lee explícitamente en el libro sino que pone a trabajar, en los abordajes críticos, posiciones diferenciales. Una repone el contexto de producción de la época, acerca lo simultáneo y similar: no se trata solo de la revista *Vox* o de *Cuernopanza* porque Chauvié trae otras de Bahía Blanca como *Ochomilquinientos* o *PROUN*, sino también de *Cavernícolas* de Viedma, *Megafón* de Palpalá o *Percanta*, de Lanús; también de *La Mineta*, *Bardus* y la *18 whiskys*, un tríptico de Buenos Aires. Lo que une todos estos puntos del país es la acción artística como intervención en el espacio urbano y también el énfasis en la materialidad de los objetos. Pero además, estos círculos que se superponen, que arman un mapa traen una parte de la temporalidad inicial, la de los haceres y el armado de la red de prácticas poéticas. Porque Chauvié elige reconstruir la escena como cartografía en el que unos hitos iluminan otros y, entonces, recupera el movimiento y lo focaliza.

La mayor distancia, el gesto más clásico de la investigación se da a partir de un ejercicio de conceptualización crítica y teórica para acercarse al corpus, a sus formatos y soportes. Sabemos, sin embargo, que este no sería posible, en *Poesía por otros medios*, sin la escena cartográfica que permite ver simultáneamente, “los versos firmados por Cachilo y las pintadas firmadas por *El poeta manco*, en Rosario, el grupo Imagen en Tucumán o las pintadas murales de los Poetas Mateístas en Bahía Blanca”. La mirada del investigador, en este sentido, nunca llega a conformar un punto de vista aéreo, desapegado. Más bien, lo que se desprende de la lectura es una posición horizontal, cercana al objeto, visible incluso en el armado de un archivo de los Poetas Mateístas que incluye el propio archivo y el de los integrantes o contemporáneos de los mateístas. En ese límite, en esa zona de contacto entre las actividades artísticas, sus documentos y el trabajo de investigación de Chauvié, también sitúo esta lectura.

Los comienzos

Siempre se piensa en un libro a partir de su fecha de publicación y suele quedar afuera su proceso, su recorrido. Hay una vía regia institucional –no sin desvíos– que hizo que *Poesía por otros medios* de Omar Chauvié sea publicado por el sello de su propia universidad, de una universidad pública argentina, Ediuns. En este preciso instante, ante el desfinanciamiento como única política nacional para las universidades y la investigación, resulta conmovedor y necesario; o –parafraseando a Rubén Darío y a la vez negándolo– resulta “fructuoso y oportuno”.

Pero ¿Cuándo comienza un libro? ¿Cuándo empieza a escribirse? ¿Cuáles son las demandas, los deseos que se ponen en juego? ¿Cuáles las primeras notas copiadas en un cuaderno? ¿Cuándo el primer sobresalto o embeleso? ¿Cuándo y cómo se establece un corpus, se detiene ese movimiento de piezas que ponen a prueba su pertinencia y sus diálogos?

En este caso, podríamos apuntar que sus orígenes están en una tesis doctoral defendida a fines de 2019 pero que surge, como proyecto, una década antes. Importa este ejercicio de las fechas porque está asociado a la temporalidad del objeto construido, del corpus que analiza y a las modulaciones del acercamiento crítico. Para comenzar diremos que analiza prácticas artísticas, poéticas que comienzan a desarrollarse en la segunda mitad de los años '80 en la ciudad de Bahía Blanca: el corpus está constituido, como puede deducirse rápidamente del índice, por los matefletos (1986-1994), por las pintadas y las revistas murales como *Cuernopanza* (1987-1993), bajo la “firma” del grupo Mateísta; las revistas ensambladas, especialmente la revista *Vox* (1994-2004) y su deriva como editorial de poesía. En

la fecha del número 10 de la revista *Vox* y en la mención de un posible cierre asociado a la edición de poesía previa a internet con *Berreta* de Marcelo Díaz y *Mamus-hkas* de Roberta Iannamico, ambos de 1999, más dos libros del proyecto editorial *Vox*, *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz, en 2000 y *Poesía civil* de Sergio Raimondi, en 2001, el corte avanza hacia las puertas del siglo XXI. Pero además, en ese mismo umbral, Chauvié también menciona la emergencia de un nuevo sello editorial autogestivo, como la Cooperativa *El calamar*, y más adelante en el tiempo *Ría revuelta*, publicación de literatura y cultura, editada entre 2006 y 2007, entre muchas otras. Cuando se ordenan estas fechas, el efecto es que el cierre del corpus de *Poesía por otros medios* está muy cerca del inicio del proyecto de tesis doctoral. Y entonces, nuevamente podría pensarse un tipo de relación con el objeto de trabajo que va de una temporalidad de contacto inmersivo a una distancia que tiene marcas de aquella cercanía con las prácticas artísticas trabajadas, pero cambia la posición de la mirada. No se trata solamente de los años que pasaron entre fines de los 90 o principios del 2000 y el surgimiento de un proyecto de investigación, o de si son pocos o muchos en pos de la objetividad, sino de un acercamiento a través del mapeo, de la recuperación (incluso del archivo) de prácticas efímeras y la propuesta de una continuidad entre estas y lo que se llamó poesía de los 90 y llega a principios del siglo XXI.

Corte: territorio y soporte

Los 90 en Argentina tuvieron buena y mala prensa: una particularidad es que hubo estudios críticos sobre la poesía de esa década casi contemporáneos a la salida de los libros. No me refiero sólo a reseñas, o a textos en revistas culturales sino a proyectos de investigación y a artículos académicos que focalizaron la década en los inicios de los 2000. De hecho podría pensarse que la asimetría cronológica que suele separar una y otra escritura se redujo notablemente.

No voy a hacer en este caso un estado de la cuestión porque está hecho en *Poesía por otros medios* pero esta cercanía fue a contrapelo de uno de los mandatos más fuertes de la academia: ese que cifra en el paso del tiempo, en la historicidad, su propio sentido, ya que otorgaría una distancia necesaria para la lectura objetiva. Considero que este acercamiento tiene algunas de sus razones en la superposición de las figuras de quienes escriben crítica, con la de poeta, editor o editora y quienes se dedican a la docencia y la investigación: una red con resoluciones múltiples pero también con vinculaciones visibles corriente en aquellos años.

Sin embargo, hubo que esperar muchos más años para que el grupo Poetas Mateístas, los matefletos, las revistas y pintadas murales; incluso la revista *Vox*

ingresen a la crítica académica, a los formatos de las tareas de la investigación asociada a una institución.

La periodización que lleva adelante Chauvié es clásica desde el punto de vista de la historia o de la sociología de la cultura en tanto enlaza lo artístico con lo político, lo social y hasta lo económico. Incluye los '80 porque arranca con la apertura democrática argentina, con ese momento saliente de redistribución de lo sensible; sin embargo no tira los 80 hacia atrás, como en algunas de las perspectivas de recuperación de esa década que incluyen los golpes militares, sino hacia adelante, hacia los 90 y los 2000.

Pero hay un ajuste que nos permite decir que este período, situado en Bahía Blanca, se fija como análisis "por otros medios". Me refiero a dos figuras que articulan la investigación e incluso el modo en que esta está escrita.

Una es la de territorio, una alusión a la propia ciudad y a la vez una imagen que permite revisar los modos de circulación y de aparición de las prácticas artísticas ya mencionadas. Las pintadas se hacen en muros determinados, disponibles; los matefletos se reparten en la calle o en algunos eventos. Ambos están relacionados con las intervenciones políticas y gremiales, las pintadas de consignas que comienzan a llenar los muros de las ciudades a partir de 1983. No compiten sino que dialogan entre sí, al menos en la lectura de Chauvié; pero ambas se disputan el espacio público con la cartelera comercial. Desde la enunciación, se destaca en este libro, algunos textos de los Matefletos o de la revista *Cuernopanza* parodiant, tonalmente o mediante la reescritura, mediante la sustitución de alguno de sus términos, el discurso publicitario o el de la política: alcanzan, por ejemplo, la propaganda del estado dictatorial (como el lema "Poesía es salud" que envía a "El silencio es salud").

El retorno al espacio público tiene que ver con su bloqueo, su clausura durante de dictadura cívico-militar, tal como leemos en *Poesía por otros medios*:

Durante la dictadura, principalmente por inducción desde el aparato del Estado, imágenes ligadas a la asepsia, la limpieza, la enfermedad a ser combatida o el silencio, hicieron de la ciudad un espacio regido por concepciones afines a estas representaciones, que se extendían y arrojaban como resultado modos relacionales que condicionaban o coartaban la comunicación abierta.

Ante el silencio, el ruido, la poesía, la risa y la fiesta; ante la limpieza, la apropiación de los muros para dibujarlos y escribirlos.

El espacio, el escenario, el territorio también es lo que articula otro de los objetos de este corpus, los libros de poesía. En este caso, la elección de poemas de

Fabián Alberdi, Marcelo Díaz o Sergio Raimondi, se analizan a partir del registro, de la observación distraída, interesada o rápida de la ciudad de Bahía Blanca (o Viedma) y sus clivajes más salientes; de los recorridos posibles, de sus monumentos, sus calles y sus detalles. Los poemas, publicados por medios tradicionales, forman parte de este objeto de análisis porque hablan de la ciudad, del espacio urbano y porque se leen a partir de figuraciones similares.

La idea de territorio o espacio tiene una sede teórica en este libro. No se trata solo de pintar una pared o repartir panfletos o escribir un poema sobre un soporte no habitual o lanzarlo desde una construcción. Lo que analiza este libro es el trabajo de estas acciones artísticas (vinculadas con las acciones comunitarias y desarrolladas colectivamente) en la sensibilidad y en la percepción. En este sentido es que se recupera la noción de “reparto de lo sensible” de Rancière ya que aquello que puede verse, escucharse y decirse distribuye las palabras y los cuerpos. En esa dirección, de exhibición, de reformulación de la palabra poética y política se sitúan los poetas jóvenes de Bahía Blanca a partir de la apertura democrática. Se redistribuyen los sentidos, lo simbólico y a la vez se toma la palabra de lxs otrxs y se le da la palabra a otrxs.

La figura del territorio está asociada, como ya dije, al reparto de lo sensible pero también, en ese reparto, se destaca la materialidad de los objetos. En principio una que, con Roberto Amigo, se define como “marginal, proletaria o débil” y se produce —agrega Chauvié— “en un contexto de vacío tecnológico en relación a lo que vendrá hacia fines de los noventa con la incorporación de los medios que proveen, fundamentalmente la sociedad de redes y la digital”. Este es uno de los costados analizados, el uso de papel barato, de escritura manuscrita o mecanográfica; la ausencia o las posibilidades de diagramar un texto. Y en su primera articulación, a partir de los Matefletos, de la revista mural o de las pintadas en paredones conecta este corpus con los 80, fuertemente. Allí, en el momento de la apertura democrática, con el acento puesto en la precariedad de los materiales, tanto Amigo como Longoni y Jacoby (citados en este libro) ven una de las características de la década, que enlaza con dos posiciones de la intervención artística, la festiva y la vindicativa. Los ejemplos van desde el ya icónico Siluetazo, una acción que se llevó adelante en *III Marcha de la Resistencia* convocada por Madres de Plaza de Mayo en 1983, hasta las fiestas en el Parakultural o Palladium, los Museos Bailables, el rocky y el punk, el teatro *under* y la performance. En uno y otro caso importa la “sociabilidad de lo provisorio, que [...] permite esos modos diferenciados de aproximar lo sensible del campo estético en la esfera social”, escribe Chauvié, en sintonía con Rancière.

La materialidad, entonces, se tensa con procesos sociales y político-económicos, con modos de hacer visible la palabra pero está indisolublemente unida a los procesos simbólicos en términos de nuevas subjetivaciones y nuevas circulaciones de los signos. Con Roger Chartier, este libro reivindica los formatos, las condiciones de producción de una publicación y con Déotte le otorga centralidad a la idea de soporte, de superficie de inscripción.

Hay dos citas en el libro igualmente relevantes, aunque una se expanda más que otra en los análisis: la primera es un epígrafe de Jacoby y Federico Moura, “Me adueño así de superficies de placer” que envía a la línea festiva de los ‘80 con claridad y que, en *Poesía por otros medios*, es uno de los ejemplos de enlace de las intervenciones artísticas abordadas con el rock; la otra es la que abre productivamente desde lo teórico la noción y pertenece a Jean-Louis Déotte, “no existe conocimiento sin soporte, ya que este permite la configuración del pensamiento, que, sin él, es inaprensible”. Para Déotte el soporte (que Chauvié designa muchas veces como “portador externo”) está asociado a la noción de “aparato”, incluso de aparato estético que este libro recorre. Los aparatos —Déotte da el ejemplo de la perspectiva o el museo, entre otros— son los que modulan los modos de aparición tanto de los objetos como de los acontecimientos y “hacen época”; son parte de la transformación de las sensibilidades, porque “tienen su asiento en las innovaciones técnicas de la mirada, del habla, de la escucha, etcétera”, escribe Chauvié. En este sentido, los aparatos coordinan los soportes, las “superficies de inscripción” del arte, de la poesía, de la palabra pero también un *sensorium*.

El soporte, los soportes de los objetos abordados en este libro, también tienen —ellos mismos— una cualidad crítica, incluso evaluativa y se contactan con la exhibición de modos de conocimiento pero también permiten que este circule. El soporte o las “superficies de inscripción” que traen aparejadas las condiciones técnicas del objeto, son, en este libro “escenario y voz”, dirá Chauvié. Y en este sentido, retorna la idea de territorio: el territorio es la calle, la elaboración comunitaria pero también los soportes.

En este nuevo escenario, Chauvié percibe, con lucidez, el enlace entre lo social, lo político y el arte; también la apertura de la temporalidad, la aparición de gestos y resoluciones compositivas de las vanguardias y de los movimientos políticos y gremiales; del sustrato discursivo dictatorial y sus ordenamientos conservadores en la ciudad y de la publicidad. En ese cruce, en las zonas de contacto y de rescritura aparece el arte que de ningún modo se piensa como algo constituido por fuera de estas relaciones.

Para terminar, y en relación a los soportes y a las zonas de contacto, es destacable la lectura que Chauvié hace de la revista ensamblada *Vox* como mesa de

montaje, retomando a Georges Didi-Huberman. Los elementos sueltos dentro de la revista caja, las serigrafías de artistas contemporáneos, los poemas, las entrevistas o las notas ensayísticas; incluso los libritos que se incluían en la revista antes de que esta se convierta, además, en un sello editorial (este es el caso de *El zorro gris*, *el zorro blanco*, *el zorro colorado*, de Roberta Iannamico, de *El jardín de los poetas*, de Sebastián Morfes, pero también de *Hinchada de metegol*, del propio Chauvié), postulan una heterogeneidad que permite revisar la idea de mensaje, tal como fue pensada en relación a las pintadas o las revistas murales; o más bien recuperar de aquella idea de la poesía como transmisora de mensajes, la incidencia, la centralidad que en el mismo tienen las superficies, la visibilidad de los lugares elegidos, el tipo de papel o sus dimensiones, todas condiciones materiales que dan cuerpo, transforman y potencian aquello que se quiere decir.

En este caso, el de la revista *Vox*, se recupera la idea de Didi-Huberman de los atlas como ruptura de las posibilidades de las lecturas lineales y denotativas porque la operación envía a un conocimiento por saltos y a un sentido ya connotativo, complejo, en busca de montajes, de nuevas relaciones entre elementos disímiles y, entonces, de nuevas ideas del arte; de nuevas configuraciones que intervienen en la distribución de las palabras y los cuerpos en el territorio, en el *sensorium* estético y en las sensibilidades de época. Porque si cuando los Poetas Mateístas pintaban un muro e incluían en esa pintada el dibujo, la instalación escultórica y la poesía, se jugaba algo de alteración de los recorridos en la propia ciudad, de desautomatización perceptiva, también se cuestionaba la idea de museo, de los lugares y las condiciones del arte. En este sentido, es relevante anotar que el capítulo que analiza la revista *Vox*, se titula “Un ‘museo sin paredes’: revistas ensambladas” y el de *Cavernícolas*, *Megafón* o *Cuernopanza* es casi una consigna, un mandato “No más ciudades planas’: revistas murales”.

De la escena inicial, la de la suelta de avioncitos de papel, a la ciudad como escenario, como territorio de disputa del activismo artístico-poético, como centro de los poemas que se pintan en las paredes o se publican en libros, el pasaje ya tiene una torsión crítica que ilumina el objeto. De estos, a la idea de soporte como escenario, como lo que participa en el reparto de lo sensible, el salto es aún mayor y la apuesta hace que *Poesía por otros medios* arme a la vez archivo, recomponga un contexto —no como telón de fondo sino como necesidad absoluta de activación: una tarea que siempre se agradece—, construya figuras de gran potencia crítica que en su compacidad abren la variedad de sentidos y arriesgue sus hipótesis más creativas e inteligentes.

Poemas desde una obra en construcción

En el medio de la noche de diciembre, la Plaza del Sol recibe una nube de avioncitos de papel que traen colores y los poemas mateístas en su fuselaje. Esos planeadores abren un instante de la feria cultural en el centro de una ciudad de provincia. Los ojos buscan en dirección al cielo oscuro y al chocarse las columnas de hormigón del edificio a medio construir, la ciudad se percibe diferente. Los chicos corren a juntar los *aeropoemas*, se los alcanzan a los más grandes que los leen en voz alta. El espacio público hace de caja de resonancia, conecta versos y nuevos lectores en momentos tensos.

Nos acercamos al final de un año difícil, 1988, en el que las fragosidades para el gobierno radical se exteriorizan en el recambio de ministros, asonadas militares, corridas de precios y cambiarias: el alfonsinismo ya no es primavera. No obstante, en esa compleja Bahía del silencio y la *Nueva*¹ como voz principal, hay diferentes agentes culturales que no dejan de desplegarse en acontecimientos donde se yuxtaponen palabra, imagen e intervención pública, bajo diferentes condiciones. Varias formaciones culturales actúan en una distribución innovadora de tiempos y espacios estéticos, en un proceso de articulación de campos y disciplinas que indaga permanentemente el pasado y extiende sus resultados hasta la actualidad.

A partir de esta escena, nos ubicamos en el último tramo del siglo XX y los inicios del presente, con foco en la situación cultural bahiense enmarcada en el contexto nacional, entre dos significativos momentos políticos como límites: el retorno y la transición democrática y la crisis política económica y social de 2001, como periodo de gestación y producción cultural intenso, para revisar la situación y las transformaciones acontecidas en la poesía de una ciudad y su región, así como sus modalidades particulares de difusión, sus condiciones de recepción y los alcances que tuvo, puesta en relación a un panorama más amplio que comprende la poesía argentina producida entre mediados de los ochenta y el transcurso de los noventa, particularmente la que se irradia desde la Capital Federal y otros cen-

¹ Nombre actual y denominación con que se reconoció popularmente a *La Nueva Provincia*, medio periodístico concentrado y conservador, el único diario de la ciudad de Bahía Blanca durante varias décadas, al que haremos referencia en pasajes posteriores.

tros como Rosario, Córdoba, La Plata, así como lugares más pequeños, pero muy activos, como Viedma en Río Negro o Palpalá en Jujuy.

El recorte temporal contempla tanto el orden estético como sociológico, en el marco de un proceso social y político-cultural que tiene como primer hito la recuperación del orden institucional del país en 1983, y se extiende por un largo periodo que marca modificaciones en el tipo de acciones desarrolladas en torno a la poesía, sus modos de difusión y de recepción; en especial a partir de la aparición de formaciones culturales como el conjunto de artistas y activistas culturales que, en el caso bahiense, se nucleó en grupos conformados en el final de la dictadura en la revista y la Fundación *Senda*, luego en la revista, el proyecto editorial y el espacio cultural *Vox* y el colectivo de artistas *Poetas Mateístas*. Estas agrupaciones apostaron a establecer vínculos entre disciplinas —en particular, poesía y plástica, poesía y acción pública—, y avanzaron en su tarea bajo la necesidad de considerar nuevos soportes para la difusión del género; asimismo, produjo una serie de intervenciones de relevancia en el espacio urbano, consolidando, además, una participación en el campo cultural con diversas publicaciones. Esa producción, viabilizada, en general, a través de medios alternativos a los canales de difusión más convencionales de la poesía, como revistas murales, panfletos con textos poéticos, pintadas en paredones, revistas alternativas al circuito convencional, revistas ensambladas, y previas a la generalización de formas de circulación sostenida a través de un nuevo medio como internet, dio a conocer producciones en libro recién sobre el final del recorte temporal que aquí se establece. Por caso, la publicación de *Berreta* de Marcelo Díaz, en 1999, y luego, como parte de las publicaciones del proyecto editorial *Vox*, una serie que incluye *Cuadernos de Lengua y Literatura* de Mario Ortiz, en 2000, *Mamushkas* de Roberta Iannamico, en 1999 y hacia fines de 2001 *Poesía civil* de Sergio Raimondi, en forma paralela a la aparición de dos nuevos libros de Mario Ortiz y Marcelo Díaz, obras con las que lograrían un reconocimiento que excedería ampliamente lo local. Este último tramo aparece signado por la crisis social y económica, y, en la ciudad, por la emergencia de grupos nuevos en la producción poética que se venían gestando en años anteriores y que surgen con posterioridad a 2001, como la Cooperativa *El calamar*, un sello editorial autogestivo, el periódico *Ría revuelta*, publicación de literatura y cultura, editada entre 2006 y 2007, entre muchas otras. El modo de abordaje de este conjunto de experiencias grupales, algunas fuertemente comunitarias, obliga a detenerse en los modos de vehiculización y sus estrategias principales.

En líneas generales, en la poesía de la ciudad, siempre en proceso de entablar diálogos productivos con otras áreas artísticas, especialmente las artes visuales, pueden percibirse durante esos años, además de las transformaciones mencionadas —entre un conjunto más amplio—, a estos escritores como gestores. Una produc-

ción poética que fue adquiriendo un sesgo propio a lo largo del tiempo y afianzándose en modos de difusión peculiares como los que representaron la distribución de volantes con textos poéticos, durante la década del ochenta, las pintadas en diversos espacios urbanos (paredes y paredones de la vía pública y de instituciones escolares, espacios callejeros de gran visibilidad y, en general, sitios de circulación permanente), entre 1986 y 1994, así como la revista mural, entre 1987 y 1994. Además de generar publicaciones con características convencionales, pero de duración más breve —como *ochomilquinientos* (1991-1992)—, patrocinadas e integradas por el grupo mateísta. Por último, los diez números de una revista ensamblada, *Vox*, entre 1995 y 2004, (acompañada y continuada por la publicación digital *Vox virtual* desde 2001 hasta 2009) que exhibe en su presentación una preocupación por el resultado estético, por la realización de la publicación como objeto; con esas diez ediciones favoreció el proceso creciente de difusión del fenómeno local y se consolidó como un agente de promoción destacado de la nueva poesía que se producía en el país y en el cono sur.

Todas estas publicaciones, fueron renovándose en sus modos de presentación y en sus pretensiones estéticas, con la aparición regular de textos poéticos locales y, en forma paralela, de algunos autores consagrados que resultaba de interés difundir; luego se fueron incorporando artículos o análisis más generales que daban cuenta de la conciencia del proceso creativo y la asunción de su rol de agente crítico. Esa producción poética también tuvo como vía de difusión aquellas formas más habituales efectivizadas en recitales o intervenciones en eventos públicos propios del movimiento cultural de la ciudad.

A partir de estas manifestaciones se comienzan a gestar instancias de reconocimiento que se traducen, por caso, en la preparación de recopilaciones como la publicación municipal *Sordos ruidos*, en 1997, la antología *Bahía Blanca. Ciudad letrada*, de Ediciones desde la gente, en 2004, o *23 chichos bahienses. Antología de poesía*, que preparó la editorial local *Vox*, en 2005. En la misma perspectiva puede considerarse la publicación digital *Poesía.com* que en el año 2003 dedicó un dossier a la poesía producida en Bahía Blanca. Por otro lado, compilaciones nacionales más tempranas que en el proceso de selección dieron lugar a alguno de los representantes locales, tal es el caso de la publicación de las antologías de poesía *Monstruos* de Arturo Carrera (2001) y *Poesía en la fisura* de Daniel Friedemberg (1995).

En el campo que comprende la producción poética a nivel nacional, el fenómeno bahiense ganó una posición dentro de la poesía emergente del periodo. Así, publicaciones como *Diario de Poesía*, que generaron debates respecto de lo que se producía en el momento, dieron lugar a lo gestado en y desde Bahía Blanca. *Diario* constituye un hito importante, ya que propone una renovación en la perspectiva de

difusión y apertura al público que la poesía argentina posterior a la dictadura requería, se necesitaban medios y estrategias de intervención acordes a la lógica de una propuesta estética amplia y diversa que rompiera los límites de la comunidad literaria tradicional, para lograr, de manera efectiva, intervenir en el espacio cultural.

Sobre mediados de la década de 1990 aparece la revista-objeto *Vox*, que con el paso de los años se convertirá en sello editorial y posibilitará la publicación de estos autores locales y otros de distintas latitudes, que generará en esa acción otro grado de visibilidad para esta producción.

La organización del trabajo empalma con una periodización de esos veinte años, pero la mirada se proyectará a partir de los diferentes soportes utilizados a fin de ver su implicancia en la construcción de significado y en su dimensión social.

Por último, destacar que la experiencia de participación directa, como agente en diferentes momentos de ambos proyectos, junto a la posibilidad de un abordaje con herramientas que me ha brindado la participación en proyectos colectivos en la Universidad pública junto a una constelación de lecturas alternativas, han sido estímulo y motor fundamental para el desarrollo de esta tarea.

Del silencio al estallido

Argentina y buena parte de América Latina conocen en los años setenta y ochenta, el rostro más cruel de terrorismo de Estado a través del uso sistemático de la tortura, la desaparición de personas, y aun, el asesinato masivo, acciones que, como lo advierte Rodolfo Walsh en su “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (1977), serán el sostén, el modo de contención y reaseguro del silencio social frente a políticas económicas regresivas y fuertemente antipopulares. Con el transcurso del tiempo, aun en la transición democrática y su continuidad, el impacto económico, cultural y político de las dictaduras modificó aspectos determinantes en la configuración social y en los modos de participación ciudadana que estuvieron acompañados de gobiernos democráticos acotados, muchos de ellos también teñidos de corrupción, en los que terminó primando el olvido de los años precedentes, en aras de una modernización del Estado y de la sociedad. En buena medida, como señala S. Schwarzbock, podemos considerar ese tramo con el término postdictadura que permite aludir a “lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (2015: 23).

Aquellos procesos, junto a la profundización de medidas políticas y económicas de corte liberal, tuvieron impacto en la vida corriente, efectos en toda la estructura social, promoviendo otras construcciones de subjetividad, ajustada a

los diversos modos de privatización de la vida y el sesgo empresarial de los responsables del Estado (cf. Pierbattisti 2016: 14).

“Convertir el dolor en aventura”²

Dentro de las transformaciones generales de ese período vemos, en el terreno de las prácticas de la militancia social y política, una imbricación sostenida con otras manifestaciones del campo cultural que, junto a la recuperación de las modalidades de acción precedentes, acalladas durante la dictadura, ocuparon las calles. Nos detenemos en dos casos que, a pesar de la distancia geográfica, tienen muchas coincidencias: el “Siluetazo”, una iniciativa de intervención de los artistas plásticos Rodolfo Aguerreberre, Julio Flores y Guillermo Kexel, de grupos estudiantiles y agrupaciones juveniles en la *III Marcha de la Resistencia* convocada por Madres de Plaza de Mayo en 1983, en nuestro país. Fue una actividad en la que se combinaron trabajos en papel que reproducían siluetas humanas sin señas de identidad en tamaño natural, cuyo molde era un cuerpo real, que representaba el del desaparecido, que se pegaban en las paredes (cf. Longoni y Bruzzone 2008). Otra es la intervención “No me olvides”, realizada en Chile, durante la campaña del referéndum para decidir la continuidad o no de Pinochet, por el colectivo Mujeres por la Vida –integrado por Mónica González, Patricia Verdugo, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, entre otras–, que apuntaba a activar la memoria sobre los crímenes de la dictadura, también mediante siluetas en tamaño real que hicieran alusión a los desaparecidos. Las figuras fueron diseñadas por Lotty Rosenfeld y se utilizaron por primera vez en la inauguración del Congreso “Chile crea” (Echeverría y Castillo 2002: 252). Operaciones de este tipo son indicio de una vinculación más fluida entre producción estética y labor militante; asimismo señalan una optimización de recursos, una búsqueda en materiales diferentes. No obstante, la cultura del compromiso en la militancia política tendía a mantener un tono emotivo referencial y los lenguajes que establecían rupturas fuertes, que parodiaban o deconstruían discursos estandarizados de la acción política, no siempre tenían buena recepción en esos sectores, como señala Nelly Richards al analizar el caso chileno (cf. Richards 2006: 34); es decir que no eran extrañas las tensiones entre los que participaban.

A su vez y como lo muestran los ejemplos anteriores, conforme se tiende a la reparación de los lazos sociales rotos por estos gobiernos militares, fundamentalmente en la primera parte del período que comprende esta investigación, en va-

² Fabián Casas.

rios lugares del país, así como en distintos puntos de Latinoamérica, se acrecientan las prácticas artísticas que implican el espacio urbano como escenario. A partir de esta condición, las estrategias callejeras de difusión y, muchas veces, de producción poética desarrollan nuevos vínculos con el campo del arte, con el campo social en general y se nutren de distintas vertientes, de diversos patrones de participación. Dentro de los modelos más inmediatos, además de las formas provenientes del espacio artístico, están muy presentes los de la acción política de partido, de organizaciones gremiales, de derechos humanos, etc. En esa conjunción, estas experiencias ponen a la vista su vinculación a otros espacios, más allá del campo estrictamente literario e, incluso, en algunas oportunidades “la ocultación de su condición “artística” resulta necesaria para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, a fin facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación” (Expósito et al. 2012: 45). En ese sentido, la revista mural, el volante, la pintada mural resultan soportes destacados, dentro de una amplia variedad de publicaciones y tareas emergentes de características alternativas, por las relaciones que trama en tanto objeto cultural con ese contexto.

En paralelo, y en relación muchas veces directa con estas escenas urbanas, emergen manifestaciones en distintos espacios sociales que tienen que ver con el cuerpo en acción, expuesto, en la calle. Así como la dictadura impuso la sustracción de los cuerpos, podemos observar una cantidad importante de estrategias que los recuperan como actor y soporte de lo artístico. Roberto Amigo las sintetiza en dos posiciones, dos actitudes estéticas, la *vindicadora* y la *festiva* (cf. 2008:8). La primera que busca defender posiciones frente a injusticias y recuperar lo que se considera propio, ejemplificada en casos como el ya nombrado *Siluetazo* o la *Siluetta de Dalmiro Flores*, militante asesinado por las fuerzas represivas en una manifestación al final de la dictadura, ambas intervenciones emparentadas con la consigna “Aparición con vida” de las Madres de Plaza de Mayo, etc. La segunda tiene que ver con la posibilidad de recuperar el cuerpo en actitud festiva, en vínculo con el otro, visible en géneros como el rock o el teatro *underground*, en espacios performáticos como el Café Einstein, el Parakultural o Palladium, en acciones como las fiestas nómades, los Museos Bailables, todas manifestaciones relacionadas con la llamada “estrategia de la alegría” propuesta por el artista conceptual Roberto Jacoby³ (cf. 2011: 172 y ss.) que, originada en el rock, aun en dictadura, buscaba “una respuesta, una resistencia a la depresión,

³ Roberto Jacoby (1944) como artista fue miembro de la “generación del di Tella”, participó en intervenciones “Tucumán arde”, en los sesenta, o en numerosas acciones de tipo colaborativo como “Proyecto Venus” y “Bola de nieve”, más próximos en el tiempo.

al desánimo y al miedo generados por los campos de concentración y el genocidio” (377), a partir de la libertad de los cuerpos y el deseo largamente sometidos a la fuerza ordenadora y represiva del régimen. Alejandra Minelli entiende manifestaciones como ésta a partir de que el cuerpo fue “una sede simbólica y tangible en la que el régimen de 1976 se enclavó” (2006: 84).

Las que revisamos aquí son propuestas que tienen como empresa la difusión de un género particular, la poesía, muchas veces en conjunción con las artes visuales, que en su ejecución no son ajenas a estas emergencias novedosas de lo político y del reclamo social, y donde el cuerpo cobra relevancia como agente. Tanto las revistas, los panfletos, las pintadas requieren “poner el cuerpo”, necesitan de esa exposición; por otro lado, circulan en la misma época, pero en puntos muy alejados; las distancias geográficas, la ausencia de vinculaciones, la periferia que acota en términos culturales a muchas regiones del interior del país no impiden la aproximación de recursos, el desarrollo de prácticas comunes, que coinciden con respuestas de otros grupos literarios, y aun con prácticas sociales más amplias que se dan en los años ochenta en todo el continente en el marco de procesos de apertura democrática o el final o la resistencia a ciclos dictatoriales.

1989

En virtud de estas vinculaciones en las que se superpone lo artístico, lo social, lo político, se hace necesario revisar algunos episodios de la coyuntura que podemos tomar como jalones; así, el año 1989 resulta un momento de cierre o de quiebre en términos políticos, económicos y sociales, a partir de varios acontecimientos que se proponen como cismáticos. En distintos países de América Latina, en la segunda mitad de la década del ochenta, dificultades preexistentes generadas por el volumen de las deudas externas de los Estados, un marcado desequilibrio social registrado en el aumento del número de los índices de pobreza, una sostenida crisis económica da lugar a saqueos y revueltas sociales. Los sucesivos periodos de hiperinflación se convirtieron en una experiencia traumática para la sociedad argentina, en particular, para las capas medias y bajas, en tanto su empobrecimiento era uno de los síntomas del final de un modelo de composición social y estratificación económica que se había caracterizado por la posibilidad de movilidad social ascendente, independientemente de las periódicas crisis por las que podía pasar (cf. Svampa 2005: 27).

En lo atinente a los movimientos políticos, un episodio como el intento de campamento del cuartel de La Tablada, que lleva adelante el Movimiento Todos por la Patria, liderado por Enrique Gorriarán Merlo, repelido con una cruenta represión, tuvo consecuencias para los movimientos sociales, en tanto encarnaba un mo-

delo de acción política que planteaba una continuidad ideológica con la década precedente, no exenta de críticas muy severas de distintos sectores, que buscaba articular lo social y lo político (cf. Carnovale 2014: 264). El episodio, en tal sentido, también significó un punto de inflexión, en tanto generó la declinación de un tipo de militancia social y política.

Ya en la década del noventa, en medio de una crisis económica con componentes permanentes emergen formas de resistencia, que bajo la categoría de “nuevos movimientos sociales” (movimientos feministas, ecologistas, estudiantiles, pacifistas que formulan temas y planteos al escenario social), a los que podemos agregar los trabajadores perjudicados por las políticas estructurales del periodo, que luchan por sus derechos al margen de conformaciones gremiales tradicionales como la CGT. Entre otros aspectos estas nuevas organizaciones pusieron en evidencia la insuficiencia de paradigmas de acción como los que habían llevado adelante históricamente los grandes sindicatos.

En pocos años asistimos a un cambio sustantivo respecto de un modelo de sociedad que se apoyaba en la vida en común y la práctica de lo público, que iba acompañada de todo un bagaje de construcción política y simbólica, que ahora declina en favor de lo privado, lo particular e íntimo, lo que acontece en espacios diferenciados, socialmente delimitado que encarna un viraje cultural que logró trastornar tradiciones igualitarias de esta sociedad (cf. Forster 2016:139).

Una de las consecuencias generadas por estas transformaciones que se consolidan ya en los noventa e impactan directamente sobre los individuos y las subjetividades es la llamada “descolectivización” o “reindividualización” (Castel 2008: 58), es decir, la caída de aquellos sustentos colectivos, fundamentalmente ligados al trabajo y la política, que conforman la identidad de los sujetos con la consecuente entrada en una fuerte individualización de la vida en común. Se trata de un fenómeno que avanza sobre distintos sectores de la sociedad que, con incidencia particular en el campo cultural, toca a estas experiencias que aquí estudiamos por el hecho de nutrirse justamente del trabajo mancomunado. Muchas de ellas surgieron bajo el halo y el impulso de la recuperación institucional, en los ochenta y, avanzado el tiempo, fueron variando su perfil y reorientándose a una función en la que se modificaron los modos de intervención pública y, particularmente, callejera, ya menguados, ya rearticulados, frente a un proceso de privatización de lo público, pero sin perder ese espíritu de gestión grupal. Estas creaciones e intervenciones desde el arte debemos considerarlas parte del conjunto del trabajo

social y en una relación dinámica, como propone Raymond Williams, por tanto, no pueden pensarse ajenos a estos episodios políticos y económicos⁴.

Paralelamente, en lo que hace a la reconfiguración de los distintos ámbitos, en tanto territorios que pueden ser espacios de la expresión artística, entre las importantes variaciones que experimentan a partir de finales de los ochenta, vale destacar el surgimiento y consolidación de formas de urbanización privada, de barrios cerrados, que aparecen como emergente del comportamiento de sectores altos y medios frente a los cambios generales operados en esas transformaciones económicas, ligados a una valorización social de la seguridad, a tal punto que su posesión se transforma en una marca de estatus (cf. Svampa 2010: 81). Se trata de un modelo que busca sostener una estructura de homogeneidad social en la que se desarrollan estilos de vida similares, frente a las que las manifestaciones aquí estudiadas van a contrapelo.

Al momento de considerar los cambios en las estrategias discursivas y materiales de los grupos culturales entre los ochenta y noventa, que tienden a las prácticas colectivas, en las que se pasa progresivamente de acciones públicas y de magnitud, a estrategias que se ligan más a formatos de dimensiones menores, de acción rápida, ha de contemplarse la aparición de una figura, la del ciudadano consumidor, que forma parte del nuevo contrato social de la sociedad argentina que surgirá a la salida de la espiral hiperinflacionaria, cuya condición cobra tal importancia que se incluye un artículo en la nueva Constitución, sancionada en 1994, destinado a determinar los derechos del consumidor y las obligaciones del Estado. El individuo que se manifiesta en este nuevo modelo, aparece fuertemente vinculado al mercado como consumidor de los servicios que éste provee y articula una nueva forma de individualismo opuesta a la responsabilidad, centrada en la satisfacción de las propias necesidades. Por lo cual se impone un modo de ciudadanía que ancla en el consumo, el individualismo, el mercado y la privatización de las diferentes esferas de la vida –intrínsecamente ligado al régimen de convertibilidad (Svampa 2010: 83)–, generando una transformación sustancial de las relaciones y las prácticas entre las personas (Forster 2016: 137).

Estos aspectos como muchos otros, se manifiestan o inciden de manera ostensible en los comportamientos dentro del campo cultural. Vale destacar que, en este marco, las clases medias en declive económico buscaron estrategias de adap-

⁴ Afirmaciones como “El arte está allí, como una actividad, con la producción, el comercio, la política, la formación de familias. Para estudiar con propiedad las relaciones debemos estudiarlas dinámicamente, viendo todas las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana” (Williams 2003: 55) nos servirán como presupuesto metodológico en esta instancia.

tación y allí dieron con el valor central que adquirirían el capital y las competencias culturales, los que no tardarían en ser concebidos como atributos de un estrato social ubicado entre una clase media exigua y los sectores populares más pauperizados. La cultura aparece así “como último bastión de una identidad perdida o en crisis, se resignifica como eje de la construcción de la subjetividad y, a la vez, como expresión de la resistencia colectiva” (Svampa 2010: 151 y ss.) Paralelamente los sectores medios más favorecidos anclaron en formas de sociabilidad asentadas en la ponderación de lo individual y en la asunción de nuevos estilos de vida.

Ciertamente los colectivos culturales, son un actor destacado del periodo. Los espacios ligados a la cultura emergieron como un modo de resarcimiento de las formas identitarias que se iban perdiendo, tanto en términos individuales como sociales; la cultura fue revalorizada en su interpretación más tradicional ligada a lo expresivo y también como modo de reflexión estratégica ante la situación de empobrecimiento. Resulta destacable el rol que cumplieron esas formaciones culturales en los años noventa y, especialmente, en el marco de la crisis económica que se desata en diciembre de 2001, sobre todo, en las grandes áreas urbanas y, en particular, en Buenos Aires.

Poetas en el espacio público

En general, la vuelta a la vida democrática implicó un proceso lento de recuperación de lugares que involucraban distintos campos (político, social, económico, cultural) que fueron paulatinamente recobrando su capacidad de acción. En muchas localidades del interior las diversas formas de actividad política habían sido ahogadas tempranamente, aun antes del golpe cívico militar, y con ellas sus manifestaciones callejeras; esto impactó en la vida general de la población y dio de lleno en las actividades culturales. En ese terreno devastado por la violencia estatal y con condiciones que se habían instalado prácticamente como estado consabido de cosas, las agrupaciones vinculadas a la cultura los fueron reconquistando, por un lado, a partir de la posibilidad de reunión e intercambio, pero también mediante la búsqueda de nuevos espacios: la posibilidad de recuperar lugares públicos fue uno de los signos distintivos que adquirió la circulación de textos poéticos en la Argentina de los años 80. De ahí que en distintas ciudades del país se repitiesen experiencias que permitieron abrir las puertas de aquellos núcleos cerrados, a veces prácticamente privados o íntimos, que se habían constituido en espacios dominantes en la producción de poesía bajo la dictadura.

Cuando se hizo posible responder a ese silencio compulsivo, variadas consignas escritas habitaron la calle, por medio de leyendas políticas, en primera ins-

tancia, pero también –poco tiempo después–, a través de grafitis o pintadas que daban lugar a la producción artística.

Generalmente fueron creadores jóvenes, menos ligados a los circuitos consagrados, los que propiciaron este tipo de publicaciones que apuntan a diferentes modos de transmisión, tal el caso de los volantes poéticos como *La mineta*, *Bardus*, de Buenos Aires, *La ramera* de Rosario, *Aeropoemas* y *Matefleto* de Bahía Blanca, las revistas murales *Cavernícolas* de Viedma, *Percanta*, de Lanús, *Cuernopanza* de Bahía Blanca, *Megafón* de Palpalá, Jujuy, los versos firmados por Cachilo y las pintadas firmadas por *El poeta manco*, en Rosario, el grupo *Imagen* en Tucumán o las pintadas murales de los Poetas Mateístas en Bahía Blanca⁵.

Ciudades con vestigios persistentes de la acción represiva dieron lugar a estas prácticas, en tránsito y tráfico con otros campos de la producción cultural. Estas acciones promovieron un modo de hacer público un género, por lo común propenso a estrecharse en espacios interiores o ceñido en la trama solitaria del libro; muchos de los cambios planteados en la situación descrita pueden verse como un punto de inflexión frente al estado de cosas dado y anuncio de cambios por venir en las prácticas de producción y difusión artística.

Uno de los emergentes más evidentes del periodo en el campo cultural fue la reutilización de ámbitos públicos como área de comunicación activa (las calles, los muros, las veredas) que fueron paulatinamente recobrando su potencialidad. El mutismo proverbial de las tapias había ganado la partida a fuerza de censura en los años precedentes, pero la palabra y, en relación directa con ella, la imagen, revisitaron la ciudad. En ese sentido, el afán sanitario y blanqueador de la dictadura, manifiesto en sus consignas, tuvo, como tantos otros episodios similares, realización efectiva en ciudades como Bahía Blanca.

Las prácticas que realizan son, también, una forma de responder a una problemática decisiva del periodo, cuyo diagnóstico se expone en el ensayo “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta” de Jorge Monteleone,

⁵ Las publicaciones bahienses mencionadas son parte del trabajo de la agrupación Poetas Mateístas, integrada en su primera época por Marcelo Díaz, Sergio Espinoza, Marcelo Guagliardo, Fabián Alberdi, Marino Puriccelli, con la participación en alguna de las actividades iniciales de Mario Ortiz. Luego se fueron sumando como integrantes regulares Rosana Testa, Sergio Raimondi, Daniel Seewald; más adelante, la artista plástica Silvia Gattari y quien firma este trabajo, colaborador en la primera época y participe activo en la última etapa de trabajo del grupo. En las restantes, participaron poetas como Alberto Fritz, Reynaldo Castro, Fabián Casas, Marilyn Briante, Rodolfo Edwards, Carlos Battilana, Daniel Durand, Beatriz Vignoli, Reinaldo Sietecase, Alejandro Seta, entre otros.

que considera como punto central y como dilema el estado de la lengua que debieron asumir esos poetas, que se encuentran con un elemento degradado, corroído, arrasado por la acción del régimen militar, una lengua estatal que no fue inocente, que actuó de manera punitoria, que sancionó, que culpabilizó y que borró, que hizo desaparecer (cf.1995:206) o –como también señala, en el mismo sentido, Osvaldo Aguirre en “La tradición de los marginales”– quedó despojada de historia y de significado, degradada de modo tal que “las palabras también constituyeron el vehículo del terror y del engaño” (2013:9). Monteleone revisa lúcidamente el segmento de escritores que es previo al de los grupos emergentes aquí trabajados, la poesía producida en la dictadura y en los años de la transición democrática, deteniéndose en los modos que encuentran de restaurarla como forma poética, conectándola, ya desde el título del artículo, con las modalidades que asume la mirada, para atender qué es lo que puede ver el ojo y que puede decir la lengua, instrumentos, ambos, devaluados por el régimen, en ese marco, se detiene en las distintas alternativas que encuentran poetas como Carrera, Perlongher, Lukin, Klein, Freidemberg, la revista *Xul*, Samoilovich, Bellesi. Esta perspectiva resultará muy útil para considerar las voces que aparecen en el mundo de la poesía con posterioridad a la dictadura y sus modalidades inéditas de difusión como modos de responder también a un escenario de la palabra que se manifestará persistente y residual, aun concluido el régimen militar.

“Ismos”: bajo el signo de las vanguardias

“La vanguardia nos resultó intolerable” (Fabián Casas, *Oda*)

Las participaciones en el campo artístico, aun las más audaces, suelen estar sujetas a una dinámica de reabsorción por parte de ese mismo campo, si bien este proceso no se da en todas las situaciones de modo idéntico, se acepta que su efecto de resistencia es fácilmente fagocitado. No obstante, resulta necesario, considerar los casos en la acción misma y ver, por ejemplo, cómo las vanguardias artísticas, no solo las históricas y las estrictamente literarias, atraviesan la aparición y el acontecer de grupos como Poetas Mateístas y proyecto *Vox*, fundamentalmente, así como, las distintas revistas murales ya nombradas que circularon en el país o experiencias como *18 Whiskys* y *La mineta*, entre otros.

Estas formaciones culturales, ancladas en una geografía, en el marco de una producción periférica, provincial, muy local, por momentos, de espacios muy late-

rales al sistema de consagración, funcionan como ejemplo de esas intervenciones novedosas y no sin contradicciones.

La acción y la gestualidad de estos grupos transitan el horizonte de las vanguardias artísticas, a partir de un repaso por la experiencia europea y por diversas formas que la vanguardia va adquiriendo en Latinoamérica y en nuestro país en particular, sin por eso considerar que estas formaciones del final del siglo ganen ese rol de modo expreso, porque, por cierto, no se mantienen las condiciones de principios de siglo XX que viabilizaron una rebelión de discurso y acción total frente a las formas hegemónicas del arte sus instituciones y proyectar su destrucción. Fundamentalmente porque “ya no hay un único patrón de medida llamado vanguardismo para toda producción estética” (Huysen 1996: 24), sino que se disputan la hegemonía variadas y fragmentadas corrientes estéticas que coexisten y porque las instituciones artísticas, ya desde mediados del siglo XX incluyen las formas nuevas del arte, las promueven y difunden. En este sentido, Longoni y Santoni retoman la duda de Jameson respecto de la posibilidad de un arte crítico hoy, pero a esa duda le dan una respuesta afirmativa, en tanto encuentran muchos ejemplos de propuestas críticas al orden actual en la literatura, la plástica, el cine, el video, que no se presentan como propuestas homogéneas ni cierran filas en una tendencia, sino que se manifiestan en su variedad (Longoni y Santoni, 1998:159). Puede que su camino sea a través de formas alternativas de producción, o en cercanía discreta a las instituciones con las que pugnan o a través de ellas, para dirigirse a un público al que buscan interpelar, ya desde ese espacio, aprovechando las posibilidades que, como instituciones, ofrecen.

Estas acciones recuerdan, más de una vez, la osadía de las vanguardias, “su particular modo de intervención cultural” y el primer aspecto que las distingue en su modo de intervención, desde el manifiesto futurista en adelante con “una modalidad que fue imitada y redefinida por casi todos los demás movimientos” (Aguilar 2003:33).

Esta formaciones culturales que apoyan su actividad en una confianza de sentada racionalidad en la palabra, que no está cargada de expectativas de transformación, en tanto los hechos, tras la derrota que implicó la dictadura militar para el campo popular, se enfrentan con la imposibilidad de retornar a la idea del arte como agente revolucionario; en estos casos apuntan al modo “de rescatar la insistencia de la vanguardia en la transformación de la vida cotidiana y, a partir de allí, desarrollar estrategias para el actual contexto político y cultural” (Huysen 1986: 25). Examinar el modo en que los procesos artísticos de vanguardia son considerados por diferentes autores –como A. Huysen, P. Bürger y, desde nuestro país, A. Longoni y R. Santoni– nos permite ver la cercanía, su grado de presencia

o, al menos, el gesto vanguardista como germen y motor en aquellas formaciones culturales. Independientemente de su potencia revulsiva, desde su irrupción en la modernidad, de manera recurrente, las vanguardias son recuperadas y renuevan su capacidad de impacto en los movimientos artísticos, especialmente los juveniles, los noveles. Pero las agrupaciones aquí tratadas no se constituyen en el plan de los movimientos de vanguardia sino, más bien, como formaciones que tienen la motivación de la acción vanguardista. Son un agente vivificador, especialmente, en sitios periféricos a los centros culturales, y en un momento histórico singular de nuestro país. En ese contexto operan con la necesidad de distanciarse de modelos de producción establecidos, mediante procedimientos dislocatorios que generan la posibilidad de instalar condiciones de difusión novedosas que amplían el rango de recepción, sostenidas en una gestualidad que busca rehuir de los hábitos estandarizados del público, apartándose de “las formas recibidas, las instituciones, el mercado, los museos o los otros artistas” (Aguilar 2003:34).

Zonas de intervención: la ciudad escrita

En estos gestos que filian con lo vanguardista, dentro de las superficies de inscripción, emergen dos escenarios, que se vuelven centrales para el entramado que se teje a partir de los tipos de publicaciones y los artistas examinados; uno es la ciudad, como gran soporte global de acontecimientos de la cultura, y otro son, precisamente, cada uno de los portadores particulares en los que circulan las creaciones artísticas.

Lo urbano como escenario: en estos fenómenos, que son continentales, la ciudad aparece como superficie intervenida, como instancia que puede ser transformada en su faz sensible desde la posición de los artistas.

Estos nucleamientos artísticos experimentan una conexión muy concreta con la ciudad y el estatuto urbano de los movimientos vanguardistas se resignifica en estas experiencias. Por aceptación, celebración o reacción, la ciudad moderna se compone como escenario o materia de las vanguardias estéticas; esta situación está dada por procesos económicos, sociales y culturales que distancian a las capitales de las ciudades de provincia, y tienen la modernización técnica como una de sus plataformas (cf. Longoni y Santoni 1998:24)

Vivir y transitar la ciudad moderna es sentir de un modo singular, con percepciones muy disímiles. Es el lugar de las multitudes, de las muchedumbres, en la que los individuos, aunque extraños entre sí, pueden aunarse, generan formas de identidad, con lazos y vínculos entre grupos que pueden cuajar en fuerzas sociales. No obstante, en esa ciudad que se conforma como una multitud de extraños, “el poeta-artista está paradójicamente aislado, inmerso en una subjetividad ex-

trema” (Longoni y Santoni 1998: 24). Esa tensión se convierte en un escenario de acción y también de un cambio de actitud.

El núcleo de posibilidades que, en su momento, constituye la urbe para la vanguardia, también lo genera para estas formaciones de los ochenta, ya que es el ámbito que favorece la aparición de agrupaciones de creadores que apuestan a diferentes maneras de participación en la vía pública. En ese territorio, en donde también se sitúan las instituciones consolidadas del arte reconocido, resulta posible encontrar puntos de quiebre, obtener formas de sustento para esos conjuntos de artistas que operan por fuera del circuito oficial, así como la posibilidad de ampliar el espectro a otras áreas de recepción, más difíciles de propiciar en franjas sociales más pequeñas, acotadas o tradicionales.

Lo ciudad es un recorrido, una cartografía, un sitio a conocer, también una superficie de inscripción sobre la que se realizan intervenciones que permiten abrir ciertos registros que la rescatan de la atenuación de la sensibilidad producida por la costumbre y la regularidad. Allí la vida va siempre atravesada de un proceso de *automatización* de las percepciones, un cierto embotamiento de los sentidos, como muy tempranamente indicara George Simmel: entre fin del siglo XIX y los primeros años del XX observa que, ante la cantidad de estímulos, que promueven los lugares de gran concentración de personas, los sentidos, generaban, como defensa, un efecto de embotamiento en el individuo, que singularizaba una individualidad específicamente urbana, al que denomina *urbanitas*. Con la pérdida de las relaciones cara a cara surgen formas impersonales, cada vez más mediatisadas, en las que Simmel ve el surgimiento de patologías como el nerviosismo o la indolencia, junto a un marcado intelectualismo de la subjetividad como rasgo de la urbanidad moderna. Esa matriz intelectualista de la vida anímica implanta una disminución de los sentimientos, de las percepciones y su reemplazo por el entendimiento del cálculo; eso nos lleva a producir formas de indiferencia que resultan modos de defensa ante la multiplicidad de imágenes y estímulos de la vida en la ciudad (cf. 1986:252).

Seguimos la regularidad de los acontecimientos y, en general, la racionalidad que se impone en los espacios urbanos. Esa zona que recorremos y en la que vivimos es material de trabajo para los escritores. Frente a este panorama, muchas de estas propuestas, que acontecen en la vía pública, van a promover lo que Claudia Kozak, siguiendo a Simmel, denomina *desautomatización*, es decir, un extrañamiento en el uso del lenguaje en manifestaciones como el grafiti, apoyado en modos diferenciales de la palabra que resiste el acostumbramiento de la mirada y de los sentidos, una ruptura con la sensibilidad que impone la repetición, la costumbre (cf. Kozak 2006:208). De modo similar, Ana Longoni, recuperando una po-

sición del pintor Ricardo Carreira, habla de deshabitación, una noción concebida con más especificidad para el campo artístico, destinada a poner en cuestión el efecto del arte, “que incomoda de tal modo la buena conciencia adormecida que resulta intolerable” (2014: 45). Nociones que ligan con algunas provenientes de la teoría literaria, como *desfamiliarización*, *extrañamiento*, *desvío lingüístico*, utilizadas por los formalistas rusos para explicar aquellos procedimientos que singularizan las formas del arte y la literatura (Todorov 1970: 55 y ss.).

Si bien, nos detenemos en una ciudad y un tiempo determinados, su lugar en el bloque continental y sus particularidades, nos llevan a considerar cuestiones generales, ya que América Latina es un área geográfica donde se condensan históricamente tensiones culturales y políticas de magnitud, producidas por etapas de colonialidad sucesivas con procesos de modernización disímiles. La experiencia singular, la manera concreta que tiene este continente de entrar y estar en la modernidad (Larraín, 1997: 315), revela fenómenos desiguales, disgregados en el tiempo y en el espacio, que, como tales, muchas veces están desfasados de la situación europea. Con una historia más breve e inestable, y tal vez por eso, más propensa a las mezclas y cruces temporales —al punto que podrían pasar por anacronismos en otro contexto—. Esas condiciones de la modernidad y la modernización, desde el final del siglo XIX en el continente, bajo condiciones y manifestaciones heterogéneas, han impactado en las áreas económica, política, social y, por supuesto, cultural.

En ese sentido, y en relación directa con la literatura, encontramos en nuestro recorte temporal varios trabajos que abordan esta condición del continente a partir de situaciones bastante anteriores en el tiempo. Es el caso de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (Ramos 1989) que centra su análisis en el puente de los siglos XIX y XX, pero que, escrito en la contemporaneidad de los acontecimientos que analizamos, tiene como horizonte el presente. Allí considera esta idea de la modernización desigual y observa el modo en que incidió en el sujeto literario emergente de la modernidad local que buscaba la autonomía del campo y la profesionalización de su tarea, mientras pugnaba contra sostenidos fracasos provocados por las condiciones imperantes. Ramos propone esta idea de modernización a partir del cotejo de las condiciones de la producción artística y literaria en Europa, donde autonomización y profesionalización se consolidan rápidamente en el inicio del capitalismo avanzado, frente a las de nuestro continente, signado desde muy temprano por la dependencia, aspectos que lo llevan a preguntarse por las formas propias de una literatura moderna aquí (cf. 1989:12). Y fundamentalmente, al anclar en un formato como la crónica periodística, permite leer por fuera de las jerarquizaciones habituales entre formas “altas” y “bajas”. En paralelo, investigaciones como las de Néstor García Canclini (1992), enfocado en los años finales del siglo

XX en las grandes capitales latinoamericanas, las de B. Sarlo (1988), centrada en la situación sociocultural de Buenos Aires entre los años veinte y los treinta, resultan valiosas aquí porque ponen en escena la evaluación de diferentes momentos y particularidades de la vida urbana en el continente y sus procesos heterogéneos de modernización y modernidad cultural, pero sobre todo, son aproximaciones que están en sincronía con las acciones abordadas en este libro.

Por otro lado, las publicaciones periódicas, los distintos objetos que ofician de portadores, desde sus rasgos específicos, establecen modos propios de comunicación en la ciudad. Entre el fin de la dictadura y los primeros años de la democracia, un clima singular hace que las condiciones del acto de escritura y de lectura se conviertan en facetas emergentes y de discusión. La poesía, que suele tener formas de difusión que amplían el marco de otros géneros, pivoteó en torno a esas condiciones. Los modos de producir, de publicar y de leer se vuelven significativos en este contexto histórico y en ese escenario de aproximación al otro que determina la época a partir de los cambios político-institucionales. Estas prácticas proponen un vínculo nuevo con el público que atiende también a la situación traumática a la que había estado expuesta la lengua durante la dictadura (cf. Monteleone 1995).

La trama revive la singularidad de la experiencia en tanto dispone al individuo en situación de intercambio con el contexto y con los semejantes.

Superficies de acción

“Me adueño así superficies de placer” (Jacoby- Moura, “Superficies de placer”)

Objetos culturales como los panfletos, folletos, pintadas, revistas murales o ensambladas tienen una inscripción peculiar en el territorio y una particular dimensión espacial, al momento de cotejarlos con los modos convencionales de difusión de la poesía y del arte. Por eso es necesario detenerse en nociones que apuntan a evaluar su presencia desde la espacialidad material, su capacidad de definir escenarios y situaciones propias de la época y, de ese modo, se conforman como elementos capaces de modificar sensibilidades. Como pocas veces, en esta época, cada superficie de acción será dimensionada como una superficie potencial de placer.

Como señala Chartier, ha existido una consideración acendrada de la literatura como fenómeno abstracto, en la que los textos son concebidos como algo aislado de los dispositivos de escritura, lo que se traduce en una baja atención a las piezas producidas por la industria editorial, por lo que, de manera implícita se le quita importancia a la significación de los modos en que es aprehendido un portador

textual, a su vez, el proceso de lectura es considerado como una forma universal sin variaciones históricas (cf.1993: 20).

En primer lugar, la apreciación general de que las ideas requieren de un soporte, de un elemento portador exterior, en virtud de que “no existe conocimiento sin soporte, ya que este permite la configuración del pensamiento, que, sin él, es inaprensible” (Déotte 2012:18), nos ayuda a pensar la condición de objeto, en conjunción con su condición simbólica, que tienen los materiales con que trabajamos. A la suma de configuraciones técnicas que permiten que el acontecimiento tenga lugar, Déotte la denomina “superficie de inscripción” (cf. Déotte 2012: 145); estos portadores textuales y las circunstancias que los rodean, operan en ese radio.

Son instrumentos, módulos técnicos de difusión, y como tales interesa aproximarlos al contexto de los aparatos estéticos (Déotte 2009, 2013) en donde se contemplan formas de mediación que son capaces de transformar la sensibilidad de su tiempo, ya que “el aparato en tanto configuración técnica de la sensibilidad” (2012: 138) es capaz de instaurar nuevas espacio-temporalidades, de configurar el fenómeno “transformándolo en digno de aparecer” (2012: 20). No son elementos tangibles ni responden a una tecnología material específica, tienen su asiento en las innovaciones técnicas de la mirada, del habla, de la escucha, etcétera. De esta manera, esos aparatos están relacionados estrechamente a lo humano, al cuerpo, en su vínculo con la máquina, pero no son absorbidos por ella, pueden marcar una temporalidad, gestar un modo de leer y de percibir.

Al pensar los modos de publicación, estos soportes son escenario y voz; en esa perspectiva es prioridad considerar el lugar que adquiere el trabajo de edición. Los diversos portadores funcionan como modos de enunciación y también como artefactos críticos (cf. Battilana 2008), en tanto, en el proceso de selección de materiales, en el trabajo de presentación, en el diseño, se desempeñan como instrumentos evaluadores; aunque no siempre asuman los formatos convencionales para analizar o seleccionar materiales, es decir, no necesariamente exhiben textos de análisis, reseñas, presentaciones, artículos; con la exposición de materiales poéticos y de las artes visuales se postulan como un sistema de evaluación desde su presentación. En principio, porque cada uno de esos medios traza un recorrido, elabora un perfil de los autores y los textos que forman parte de sus predilecciones, en tanto modelos de interés para la producción o forjadores de un linaje estético específico de los miembros del equipo editor. Allí se articula un método de selección, que implica una dimensión evaluativa, y esto se da en las publicaciones, aun las que asumen el lugar de lo alternativo, ya que todas ellas buscan promover otros nombres diferentes de los que hegemonizan la tradición y la contemporaneidad, además de los propios miembros del *staff*. Más aun, la

mayoría de estos son vehículos, principalmente, de producciones artísticas, por tanto, en un sentido amplio, podemos considerar en ellos, como señala Steiner, que “la literatura y las artes son también crítica en un sentido más particular y práctico. Encarnan una reflexión expositiva, un juicio de valor, sobre la herencia y el contexto al que pertenecen” (Steiner 1991: 5). En ese aspecto, estos soportes son instrumentos examinadores y evaluadores de la literatura, del arte en general, del entorno, de la sociedad, aun sin abundar en discursos críticos regulares, ya que, en el concepto material, como portadores, así como sus modos de lectura, son elementos generadores de sentido. Un texto en una pared interpela al transeúnte, al hombre común y, en él, al campo social, incluso desde su lenguaje, su elaboración, los materiales utilizados y su modo de publicación, desde las diferencias que establece, puede interrogar a otras estéticas, marcar sus contrastes en ese espacio. Ese rasgo enunciativo, no carece de valor, “las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad” (1991: 5).

En soportes alternativos, como *Cuernopanza*, *Cavernícolas*, *La mineta*, *Matefleto* o *Vox*, más allá del despliegue o no de formatos críticos, como una acción evaluativa en sí misma, los objetos en su conformación, interpelan un núcleo de problemas, un momento social; se tratará de ver de qué modos se da lugar a esa posición evaluativa. Estas aproximaciones nos invitan a considerar los portadores textuales de poesía y arte, en todas sus variantes, como agentes de intervención inmediatos. Sabemos, que, por caso, entre las revistas, las más notorias promueven temas, debates, discusiones que, con el tiempo, pueden ser determinantes; en estos casos, medios alternativos, las revistas murales o las ensambladas, como *Vox*, en su modo de presentación, constituyen una herramienta de evaluación y ponen también sus temas en el panorama de las lides culturales.

En tanto son variados los tipos de soportes que signan la época, en términos metodológicos, tomamos como un primer modelo de abordaje algunas investigaciones sobre las pequeñas revistas y periódicos de literatura. La estructura de difusión que propone en general toda revista de poesía, amplía las posibilidades de circulación frente al libro, en tanto conjuga nuevos recursos, prevé una convivencia de materiales diversos o la posibilidad de dar con una variedad de autores. Por otro lado, aunque conserva aún la perspectiva del acto de la escritura y la lectura como circunstancias primordialmente individuales —que es un aspecto que sufre modificaciones en alguno de los portadores restantes—, contribuye a la aproximación a nuevas zonas de producción, de elaboración crítica, a la reposición y reposicionamiento de creaciones y creadores desconocidos, suprimidos u olvidados. En ese sentido, vemos que pueden, como pequeñas publicaciones periódicas

cas, cumplir la tarea de insertar nombres y estéticas en los debates de su época y, a la vez, consolidar el intercambio entre pares (cf. Masiello 1986:51-81).

A partir de sus características generales, una publicación, con los diversos formatos textuales, los recursos materiales y visuales que utiliza, junto a los componentes heterogéneos que incorpora, así como la denominación que elige, actuará como agente dinamizador del campo, pero también pasará a funcionar pronto como un signo de mercado, como una marca comercial, junto a la composición del equipo de trabajo, la línea que establecen las editoriales o los distintos modos de editorialización actuantes; podrá instituir formas específicas de identificación y lo hará a través de una multiplicidad de voces y dispositivos de enunciación. La tarea de edición determina un rumbo en la definición estética y también ideológica del objeto que se obtiene, y se manifiesta en las decisiones al interior del soporte, como aquellas que son externas al mismo; como señala Masiello:

El orden de la revista se convierte en una forma de desafío —ya sea pegada a las paredes de la ciudad o distribuida en forma de tabloid—, y el espacio de la misma manifiesta una clara lógica de lectura; desplaza la fe en una historia temporal para insistir, en su lugar en la contigüidad de perspectivas que siempre se vinculan por su oposición (1986: 65).

Esto quiere decir que son distintos aspectos los que marcan la dimensión gráfica y el carácter de intervención urbana que tiene cada uno de esas piezas; aquí abordaremos las particularidades que adquiere en cada portador textual en particular. A través de esa dimensión material las publicaciones periódicas irán asumiendo también “un sesgo cartográfico”, en tanto son capaces de organizar “el mapa de un conjunto de obras y autores, ya sea como linaje del que derivan los textos de los propios autores del staff, ya sea porque interesa presentarlos como modelos a partir de los cuales se organizan los demás textos” (Battilana 2015: 26).

Por otro lado, los medios dedicados especialmente a la poesía se caracterizan por conformar un círculo de lectores acotado, que suelen ser los mismos productores de poesía. Consideramos aquí experiencias de los poetas jóvenes de la Argentina en los años ochenta y noventa que apuntan a la ruptura de ese círculo, la expansión de este universo acotado. Y, en ese sentido encontramos en *Diario de Poesía*, un agente modélico y aglutinador, en tanto se constituyó en un *media* que amplió claramente esos límites, a través de lo que Carlos Battilana (2005) llama “el gesto de la masividad”, con la apelación a diferentes estrategias comerciales destinadas a abrir canales de circulación que tienen que ver con lo periodístico y con el mercado, y tienden a colocar al género en los mismos espacios que las pu-

blicaciones generales. Así, desde la denominación “Diario”, el formato tabloide y la distribución de los titulares de portada, apunta a su presentación en los exhibidores de los kioscos⁶ y confronta “con la idea de una poesía concebida en términos defensivos o de repliegue” (2005:150). La publicación, con periodicidad estacional, comienza a circular en 1986 y se extiende hasta mediados de la primera década de este siglo; en ese tramo, convive con otras prácticas en el campo de la poesía, como las aquí abordadas que recaban de diferentes modos en esta perspectiva con el afán de abrir camino hacia nuevos públicos; incorporar otras disciplinas, mixturarlas, proponer relaciones con otros escenarios son algunas de las posibilidades, aquellas estrategias que le permitan operar como vínculo entre públicos diversos⁷. De esa manera, con diferentes planteos de trabajo y presentación, estas publicaciones lograrán, de manera efectiva, intervenir, mediar, generar acciones en el espacio urbano y en la vida cultural.

Todas estas superficies de inscripción que se manifiestan en objetos tales como revistas murales, panfletos, pintadas murales, revistas ensambladas y también en las estandarizadas, se incorporan a un campo de producciones asociados a una cierta minoridad en relación al conjunto amplio de la literatura. En tanto se emparentan con “literaturas menores” (Deleuze y Guattari 1994), tendrán una faz rizomática y reclamarán un modo del libro, un portador textual con esas características. Bajo la figura del rizoma, pueden considerarse necesariamente unidos forma, portador, contenido y, a la vez, contemplar al libro o al objeto como una multiplicidad, en tanto ofrece una maquinaria de apertura constante en la producción y en la recepción. Como el libro raíz, el libro clásico, es entendido como interioridad orgánica “que a su vez remite a la interioridad de una sustancia o un sujeto” (cf. Deleuze y Guattari 1994: 15), por tal razón, se lo pone en confrontación con la figura del libro-rizoma (el libro anticultural, el del subdesarrollo) que presenta características propias, “es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable”, puede adaptarse a distintos tipos de montajes, “puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una mediación” (1994:18); de esa manera, trasciende el espacio, y también cobra entidad más allá de sus prácticas materiales tradicionales.

⁶ Para el análisis pormenorizado de esta publicación remitimos al artículo de C. Battilana citado en este párrafo y a su tesis doctoral “Crítica y poética en las revistas de poesía argentina (1979- 1996)” en la que le dedica un capítulo extenso y minucioso.

⁷ En este sentido, la poesía argentina del final del siglo XX asimila esa renovación rápidamente, necesitaba medios y estrategias de intervención acordes a la lógica de una propuesta estética amplia y diversa que rompe los límites de la comunidad literaria tradicional.

Al presentar la obra del creador e historiador del arte Aby Warburg en el catálogo *Atlas mnemosyne*, G. Didi-Huberman (2010) nos muestra un artefacto diseñado para hacer visibles correspondencias, capaces de evocar analogías, en un dispositivo de piezas móviles donde el montaje promueve la connotación por sobre las formas denotativas (16). Tal movilidad en los objetos los vuelve capaces de infinidad de combinaciones, en esa conjunción, se diluyen imperativos como la pureza y se acumula un potencial singular de lo sensible.

Los objetos indagados en los diferentes capítulos desde su configuración alternativa se acercan a esa condición de libro anticultural, se aproximan a la dinámica de estructuras conformadas por elementos heterogéneos que promueven usos diversos, buscan nuevas correspondencias y connotaciones, se despliegan en áreas de integración donde priman nuevas vinculaciones y modos de diálogo, con la ampliación de públicos y de tramas de relaciones. Estos aspectos ayudan a leer en esta clave de red espacial lo acontecido en esos años

Arte, sociedad y política

El arte ha de ser considerado en esta etapa al mismo nivel que otras esferas de la vida comunitaria, como parte del proceso social recorre la investigación. “El arte está allí, como una actividad, con la producción, el comercio, la política, la formación de familias (...) aunque claramente relacionado con las otras actividades, expresa ciertos elementos de la organización que, de acuerdo con los términos de esta, solo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams 2003: 55), de modo tal que apunta a destacar lo propio de la esfera artística en un momento y en un espacio social dado, así como su carácter productivo y no como simple reflejo del acontecer.

En ese sentido, la producción artística de este periodo, ha de pensarse desde su dimensión social y política, ya que su pregnancia no se reduce a la fuerza que pueda imponer con un tema o con la potencia de un soporte, sino que se trata de un sistema relacional, de características complejas, con efectos amplios sobre otros campos, en tanto, atañe a la circulación en el espacio, a las formas de experimentación, a los modos de producción, al recorte que se impone en lo espacial y en lo temporal, incluso a las posiciones que pueden ocupar los cuerpos de las personas.

Por otra parte, “lo político en el arte nombra una articulación *interna a la obra* que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios, desde sus propios montajes simbólicos” (Richard 2005:17). Esta perspectiva que promueve la ensayista franco-chilena lleva a revisar lo político en la actividad artística desde las diversas

posibilidades poéticas y en sus diferentes resoluciones retóricas, aquellas con la que es capaz de interpelar la escena sobre la que se expanden sus significados. En este entorno resulta determinante la consideración de lo espacial, del lugar físico y sus condiciones materiales, del territorio en que acontecen los hechos, fundamentalmente porque lo consideramos en su condición de construcción social, con una alta significación política, en la que se juegan relaciones de poder, que se imponen en las acciones artísticas trascendiendo lo contextual, superando la simple idea de sitio donde suceden los hechos.

Estas formaciones culturales tejerán relaciones entre poesía, arte, espacio, vida comunitaria e instancia política; por tal razón, consideramos algunas aproximaciones desde la teoría y la investigación que observan la conjunción de estos conceptos. Jacques Rancière, por caso, entiende que “lo propio de las experiencias estéticas consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico” (2009: 13), es esa una de las maneras en que el arte se vincula con la política. Las revistas ensambladas, las pintadas, los panfletos, las revistas murales, pueden convertirse en actores singulares de esta distribución de lo sensible; a su manera, hacen al rediseño de un *cierto espacio-tiempo* artístico y literario compartido, logran suspender momentáneamente las formas ordinarias de la experiencia sensoria; en su accionar dan lugar a reconfiguraciones materiales y simbólicas del campo; allí, la práctica del arte se vincula a la cuestión de lo comunitario, mediante formas de “enunciación colectiva” capaces de interceder en un ámbito artístico común. A su vez, pueden volverse espacios efectivos de exposición de lo artístico donde los elementos exhibidos son reconocidos en esa condición, en tanto forman parte “de un espacio de presentación que identifica las cosas del arte como tales” (Rancière 2011:25).

En Argentina, Ana Longoni (2010, 2011, 2014), Longoni y Bruzzone (2008), entre otros, estudian la vinculación entre arte, espacio y política, al campo de las artes visuales y encaran estas tensiones siempre problemáticas, a partir de sus intersecciones, con atención particular a los modos en que se traspasan los límites institucionales de cada campo, tomando distancia de aquellas claves de interpretación que muestran lo político como mera subordinación a lo artístico, como simple contenido, o como una manifestación extraña a la obra.

Por otro lado, en el escenario del presente y desde hace algunas décadas atrás se impone un paradigma artístico que logra interactuar en la esfera de las relaciones sociales; las propuestas de creación se han vuelto relacionales y, en forma paralela, ganan espacio las posibilidades de la elaboración colectiva (Rancière, 2011; Bourriaud, 2014). Una trama nutrida de intersecciones se conforma en la esfera del arte, con un privilegio de los potenciales de articulación que apuntan más a los pro-

cesos abiertos de intercambio que a la producción tradicional, individual, aquella signada por el aislamiento en la creación y, muchas veces, en la recepción, una trama que propone nuevas definiciones, incluso, para el concepto de obra, que puede no funcionar ya como “‘idea regulativa’ principal” (Laddaga, 2006: 34). En esta disposición novedosa de lo artístico hay un desplazamiento de la percepción y de los roles, de modo tal que el público puede participar como parte integrante, como actor, y los espacios logran conformarse de un modo diferenciado e innovador⁸.

También se perfila una reconfiguración de sus implicancias políticas, ya no se trata de que el arte anuncie un mundo nuevo —como se proponían las vanguardias— sino de que modele universos posibles (cf. Bourriaud, 2013: 11). Esto se plantea en la literatura, en la música, en las artes visuales y sus diferentes zonas de conexión donde “la obra de arte representa un intersticio social” (Bourriaud, 2013: 15) en el que se instalan duraciones diferentes a las de la vida cotidiana; el arte en general se propone como “un estado de encuentro”, con la esfera social como punto de inserción, en lugar de ser fuente de inspiración. Como “actividad humana basada en el comercio, el arte es a la vez sujeto y objeto de una ética: tanto más porque, a la inversa de otras actividades, no tiene otra función que la de exponerse a ese comercio” (17). En las prácticas del arte contemporáneo los resultados, por lo general, no se definen en un objeto cerrado sobre sí mismo por una forma o un estilo debido a que esa forma se da solo en la vinculación dinámica que puede mantener el objeto creado con otras estructuras, tengan o no carácter artístico, por tanto “la forma toma consistencia cuando pone en juego las interacciones humanas” (23).

Por otro lado, la esfera cultural incrementa el tráfico de elementos cotidianos en cada una de sus instancias, promoviendo un régimen práctico de las artes en el que continúan borrándose los límites para los objetos estéticos y los de la vida cotidiana (cf. Laddaga 2006: 261 y ss.). Se observa “la ruina de los antiguos cánones que separaban los objetos del arte de los de la vida ordinaria” (Rancière, 2011: 9), lo que deriva en una conjunción donde conviven elaboraciones conscientes del arte y las figuras o modalidades espontáneas de la experiencia sensible.

⁸ Rancière en *Malestar en la estética* confronta la estética de lo sublime y el arte “relacional” para considerar la función política de lo artístico “Según la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo pone en conflicto dos regímenes de sensibilidad. Según el arte ‘relacional’, la construcción de una situación indecisa y efímera apela a un desplazamiento de la percepción, al paso del rol de espectador al actor, a una reconfiguración de los lugares. En ambos casos, lo propio del arte es operar una redistribución del espacio material y simbólico. Y en este punto el arte alcanza la política” (2011: 25).

La acción colaborativa, comunitaria, emerge como una de las principales características del arte contemporáneo, un territorio donde las prácticas estéticas pueden ser definidas como la producción de regímenes de sensibilidad, con procedimientos estéticos compositivos que tienen la capacidad de producir mundos sensibles, espacios en los que podemos experimentar otros modos de ser y de relacionarnos.

Asimismo,

los procesos de autoorganización pueden funcionar entonces como condición de posibilidad para la actividad estética, y viceversa. En esa hibridación de prácticas, la producción de mundos sensibles y la producción de mundos materiales se entrecruzan, de formas experimentales, en los procesos de creación de los modos de vida contemporáneos (Ingrassia, 2013: 11).

Imagen y diseño

Las imágenes artísticas no son entidades abstractas, asumen formas precisas y se establecen como cuerpos materiales; en ese sentido, las distintas facetas de la edición y el diseño son parte del resultado total de la producción estética, no pueden escindirse de esa totalidad. La tarea del diseñador, que está definitivamente establecido en la cultura visual, atañe a la vida social y económica del presente y se impone también a las condiciones de la producción cultural. La noción de diseño guarda una estrecha relación con las propuestas artísticas del siglo XX en adelante, resulta clave en los movimientos de vanguardia de los años veinte que buscaban incorporar la objetos artísticos al espacio de la actividad industrial y técnica, e incluso es retomada en movimientos posteriores como las posvanguardias, en tanto se trata de una forma que tiene la capacidad traspasar, de aglutinar lo heterogéneo, desde las grandes obras de la alta cultura hasta los elementos más comunes de la vida urbana dando lugar a un nuevo estado de cosas (cf. Aguilar 2003: 75). La actividad del diseño está en sintonía clara con las condiciones y el medio del mundo contemporáneo, plantea la posibilidad de un modo de comunicación universal, da la posibilidad de una reflexión más amplia sobre la forma. A partir de las vanguardias guarda como propósito “modelar la mirada del espectador de manera tal que sea capaz de descubrir cosas por sí mismo” (Groys 2014: 22).

El diseño en la actualidad opera en todos los planos de la producción artística, de los más sofisticados a los más sencillos o de materialidad más débil, es una presencia clave y una instancia altamente significativa.

El poema, la creación artística, en general, se objetualiza; recibe una forma que lo homologa al soporte, al formato de los elementos cotidianos, aquellos que

circulan como mercancías comercializables; puede perseguir posibilidades de uso, trascendiendo lo puramente estético y por tanto sin condición utilitaria. Podrá tener, entonces, la condición de un elemento de la vía pública, como un cartel, o de la vida cotidiana, como un señalador o un panfleto. En un escenario donde la poesía está signada por ideas como lo misterioso e inexplicable, lo que debe apartarse de toda utilidad, el vínculo con otros recursos, otras disciplinas y destrezas técnicas como el diseño en particular permite pensar el poema de otro modo, concebirlo como un objeto o constituyendo un componente nuevo, adoptando una dimensión de uso. Asimismo, el poeta que ya no guarda su lugar de distancia tradicional, busca ubicarse en un nuevo espacio, con una nueva función en esta sociedad del diseño, acerca sus prácticas a otras disciplinas, propias del mundo moderno, como la publicidad, la militancia política, la acción social, etc.

Se tratará de indagar qué aspectos son los que esta disciplina técnica –y en el plano más ligado a lo literario, la tarea de edición– suma en esta relación, evaluar los modos en que participa en los distintos campos de la producción artística, de manera activa en la conformación de soportes, de los más sofisticados a los más sencillos o de materialidad más débil (cf. Expósito 2013), más endeble que se constituyen en una presencia clave y una instancia en la que proponen significados, que se vuelve altamente generadora de sentido. El diseño opera como patrón efectivo de este tiempo y, junto a la tarea de edición, crea su propio sistema de significaciones, genera sus códigos específicos y, finalmente, produce efectos de percepción, de recepción y comportamientos. En ese sentido, se trata de considerar su condición política, su definición ética y su función en los procesos de representación artística.