

# La plasticidad de la lengua: concepciones de la materialidad en el catálogo de la editorial de poesía argentina VOX

68

**Matías Moscardi**

(Universidad Nacional de Mar del Plata/CONICET)

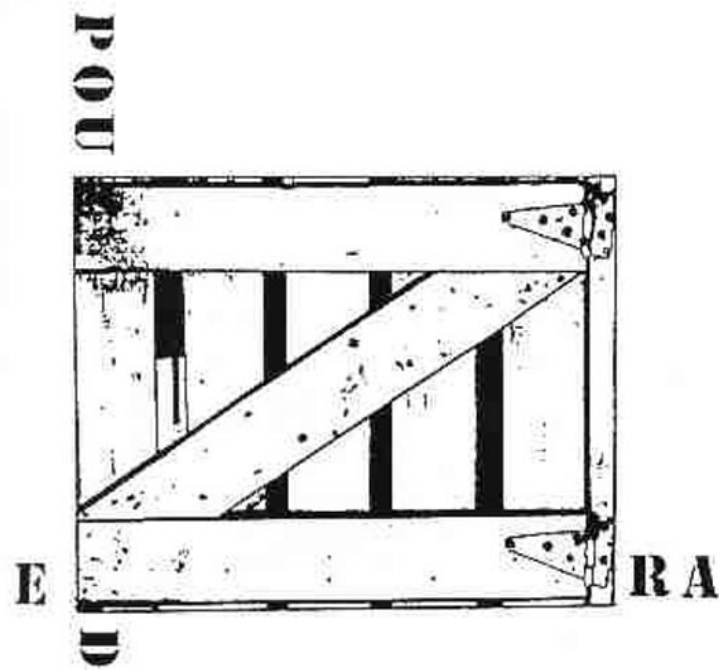
**Resumen:** Hacia fines de la década de los noventa, la editorial VOX, dirigida por el artista plástico Gustavo López, irrumpe en el campo literario con un catálogo que, con el transcurso del tiempo, reuniría a figuras significativas de la poesía argentina. En este trabajo analizamos las que encontramos en los principales títulos del catálogo, en diálogo con la propuesta editorial del proyecto.

**Palabras clave:** Poesía argentina de los noventa - archivo - edición, - materialidad - plasticidad.

**Resumo:** No final da década de 1990, a editora VOX, dirigida pelo artista plástico Gustavo López, irrompe no campo literário com um catálogo, que no decorrer do tempo, iria reunir figuras significativas da poesia argentina. Neste trabalho analisamos aquelas que achamos nos títulos principais do catálogo, estabelecendo um diálogo com a proposta editorial do projeto.

**Palavras-chave:** Poesia argentina dos noventa - arquivo - edição - materialidade - plasticidade.

**1. La puerta de Ezra Pound: puntos de acceso para la reconstrucción de un lenguaje poético común en VOX**



El proyecto VOX comienza en el año 1994, en la ciudad de Bahía Blanca, en forma de revista, con soporte virtual y en papel. El coordinador general del proyecto es el artista plástico Gustavo López, que entre 1991 y 1993 llevó adelante la revista/editorial Senda. VOX es un desprendimiento de este proyecto previo y se produce como recorte, como acotación: mientras Senda era una revista de arte en general, la revista VOX se presenta como una publicación exclusivamente orientada a la poesía argentina contemporánea, si bien mantiene la visible impronta de las artes plásticas que se ve reflejada en el diseño y en la confección de los materiales que constituyen las ediciones de cada número. La revista

pronto se transforma en un centro de gravitación alrededor del cual empiezan a orbitar una serie de prácticas como talleres de producción poética, recitales de poesía y diversos concursos. Entre 1997 y 1998, VOX comienza a dar indicios de vida editorial, a partir de la publicación de pequeñas plaquetas apaisadas entre las cuales encontramos *Música mala* (1997), de Alejandro Rubio; *Hinchada de metegol* (1998), de Omar Chauvié; *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (1998) de Roberta Iannamico; y *La verdad láctea* (1998) de Santiago Llach. En adelante, y aproximadamente hasta el año 2006 (año en que se percibe un marcado recambio generacional en el catálogo), VOX edita a varios de los poetas que, en adelante, ocuparán un lugar significativo en el campo poético argentino<sup>1</sup>: Martín Gambarotta, Roberta Iannamico, Mario Ortiz, Sergio Raimondi, Laura Wittner, Fabián Casas y Washington Cucurto, entre muchos otros.

En este contexto, un libro como *Poemas visuales* (2005), del artista uruguayo Clemente Padín, resulta sin dudas una excepción pero no un detalle menor. La imagen del comienzo, titulada “Noigandres”, aparece incluida en el volumen en cuestión. Todo el libro de Padín, pero especialmente la imagen con el nombre de Ezra Pound, interpela el catálogo de VOX de una manera muy particular. Desde su posición extraña y a la vez singular con respecto al corpus, el libro de Padín

---

<sup>1</sup> La lista no deja de ser un recorte en función de la visibilidad de estos autores en el campo poético argentino. Por supuesto, existen muchos otros. Entre los consignados, por ejemplo, es destacable el lugar fuertemente mediático de Fabián Casas que colabora de manera más o menos regular en los diarios *Página 12*, *La Nación* y *Perfil*; sus ensayos son publicados regularmente en la revista virtual “Los trabajos prácticos”; asimismo, apareció en distintos programas culturales de televisión argentina como *Los siete locos*, en Canal 7, y *El detonador de ideas*, en Canal (á). En 2007 recibió el premio literario Anna Seghers. La editorial Emecé publicó sus *Ensayos Bonsái* (2007) y su obra poética *Horla City y otros*. Toda la poesía 1990-2010 (2010), ambas ediciones agotadas al poco tiempo de su publicación. Además, Casas escribe las letras de algunas canciones de la banda de rock Pez, liderada por Ariel Minimal, ex-guitarrista de *Los Fabulosos Cadillacs*. En 2010, su novela *Ocio* fue llevada al cine por los directores Alejandro Lingenti y Juan Villegas. El caso de Washington Cucurto es similar, no sólo por la centralidad que en los últimos años ha adquirido su obra, sino también por la visibilidad de sus prácticas: creador del sello Eloísa Cartonera, cuyas sucursales aparecen diseminadas hoy por numerosos países latinoamericanos, recibió en 2012 el premio Príncipe Claus que otorga el gobierno holandés. Sergio Raimondi obtuvo en 2007 la beca Guggenheim por su proyecto *Para un diccionario crítico de la lengua* y actualmente se desempeña como director del Instituto Cultural de la Municipalidad de Bahía Blanca. La obra de Mario Ortiz, luego de la publicación de sus *Cuadernos de Lengua y Literatura* por la editorial Eterna Cadencia en 2013, obtuvo una repercusión importante tanto por parte de la crítica especializada como en términos mediáticos, al punto que Rosario Bléfari reseñó su libro en el programa *Test*, emitido por la Televisión Pública.

instaura un orden de lectura ineluctable que podríamos reconstruir a partir de la imagen con el nombre de Ezra Pound.

El hecho de que aparezca el nombre de Pound es significativo por varias razones. En primer lugar, porque la figura de Pound ocupa un lugar central tanto en las lecturas de los escritores bahienses (Raimondi, Chauvié, Díaz, Ortiz) como en las poéticas de Gambarotta, Rubio, Llach, e incluso en los libros de Casas, donde aparece citado más de una vez. Pero no es tanto la mera mención de este nombre lo que abre una serie de relaciones activas en el corpus de VOX, como el hecho de que aparezca de ese modo en particular, bajo la forma de un poema visual donde precisamente grafía y objeto se yuxtaponen: la letra zeta es una tranquera con bisagras, en definitiva, una puerta. Como tal, convoca la apertura, o mejor dicho la irrupción abierta de un archivo a disposición<sup>2</sup>.

Pero el archivo que se abre en la imagen no es solamente el de Pound (el archivo “imaginista”, el archivo del ideograma como técnica de escritura poética) sino que se trata de un archivo mucho más amplio y heterogéneo, justamente porque, tal y como aparece, el nombre de Pound no funciona acá como referencia intertextual, como cita literaria. Esa imagen abre un archivo heterogéneo porque la referencia misma a Pound es, en sí misma, heterónoma, al estar procesada por un género puntual (el poema visual) y por una operatoria formal específica en el marco de dicho género (en este caso, la convergencia de dos letras, la Z y la N, en una misma *cosa*). En otras palabras: el archivo que abre la puerta de Pound es producto de esa misma disposición cruzada de su significante (verticalidad del apellido, horizontalidad del nombre de pila), y la homografía que, al rotar la imagen, se produce entre la letra N y la Z. Por lo tanto, como vemos, la puerta de Pound no podría conducir a un solo sitio, a un solo archivo, sino a varios.

---

2 Tomo la distinción entre archivo y repertorio que hace Gonzalo Aguilar: “...a partir de los archivos que se presentan en un momento dado, los poetas actúan sobre él ejerciendo selecciones, ampliaciones y jerarquizaciones; es decir, construyen un *repertorio* distintivo. La diferencia entre archivo y repertorio establece el pasaje entre la cantidad de información y prácticas que están a disposición de los actores culturales y la selección que éstos hacen y que les sirve para posicionarse” (Aguilar, 2003, p. 18).

dolar  
dolər  
dolər  
dolər  
dolor

72

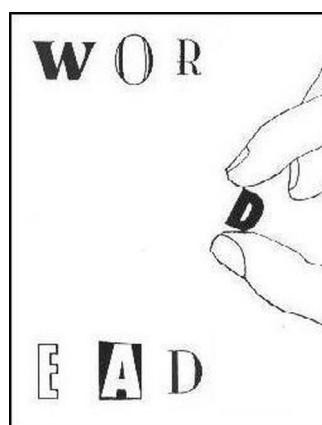


Fig. Otros poemas de Clemente Padín, incluidos en *Poemas visuales*.

El primer archivo que se abre de inmediato, como vimos, es el archivo del nombre y sus reenvíos intrínsecos: el imagismo, Ernest Fenollosa, la escritura ideogramática. El segundo, en cambio, es el archivo de la forma: el “poema visual”, como género, que a su vez remite, de alguna manera, y al menos como prefiguración, a Mallarmé y Apollinaire; luego a las vanguardias históricas: Girondo, en Argentina, y Huidobro, en Chile, experimentan cada uno a su manera distintos rasgos de la poesía visual; y, por último, a lo que sería su expresión latinoamericana más importante: el concretismo brasileño de la década de los cincuenta y sesenta, representado principalmente por las obras de Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari. El tercer y último archivo es el que se abre por una relación material de semejanza: es el archivo de la edición y el lugar que ocupa, en este contexto, la propuesta de VOX en cuanto a la estética singular de sus libros.

Si bien los libros de VOX presentan distintas variaciones en cuanto a su diseño, la forma que los caracteriza es la de la pequeña caja cuadrada o rectangular, de cartón, que se ata con un hilo de color o se abrocha con un botón de plástico. En este formato, las guardas suelen estar hechas con hojas de diario o de revista y los libros suelen venir acompañados con señaladores, apoya-vasos e incluso, en algunas ocasiones, con grabados de Carlos Mux, artista plástico encargado del diseño y la maquetería de VOX. En este sentido, los libros de VOX podrían leerse casi como verdaderos “artefectos” artísticos, en tanto ponen de relieve, y hasta exacerban, una forma determinada, a la vez que demandan la manipulación activa de un lector quien, antes de constituirse como tal, debe transformarse previamente en usuario, en tanto es condición para acceder al libro propiamente dicho lidiar con esa materia que lo precede y las respectivas prácticas, siempre mínimas, que demanda: desatar, desabrochar, abrir, sacar, y luego repetir el procedimiento en sentido inverso. En definitiva, algo se interpone entre el lector y el libro: el “packaging”, la maquetería, el diseño, parecen irrumpir y desplegar su propio lenguaje. De ahí, la observación, entre humorística y peyorativa, que hace Fabián Casas sobre este tipo de ediciones:

Mi amigo suele hacer libros “objeto”. No el libro sólo con la tapa y contratapa y las páginas del medio, sino con agregados. Puede tener figuritas, *piercings*, aros y, al abrirlos, caérseles monedas aplastadas por las vías de un tren. La verdad, no me gustan los libros objeto. Son como

esos réferis que tratan de ser más protagonistas que los jugadores (CASAS, 2011, p. 13).

Casas lee estos agregados no sólo como meros obstáculos que entorpecen la manipulación del objeto sino la llegada al texto poético mismo. Pero si nos remitimos al archivo correspondiente que abre la relación de semejanza material con la poesía visual, el acceso al libro, la administración manual que implica, hace que nos detengamos conscientemente en esta instancia de apertura y entremos al libro desde la inmanencia de su materialidad, incluso desde su incomodidad o falta de practicidad. Por otro lado, Casas plantea, por medio de la alegoría futbolística, una relación de competencia por el protagonismo entre el libro y el texto poético. Sin embargo, habría que señalar que toda relación de oposición está fundada en una íntima semejanza, en una cercanía entre los objetos opuestos, dado que para oponerse, debemos presuponer implícitamente la existencia previa de un elemento en común que funcione como base de dicha oposición, es decir, un elemento en común entre estos “libros objeto” y los “textos poéticos”. Luego, en la materialidad que Casas impugna como obstáculo, como puro fetiche vacío de significación, emerge justamente lo contrario: un lenguaje. Éste es el elemento en común, implícito pero necesario para que exista la relación de competencia que Casas establece entre una cosa y la otra. Al mismo tiempo, dicha oposición queda invalidada en el momento en que detectamos y explicitamos cuál era el elemento en común sobre el que estaba fundada la relación de competencia, dado que se advierte de inmediato que ambos polos parecen compartir el hecho de estar articulados en base a un tipo de lenguaje, al mismo tiempo se impone la evidencia de que esos lenguajes difieren en cuanto a su naturaleza: verbal en un caso, visual y táctil en otro. La relación de competencia deviene relación de complementariedad, de acoplamiento, de articulación, de ensamble, de diálogo.

Precisamente, el despliegue de los archivos detallados que abre la puerta de Pound y la relación de enlace entre el lenguaje sensorial del libro y el lenguaje verbal del poema permitirán reconstruir la matriz de una lengua poética común en el corpus de VOX.

## 2. Aperturas del archivo: Pound y el concretismo/ El concepto de diseño en VOX/ Del libro-objeto al libro-agente.

Como decía, la puerta de Pound implica el ingreso de un archivo doble, el archivo del nombre y el archivo de la forma: por un lado, el imaginismo, podríamos decir, y por el otro, la poesía visual como género. Archivos que, así asociados, reenvían directo al concretismo brasileño, entendido como momento de síntesis y, sobre todo, como zona de la tradición con la que explícitamente se alinean los *Poemas visuales* de Clemente Padín en general y el poema visual de Pound en particular, dado que el título, “Noigandres” es nada más y nada menos que el nombre del grupo que integraron los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, junto a Décio Pignatari, entre otros; grupo que, además, dio inicio a la poesía concreta brasileña. El libro de Padín incluye un texto casi a modo de manifiesto en donde, sin embargo, no se mencionan más referentes que Mallarmé. Aún así, el manifiesto de Padín coincide programáticamente con los manifiestos de los poetas concretos brasileños, sobre todo en lo que atañe a “la precariedad del concepto restringido de literatura (...) basado exclusivamente en la semántica verbal” (PADÍN, 2005)<sup>3</sup> y a la consecuente necesidad de recurrir a una “dimensión visual del lenguaje”.

Precisamente, según Gonzalo Aguilar (2003, p. 23), los poetas concretos brasileños dirigen sus ataques formales contra el verso en tanto “rasgo invariante de lo poético”. Para Aguilar, el concepto que sintetiza los esfuerzos de los poetas concretos por desarrollar una unidad de escritura que reemplace al verso es, precisamente, el concepto de ideograma en tanto forma opuesta al lenguaje discursivo organizado sintácticamente de acuerdo al modelo de la línea. Para Aguilar, esta disposición ideogramática que adoptaron los concretistas brasileños implica una nueva concepción de la materialidad poética y de las relaciones entre escritura y espacio, ya que mediante la combinación del espacio como lugar de agenciamiento del poema, los poetas concretos lograron acceder, de acuerdo con Aguilar, al poema en tanto entidad perceptiva espacial y visual (ver 2003, p. 23). En este contexto específico, Aguilar subraya, además de la influencia fundamental de Mallarmé y los

<sup>3</sup> El manifiesto se titula “La experimentación poética”. Viene impreso en una tira de papel doblada en tres, desplegable, sin números de página.



caligramas de Apollinaire, la importancia central de Ezra Pound y su concepción de la escritura ideográfica, que a su vez es deudora de los textos de Ernest Fenollosa sobre la escritura china.

Fenollosa explica que la escritura china es un “arte temporal” (Fenollosa y Pound, 1977, p. 31), “una vívida imagen taquigráfica de las operaciones de la naturaleza” (p. 33), semejante incluso al lenguaje de los gestos: “[la escritura china] habla a la vez con los vívidos elementos de la pintura y con la movilidad de los sonidos. En cierto sentido, es más objetiva que ambos. Leyendo chino parece que vemos las cosas llevando a cabo su propio destino” (p. 34). En *El ABC de la lectura*, Pound enfatiza este aspecto, la idea del ideograma como “dibujo de la cosa”, “de una cosa en una posición o relación dada, de una combinación de cosas. *Significa* la cosa, o la acción o situación o cualidad inherente de las varias cosas que representa” (POUND, 1968, p. 18). Por eso, Pound reniega de aquellos que leyeron el imaginismo como un dispositivo de representación de imágenes fijas. Dice Pound ((1968 p. 43): “Si no podemos pensar que el imaginismo o fanopeia incluye la imagen en movimiento, tendremos que hacer una *innecesaria* división entre la imagen fija y la praxis o acción” (el subrayado es nuestro). Innecesaria desde la concepción de Pound, dado que toda imagen es, en el marco de estas coordenadas, una acción que se desarrolla en el tiempo.

Por medio del uso y apropiación de la técnica ideogramática, los poetas concretos crearon un espacio de diálogo y de *performance*: al sacar a la poesía de su lugar convencional, explica Aguilar, exigieron que ésta se definiera en relación con las demás artes. En su dimensión visual, la poesía se presentaba como planificación, diseño y construcción, categorías que la acercaban a las artes visuales. Según Aguilar, el diseño funcionaba como hilo conductor entre la poesía y las demás artes, a la vez que la ponía en conexión directa con el espacio social. La noción de diseño, de importancia decisiva en los movimientos vanguardistas de los años veinte, es recuperada por los poetas concretos como forma que atraviesa y reúne lo heterogéneo (AGUILAR, 2003, p. 75).

Si la puerta de Pound abre el acceso, como vemos, a los archivos del imaginismo y del concretismo, a la vez pone en relación estos archivos con el archivo de la edición, como señalamos previamente. En este sentido, más que una afinidad poética con las escrituras reunidas en VOX, se establece una semejanza material, decíamos, desde el concepto

mismo de diseño, que los concretistas acuñaron con un fin estético y político. Luego, el formato particular de los libros VOX no sólo tronca con una historia de la edición próxima a los formatos atípicos, coleccionables, sino con la estética de la poesía visual, en el cruce entre poesía y artes plásticas. Gustavo López, como dijimos al comienzo, es artista plástico, y su preocupación por la forma de los libros se manifestó, como declara en la entrevista, desde los inicios del proyecto:

Pensé en hacer una revista que solamente fuera de arte y literatura, bien acotada, con un diseño más contemporáneo, y en donde hubiera participación plena de los artistas plásticos con la finalidad de hacer un cruce entre la poesía y la literatura contemporánea –lo que se estaba produciendo por esos días–, por un lado, y el mundo de la plástica, por el otro: un espacio de diálogo, para compartir, porque yo tenía mucho contacto con la plástica y me daba cuenta que los artistas tenían un desconocimiento del mundo de la poesía, del cual yo era lector desde los setenta, prácticamente. Sin embargo, había muchos universos paralelos entre la poesía y el arte. (...) Después me empecé a entusiasmar más por la cuestión formal de la revista: darle más preponderancia, más participación a la parte del diseño, a lo visual. Porque también me daba cuenta que para la poesía contemporánea, por ejemplo, no había lectores, había una carencia de lectores enorme. Yo detectaba que había excelentes libros y pocos lectores. La cuestión era cómo ampliar la mancha de aceite, seduciendo a lectores de otras disciplinas, artistas, o lectores que venían de la rama del ensayo o de la narrativa. Y a partir de un ejercicio de percepción de esa estética contemporánea que estaba apareciendo, podía darse un trabajo de sensibilización que tuviera como finalidad ganar lectores. (...) La cuestión de los libros, de cómo hacerlos, tenía que resumir varias cosas: fundamentalmente que el precio fuera accesible, porque los libros de poesía no se vendían; y si no los vendés, después no tenés dinero para poder hacer más libros. Yo me daba cuenta, además, que había un caudal de textos que tenían urgencia por ser editados. Hacer libros de manera tradicional, esos libros de imprenta, era imposible, por su valor. Entonces empezamos a hacer esos pequeños libritos con un costado artesanal, que convenía, desde el diseño, a los autores, y a la vez era un objeto lindo, atractivo para un lector ocasional, que podía acceder a un libro por 15 o 20 pesos. Y por eso los libros ganaron lectores enseguida<sup>4</sup>.

El lugar preponderante del diseño en VOX puede leerse, entonces, como estrategia de posicionamiento en el campo poético pero también como una concepción determinada del libro en tanto objeto con “capacidad de agencia”<sup>5</sup>. Justamente, Bruno Latour alerta al sociólogo

4 Entrevista inédita realizada en el marco de la tesis doctoral.

5 Cualidad extraña, atípica, sobre todo si revisamos estudios con perspectivas sumamente dis-

acerca de esta capacidad particular que tienen algunos objetos. La llamada de atención sirve, también, y en este caso, para los críticos literarios. Dice Latour: “cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor (...). Además de ‘determinar’ y servir ‘como telón de fondo’, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alertar, sugerir, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc.” (LATOURE, 2008, pp. 106, 107)<sup>6</sup>. Es por eso que, de acuerdo con la propuesta de Latour, hay que hacer hablar a los objetos, es decir, “hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros” (LATOURE, 2008, p. 117). Podríamos conjeturar, siguiendo la lectura de Latour, que en el caso de los libros de VOX en particular (aunque la afirmación podría ser extensible a otros casos) asistimos a una especie de desplazamiento en el libro en tanto objeto: ya que estas materias inertes y silenciosas dejan de funcionar como meros objetos para ganar protagonismo como verdaderos agentes. Más que libros-objeto: libros-agentes.

Si volvemos sobre la entrevista, observaremos que de la intersección entre diseño y accesibilidad económica, parece emerger esa capacidad de agencia del libro para ganar lectores, seducir, convencer, todas ellas acciones que Gustavo López inscribe en la agencia de los libros de VOX, que suelen venir acompañados con objetos de diseño destinados al uso práctico (señaladores, apoya-vasos) mezclados con otros que carecen de él (calcomanías, grabados) como si el libro estuviera cargado de un plus que combina utilidad material y propuesta estética.

El libro-agente, entonces, se carga de una fuerza de significación a la vez que, en su formato característico (la caja anudada), demanda del lector un devenir usuario, anterior a la lectura: ese lector en potencia tiene que desanudar, desenroscar, desatar, manipular un hilo y una caja, abrir para acceder al libro: y en esa instancia dilatoria, interactúa, para

---

tintas entre sí, tales como *La galaxia Gutemberg* (1985), de Marshall McLuhan, *Historia del libro* (2002), de Albert Labarre, *Una historia de la lectura* (2005), de Alberto Manguel, o incluso el volumen *Historia de la lectura en el mundo occidental* (2011), que coordinan Roger Chartier y Guglielmo Cavallo, donde se advierte, de manera invariable, que los libros, incluso cuando son considerados como objetos privilegiados de las prácticas de lectura y escritura, son entendidos como meros entes pasivos en tanto sólo sirven calladamente a la escritura desde su materialidad silenciosa, muda. Pero pronto se advierte que los libros de VOX poco o nada tienen que ver con la idea pasiva de libro en tanto vehículo sumiso de la escritura, receptáculo destinado única y exclusivamente a campar contra los embistes del paso del tiempo.

<sup>6</sup> Precisamente, el programa teórico de Latour propone integrar al análisis sociológico “nuevas entidades” (2008, p. 111). Estas nuevas entidades son los objetos mismos, que según Latour poseen capacidad de agencia, capacidad reprimida aparentemente en términos epistemológicos, “dado que los objetos tienen roles tan pobres y limitados en la mayor parte de las ciencias sociales” (p. 113)

bien o para mal, con simpatía o antipatía, con ese lenguaje del libro-agente.

### 3. La plasticidad de la lengua

La materialidad de la lengua que aparece en VOX proviene, sin duda, de esos archivos a los que reenvía la puerta de Ezra Pound a la vez que no se reduce a ellos, porque en VOX el lenguaje poético, fundamentalmente, ya no aparece bajo la figuración de una “materia ni tampoco bajo la textura de “la imagen objetiva”<sup>7</sup>. Luego, el tipo

---

7 Tal y como la entiende Ana Porrúa, en la imagen objetiva “la mirada es el soporte de la imagen o la escena; el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos. Él ordena la relación de algo que está afuera. En este caso no hay dudas y la figuración tendrá que ver casi siempre con planos o volúmenes que arman un equilibrio a partir de cierto contraste (de color, de formas), con una caligrafía pictórica. El componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva sino que ajusta, sitúa al objeto, lo exterior. El ajuste, además, tiene que ver con un modo de percibir que es, de hecho, un ejercicio de captación de las formas, de lo constructivo” (PORRÚA, 2011, p. 45). El recorte de Porrúa para pensar la idea de “imagen objetiva” parte explícitamente de *Diario de poesía*, nada más y nada menos que de un texto de Juan Pablo Renzi (1940-1992), artista plástico encargado de las tapas del *Diario...* hasta el número 22, cuando por motivo de su fallecimiento fue sucedido por Eduardo Stupía. En el texto, Porrúa lee “la escena de inicio del cuadro como experiencia peculiar de percepción” (PORRÚA, 2011, p. 43), y esto le permite empezar a delimitar una idea de “imagen objetiva” no tanto desde los materiales blandos, sino desde los soportes duros: el cuadro, el marco; y luego: el trazo, el ajuste, algo del orden de la precisión. Acá entran, de la generación a medio camino entre los ochenta y los noventa, las poéticas de Daniel García Helder y Martín Prieto. Aunque Porrúa no lo plantea en estos términos, en mi opinión habría una diferencia sustancial entre la primera idea de “imagen objetiva” que aparece en *Caligrafía tonal* y lo que más adelante Porrúa designa como “el dispositivo objetivista”, que ya como concepto parece mucho más amplio, abarcativo, en fin: *flexible*. Ahí entran, por ejemplo, Laura Wittner, Carlos Battilana y Martín Gambarotta, por mencionar tres poetas distintos entre sí y cuyas escrituras, a la vez que presentan puntos en común con la idea de “imagen objetiva”, la desbordan ostensiblemente. Y Porrúa señala ese desborde: “Aquello que hace visible el dispositivo objetivista se presenta como evidencia (...) y a la vez como escamoteo (...) Hay algo que se sustrae en los objetos mismos, o hay algo que la mirada sustrae. Porque las escrituras de las que hablamos no son un mero registro, un testimonio a secas, aunque su carácter testimonial sea importante. No se trata de fotografías que postulan *una verdad*, sino de la puesta en suspenso de la relación entre el ojo y el lenguaje (aún desde la convicción de su atadura) (...) El dispositivo objetivista atraviesa los órdenes de la visibilidad y de la enunciación, los mezcla, propone articulaciones diversas” (PORRÚA, 2011, pp. 83-86). Me parece que habría algo en las ideas de escamoteo, sustracción y puesta en suspenso, que se distingue y se separa de la “imagen objetiva” comprendida en las coordenadas del cuadro, del marco, del ajuste, de esa clausura de “la deriva”. Lo que quiero decir es que, en mi opinión, el “dispositivo objetivista” escribe precisamente en el reverso de la “imagen objetiva” porque implica otra concepción de la materialidad del lenguaje, una concepción que ya no estaría asociada a los soportes duros del fenómeno pictórico sino,

de materialidad que aparece en VOX, y que caracterizaría el lenguaje poético común a estas escrituras, es una materialidad más bien plástica, maleable, elástica, un tipo de materialidad que ya no se encuentra asociada a figuras compositivas duras, como aquella “labor limae” a la que convocaba la corrección de un texto, o la metáfora del artesano que “devasta, pule, talla y engarza” (Barthes, 2003, p. 66); porque todas ellas implican una concepción de la lengua como materia dura, que opone su resistencia pétreo, cuando el lenguaje poético que aparece articulado en VOX puede pensarse como una materia más bien blanda, pero no por eso dócil o fácil de manipular; pienso en una materia blanda porque convoca otras figuraciones de operatorias escriturarias tales como el reciclado, la mezcla, la disolución, el diseño, en definitiva: la lengua como un tipo de materia que se deja deformar y es en los procesos de deformación, ya no en sus procesos de resistencia, que encuentra y expresa su complejidad.

En los *Cuadernos de lengua y literatura*, de Mario Ortiz, la escritura está asociada al proceso, a la variación, al desvío, incluso al merodeo, antes que al producto y a las formas compositivas emparentadas con lo acabado, lo definitivo, lo concluso. Por eso, las figuraciones del lenguaje responden necesariamente a materias idóneas, coherentes con esa concepción de la escritura. Por ejemplo: si, por un lado, nos encontramos con “Martínez y el juego tonto/ de arrojar palabras como piedritas” (ORTIZ, 2000, p. 25), por el otro, las palabras parecen convocar la materialidad blanda de la luz y el sonido:

algunas palabras se asoman al balcón

a escuchar el canto de otras palabras

y juntas en el enredo, escuchador y

escuchado,

semejan a Romeo & Julieta

la luna que es el sustantivo luna

ilumina a los furtivos en la penumbra (ORTIZ, 2000, p. 28)

---

en todo caso, a sus materiales blandos, y por lo tanto a otro tipos de operatorias que podrían sintetizarse en el desplazamiento que va del marco, el ajuste y la retracción de la expansión, al escamoteo, la puesta en suspenso y la sustracción, que como vimos son producto de un exceso o de una deriva mínima, si se quiere.

el sol sobre esa cornisa  
 de esto hay que hablar  
 hacia atrás, rodeándola, el cielo  
 de la tarde, celeste  
 contra amarillo de la cornisa  
 rodeándola, precisamente, con el lenguaje (ORTIZ, 2000,  
 p. 40)

El lenguaje adopta simbióticamente la forma de las cosas que envuelve y la materialidad de las palabras (“la luna/ que es el sustantivo luna/ ilumina...”) está asociada a fenómenos de luz y sonido, a las figuras del enredo y el rodeo, entendidas como variantes de su plasticidad. En el volumen 2 de los *Cuadernos...* reencontramos la escena de la manipulación de la letra que veíamos en el poema visual de Padín comentado arriba:

tengo en mis manos una letra X

la letra, creo que todo el mundo lo sabe,  
 es la mínima parte en que se puede descomponer  
 el sonido del lenguaje

la X de este alfabeto  
 no representa una magnitud desconocida,  
 como la A o la B

no representan una cantidad que voluntariamente se mantiene en  
 suspenso

no hay, entonces,  
 misterio o secreto  
 y la letra X, aún en mi mano,

como la A o la B  
 permanece intacta,  
 en su puro estado de insignificancia  
 como si dijéramos  
 en la nada transparente  
 de su no ocultación

dudo en seguir esta idea  
 porque la X se carga de un sentido  
 que ella no reclama

pero anoto:  
 la X es de plástico azul  
 y con ella pueden formarse palabras azules  
 en la secuencia alfabética del juego  
 se alinean las letras O, P, Q, R.

Cambio la O por la S

y avanzan amenazantes como lábaro romano. (ORTIZ, 2000, pp. 25, 26)

En este poema, la letra es materia “en su puro estado de insignificancia”; pero además expresa una cualidad de la lengua, en tanto sustancia susceptible de segmentación, es decir, de descomposición. Y parece ser ahí, en sus procesos de subdivisión en mínimas partículas, que la materialidad se expresa como algo manipulable, móvil, desplazable. Esta cualidad es la que produce nada más y nada menos que el salto de la arbitrariedad al sentido, el pasaje del orden alfabético “O, P, Q, R” a la serie “SPQR”, sigla romana para “Senatus Populus Que Romanus”. Entonces, parecería que entre la arbitrariedad del significante y la insinuación de un orden político de la lengua hay una letra de distancia. El sentido no puede irrumpir sino como amenaza de esa inspección recreativa de las posibilidades materiales de las letras, en el contexto de un juego alfabético para niños. La plasticidad de esas letras, su movilidad, especialmente diseñada para la combinación, para el reordenamiento constante, es lo que produce la coincidencia inesperada, el advenimiento

del orden político: sobre todo porque en las siglas “SPQR” perdemos la X, pero sólo a condición de recobrarla en el sentido al que reenvían esas siglas: el monograma que funcionaba como estandarte de la guardia imperial romana, conformado por la superposición de la X y la P, primeras dos letras griegas del nombre de Cristo, χριστός. La plasticidad del material determina, de este modo, la maleabilidad del sentido: la significación. Algo muy parecido ocurre en un poema de *Arveja negra*, de Verónica Viola Fisher:

Luz ultra

un inter-

locutor apropiado

no es un inter-

no, no es inter-

prestación con reembolso

se lectura inter-

personal es un inter-

lineado expropiado

por frondosidad inter-

ión contra íon contra íon contra-

caras ocultas

entre verso y ver-

tiente espontánea de imaginación es-

caló por caló o-

no mastica la química re-

petición en des-

peje-

rey que sin red a-

salta la boca y dice

al percursor precursor al

disparo cursor contra-

pan talla in mensa mente inter-



vendía a  
 la velocidad de la luz ultra-  
 violeta. (FISHER, 2005, pp. 21, 22)

El corte de verso es casi impaciente, parece estar adelantado: Fisher corta la palabra antes que el verso propiamente dicho. Y en esa escansión precipitada, vertiginosa, en la misma predisposición de la palabra al corte, se experimenta el advenimiento amenazante del sentido, tal y como aparecía en el juego de Ortiz: “rey que sin red a-/ salta la boca y dice/ al percutor precursor al/ disparo cursor”. Estos cortes exponen la sustancia quebradiza de la que están hechas las palabras, su fino espesor de lámina, pero nunca como debilidad, dado que es por medio de esa cualidad inestable de la materia verbal, que el sentido poético efectivamente se produce como deformación de esta materia, materia de por sí deformable, ya sea por la vía del desplazamiento paradigmático de una letra, como en el caso de Ortiz, o por la vía del corte, como en el poema de Fisher, donde las palabras parecen haces de luz (de ahí el nombre incompleto del poema: “Luz ultra-/ violeta”) y el corte, un interruptor que se prende y se apaga para producir, como la luz ultravioleta, rangos de visibilidad, es decir, de significación, que sólo se vuelven legibles bajo esa intermitencia de la lengua. En los dos casos, el poeta accede a la forma por la vía de la plasticidad de la lengua, no por el camino de la resistencia del material.

**4. Constelaciones de la materia: tramas, series, redes**

...in the daylight  
 in which things explain to each other,  
 not themselves.  
 George Oppen, *This in Which*, 1965.

La plasticidad misma de la lengua implica un modo de aparición y disposición de los objetos que aparecen en los poemas: esa elasticidad

con la que está asociada el lenguaje poético hace que los objetos nunca se muestren sueltos, aislados como unidades. Por el contrario, podemos comprobar que los objetos sólo aparecen en tramas, series, redes donde recobran su singularidad material en la asociación, en la relación, en la conexión. Como veíamos, si el concretismo retomaba el concepto de ideograma en tanto diseño<sup>8</sup>, en su carácter visual, entonces en el corpus de VOX lo encontraremos retomado en su sintaxis, es decir, en su organización, de acuerdo a su carácter relacional; dice Fenollosa:

Un auténtico nombre, una cosa aislada, no existe en la naturaleza. Las cosas son sólo los puntos terminales, o mejor, los puntos de encuentro en las acciones, cortes transversales de acciones, instantáneas (snapshots). (...) Un movimiento abstracto tampoco cabe en la naturaleza. El ojo ve nombre y verbo como una sola cosa: cosas en movimiento, movimiento de cosas, y eso es lo que tiende a representar la escritura china (FENOLLOSA, 1977, p. 35).

Esta dimensión relacional del ideograma es la que reaparece en las escrituras poéticas de VOX, donde no hay objeto único, sino constelaciones donde los objetos se construyen, más bien, como un montaje heterogéneo. Y en este sentido, la idea de ideograma que podría leerse en esta disposición se encuentra en fuerte relación con el montaje cinematográfico tal y como lo concibe Sergei Eisenstein en dos ensayos: “El principio cinematográfico y el ideograma” y “La cuarta dimensión fílmica”. Para Eisenstein, la imagen fílmica “no puede ser nunca una inflexible letra del alfabeto” sino un verdadero ideograma de significado múltiple en tanto sólo “puede ser leído en yuxtaposición, de la misma manera que un ideograma adquiere su importancia, significado, y aún su pronunciación (...) únicamente cuando se combina” (EISENSTEIN, 2003, p. 66). En estos ensayos, Eisenstein sostiene que el montaje como

---

<sup>8</sup> Habría que destacar, por supuesto, que la relación entre concretismo e imagen es tan sólo uno de los aspectos de este movimiento. En otras palabras, el concretismo no se limita ni se reduce a la imbricación entre diseño y discurso poético. Sin embargo, por razones de extensión, no desarrollamos acá los matices y complejidades de esta poética dado que lo que interesa señalar son tan sólo las filiaciones puntuales en términos de archivo entre el concretismo, la doble función de Gustavo López como editor y artista plástico y la inclusión excepcional de los *Poemas visuales* de Padín en el catálogo. Tampoco quiero dar a entender que, en términos textuales, exista una relación entre las poéticas de los noventa y el concretismo brasileño, sino más bien que la presencia de dichos archivos abre líneas de lecturas alternativas.

principio fundamental del cine puede encontrar su genealogía más remota en los antiguos jeroglíficos y en la cultura japonesa:

La combinación de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno, separadamente, corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos “representables” se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable:

Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan “llorar”; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = “escuchar”

un perro + una boca = “ladrar”

una boca + un niño = “gritar”

una boca + un pájaro = “cantar”

un cuchillo + un corazón = “pena”, y así sucesivamente.

¡Esto es montaje! (EISENSTEIN, 2003, pp. 34, 33)

Por ejemplo, en *Mamushkas*, de Roberta Iannamico, las mamushkas no aparecen como una imagen o un objeto representado en el poema, sino como pura forma que enlaza con otras en una trama: madres, calesitas, pimpollos, cebollas, cisnes, pliegues, repollos, huevos de pascua, hojas de libro, rayas de cebra, caracoles; todos estos objetos parecen compartir algo de la forma de las mamushkas que tiene que ver con la recursividad, el espiral, el pliegue, la yuxtaposición de múltiples capas. En este contexto, ni siquiera un objeto ya de por sí tan singular como las mamushkas existe en sí mismo, separado del resto: por el contrario, es la red, la proyección de esa forma, lo que le otorga sentido. Porque uno podría trazar ahí una línea de lectura emparentada con lo femenino, la maternidad, pero me parece que el poema de apertura se saca de encima rápidamente esa lectura con un solo verso:

Una mamushka contiene en su vientre

la totalidad de las mamushkas

porque no hay mamushka que no tenga

una mamushka adentro

Madre hay una sola (IANNAMICO, 2000, p. 7)

El verso final es un proverbio popular y funciona como contraste formal, ya que si bien esa mamushka del comienzo (“Una mamushka...”) tiene connotaciones emparentadas con la maternidad (“...contiene en su vientre”) a su vez no termina de encajar con la figura de la madre, en tanto no podríamos decir, por definición: mamushka hay una sola. En todo caso, la mamushka es una madre proliferante, rizomática, pero no una madre en términos culturales, cuestión que el verso final del primer poema se encarga de aclarar casi explícitamente a modo de apertura. Lo que quiero decir es que las mamushkas de Iannamico no se dejan leer, simplemente, bajo ninguna alegoría materna, porque la desbordan desde un comienzo hasta el punto en que la disuelven en la proliferación de líneas de fuga que la ponen en relación con otras series de objetos que conectan, por disposición, con la forma mamushka: las mamushkas son esa misma forma que se disemina y se proyecta sobre estos objetos. Y si en este caso ocupan un lugar central alrededor del cual orbitan estos otros objetos, el orden parece siempre variable, nunca esencial: cualquiera de ellos podría ocupar el centro porque lo que predomina es, antes que un objeto, una forma. Es el caso de las cebollas:

Una mamushka considera a la cebolla de su misma especie

no la corta ni la pica

la pela apenas

y esa desnudez

la hace llorar (IANNAMICO, 2000, p. 13)

O de los cisnes:

Hay múltiples cisnes debajo de las plumas.

Las mamushkas lo saben

no lo dirán jamás (IANNAMICO, 2000, p. 14)

O de los libros:

Una mamushka lee un libro tenue

de papel de arroz

No termina nunca de dar vuelta las páginas  
(IANNAMICO, 2000, p. 20)

Como sostiene Francine Masiello, “la mamushka se desliga de los mitos de la maternidad y pasa a la fantasía pura. El experimento ilumina las expectativas de afectividad que le asignamos al vocablo y a los trastornos incursionados por el poema. La familia, vista desde esta perspectiva, será una construcción tan endeble como la palabra misma” (MASIELLO, 2012, p. 92). Más allá de la lectura en clave de disolución familiar, lo cierto es que el ejercicio de *Mamushkas* es un ejercicio formal que pasa por la lengua: la ausencia enfática de signos de puntuación, a pesar de la serialización de los poemas, produce una idea de continuidad, la idea de que un poema contiene en su interior el siguiente poema, y la escritura misma, entonces, nos remite otra vez a la forma-mamushka: escribir es deshilar, desmontar las redes que contiene un objeto determinado. Y en esto, el juego infantil de las asociaciones lúdicas, de los reenvíos, de las formas que se reordenan: una mamushka, con todo su esteticismo, puede ser desde una cebolla hasta un caracol marino; y en esta cadena no hay precisamente una lógica de relación de los valores estéticos, sino que el hilo rector parece ser la forma misma.

Al igual que en el verso de George Oppen que tomamos como epígrafe, las cosas se explican unas a otras, nunca a sí mismas: ninguna autorreferencialidad de los objetos, ninguna descripción, sino, más bien, asociaciones, enlaces, desplazamientos, convocados por la forma:

El tendal de ropa

cómo me gusta

mejor que

las guirnaldas

que las banderas

tan variado  
cada prenda vuela a su modo  
cuando hay viento  
algunas trágicas  
otras bailanteras  
y sin embargo es una unidad  
cada tendal  
como una familia numerosa  
los broches son pájaros. (IANNAMICO, 2001, p. 21)

Las gramíneas  
son como espigas  
pero más delgadas  
más esbeltas  
elegantísimas  
hay que zambullirse para ver  
en el invierno son plateadas  
hay plateadas y doradas  
algunas son como espigas  
y algunas son pequeñas estrellas  
o erizos  
o clavelitos en miniatura  
junto un ramo  
para mi pelo. (IANNAMICO, 2001, p. 32)

En *El collar de fideos*, otro de los libros de Iannamico, la línea del hilvanado de los objetos rige desde el poema que da título al libro<sup>9</sup>; como el tendal, lo que importa es siempre lo que sirve de soporte

---

9 Transcribo el poema completo: “Me hago un collar de fideos/ un collar largo/ que haga ruido/ bajan los fideos/ como gotas/ por la lana/ manguitos de fraile/ también me hago una pulsera/ con los fideos/ y todos se enteran/ cuando muevo las manos” (Iannamico, 2001, p. 23).

vertebral a la reunión de elementos heterogéneos: las prendas agitadas por el viento que convocan distintas emociones, la familia numerosa, los broches como pájaros, pero también la distancia entre las estrellas y los erizos, el arco que se arma ahí para definir, por ejemplo, a las gramíneas, un arco tan amplio y a la vez tan preciso, que por un lado parece clausurar definitivamente la posibilidad de pensar esas plantas como algo separado del resto del mundo, es decir, como una imagen susceptible de ser abordada desde el despliegue de sus atributos positivos; por el otro, en cambio, se abre la alternativa de pensar los objetos, su dimensión poética, como una eclosión de relaciones que se funden en un mismo punto:

Hago un puchero perfecto  
 con todas las verduras  
 a punto  
 divinas  
 exhibiéndose en forma y color  
 desnudas  
 entre burbujas. (IANNAMICO, 2001, p. 20)

El poema se presenta como un espacio casi gastronómico: esa plasticidad de la lengua hace del texto un lugar en donde los objetos vienen a combinar, a fundir sus atributos. Y en este punto, *Poesía civil*, de Sergio Raimondi, encuentra su afinidad singular con el corpus de VOX; porque, a pesar de ser un libro sumamente difícil de leer por fuera de los parámetros que el texto mismo instala casi como hermenéutica obligada (el marxismo, por ejemplo), lo cierto es que los objetos que aparecen allí comparten la misma lógica dispositiva de la red que hace posible la consolidación de un lenguaje común. Como sostiene Daniel García Helder: “En *Poesía civil* los datos históricos, económicos, tecnológicos, políticos y literarios participan del mismo rango de los saberes prácticos que hacen al proceso de existencia cotidiano y a la cultura popular; ver, por ejemplo, el poema ‘Para hacer una torta sin leche’, que incluye una receta” (GARCÍA HELDER, 2007, p. 144). Y el hecho es que si revisamos tanto el poema que menciona García Helder

como otros afines, podemos comprobar que el discurso teórico general (que comprendería la sucesión detallada en la cita: historia, economía, tecnología, política y literatura) efectivamente se encuentra subordinado a un tipo de “dispositio” vinculada con eso que Michel De Certeau llama “artes de hacer” (ver DE CERTEAU, 1997). Es más: la posibilidad del poema de suscitar reflexiones teóricas tiene que ver, precisamente, con esa plasticidad insistente del lenguaje poético, que doblega incluso esos materiales duros, redefinidos “según la teoría crítica del materialismo histórico elaborada por la escuela de Frankfurt” (VIGNOLI, 2003), con la posibilidad de reunir, combinar y relacionar en ese espacio de montajes y yuxtaposiciones heterogéneas, elementos que no podrían combinarse –por lo menos no con la misma soltura, con la misma técnica, no así, no de la misma forma– en un análisis histórico, económico o político.

Un recorrido vertiginoso por algunos títulos daría cuenta de los tipos de cruces que encontramos en *Poesía civil*: “El verbo inglés ante la acción del fuego”, “Lírica y Hospital, o contra Gadamer”, “Shklovski en diálogo con los productores de papa”, “Literatura y aduana”. Por esta razón, ante la crítica, un libro como *Poesía civil* suscitó casi de inmediato la pregunta por el género y sus límites; es precisamente lo que se cuestiona Beatriz Vignoli: “Tanta argumentación ensayística vertida en la forma del verso lleva a preguntarse cuál límite correr de lugar: si el de la esfera de la autonomía de lo poético, o el de la verdad de los argumentos del autor” (VIGNOLI, 2003). Y concluye: “El método no es científico, es poético. La autonomía se conserva. En suma, el procedimiento es casi el mismo de cualquier otra buena poesía. Lo único que difieren son los materiales”. Y acá podemos objetar que el método documentalista de Raimondi y los materiales duros podrían ser pensados, efectivamente, como científicos; lo que corre el eje es la lengua, no el método. Y acá falla, me parece, la lectura de Vignoli; porque reduce la escritura de Raimondi a una cuestión de “método”, cuando se trata, nada más y nada menos, de una concepción del lenguaje poético, concepción que es, además, más amplia, más general, más objetiva, que el libro de Ramiondi. Lo que quiero decir es que la condición de posibilidad del cruce de todos esos materiales discursivos que vienen a confluir en *Poesía civil* responde a una concepción determinada del lenguaje poético; de lo contrario: ¿qué hace pensar como posible esa relación entre el formalismo ruso y la producción de papas sino un lugar, un espacio, un soporte en donde puedan reunirse estos dos elementos



para entablar, precisamente, un diálogo? Digo, acá también se da “la extrañeza de un encuentro” de la que habla Foucault (2001, p. 2) en el famoso “Prefacio” a *Las palabras y las cosas*; ante todo porque ese diálogo implica, a su modo, una heterotopía, un lugar común de encuentro, no sólo de discursos y prácticas de distintas procedencias (la teoría literaria y la economía, en este caso), sino de tiempos heterogéneos que confluyen en ese diálogo, ya que como nos recuerda Foucault, “no existe, ni aún para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción, que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un criterio previo” (FOUCAULT, 2001, p. 5). Entonces, la pregunta debería ser la pregunta por el criterio previo: ¿cuáles son las características de un lenguaje poético en donde pueden dialogar, sin caer en el surrealismo o en el teatro del absurdo, Shklovski y los productores de papa? ¿Qué lugar permite reunir estos componentes y al hacerlo de pronto vuelve legibles, “hasta en sus detalles menos perceptibles, las redes micropolíticas del conflicto entre patrones y obreros en el marco de una infraestructura industrial” (VIGNOLI, 2003)? Si de acuerdo con Rancière, las ciencias sociales, tal y como las conocemos hoy, son producto de una trama de relaciones hermenéuticas, de “modelos explicativos” (RANCIÈRE, 2011, p. 43), que se caldean, antes y primero, en la literatura del Régimen estético, aún cuando históricamente dichos “modelos” han sido utilizados “para decir lo verdadero sobre el texto literario” (RANCIÈRE, 2011, p. 43)<sup>10</sup>, lo cierto es que en Raimondi, el lenguaje poético implicado traza el camino inverso: es el retorno a la literatura lo que funda la posibilidad de predicar lo verdadero de aquellos discursos, como si sólo en ella pudieran destejarse, desmontarse, por

---

10 Dice Rancière en “Política de la literatura”: “En nombre de la ciencia marxista o freudiana, de la sociología o de la historia, los críticos del siglo XX han creído desmitificar la ingenuidad literaria y enunciar su discurso inconsciente, mostrando cómo sus ficciones cifraban –sin saberlo– las leyes de la estructura social, el estado de la lucha de clases, el mercado de bienes simbólicos o la estructura del campo literario. Pero los modelos explicativos que han utilizado para decir lo verdadero sobre el texto literario son modelos plasmados por la literatura misma. Analizar las realidades prosaicas como fantasmagorías que dan testimonio de la verdad oculta de una sociedad, decir la verdad de la superficie viajando a las profundidades y enunciando el texto social inconsciente que así se descifra, ese modelo de la lectura sintomática es una invención propia de la literatura. Es el modo mismo de inteligibilidad en el que su verdad se afirma y que ella transmite a esas ciencias que han creído, al aplicárselos a ella, obligarla a confesar su verdad” (Rancière, 2011, p. 43). En este sentido digo, un poco más adelante, que Raimondi traza un camino inverso en tanto retorna a la literatura, a la poesía, para leer esos discursos heterogéneos; retorno que, a su vez, funda la inteligibilidad de las relaciones que trama Raimondi en *Poesía civil*, dado que es el lenguaje poético lo que vuelve efectivamente pensables esas relaciones micropolíticas.

medio de esa amplitud heterónoma del lenguaje poético, una serie de relaciones críticas entre elementos heterogéneos que no podrían haber encontrado su lugar común de reunión en otro lado que no fuera en la poesía, concebida bajo los parámetros de un tipo de lengua de límites elásticos que se expanden y permiten hacer entrar esas relaciones, no sólo como posibles, sino como legibles en términos de “lucidez crítica” (VIGNOLI, 2003) e incluso como “una teoría de la literatura nacional completamente económica” (KESSELMAN, MAZZONI y SELCI, 2012, p. 293), es decir, en su plenitud de sentido.

El salto analítico que trazamos más arriba, del “puchero perfecto” de Iannamico a la poética de Raimondi, queda matizado en el punto en donde rehilamos la metáfora gastronómica para pensar un tipo de materialidad alternativa que atraviesa, en paralelo a lo industrial, la trama de *Poesía civil*: el lenguaje poético como masa inconsistente, heterónoma, es lo que permite religar la consistencia de esa trama de relaciones. Veamos el poema titulado “Para hacer una torta sin leche”, que señalaba Daniel García Helder:

La cocción tendrá que ver con el tipo de horno,  
 como todo: se recomienda un fuego mínimo, lento  
 de entre cuarenta y cuarenta y cinco minutos,  
 pero cada cocina, como cada molde, es particular  
 y es inútil establecer una medida exacta para todos.  
 Yo digo: una taza de té con leche de aceite de maíz  
 (no mezcla), una y media (casi dos) de azúcar, bol  
 y batir, batir: ladeado el recipiente y paleta el brazo  
 o la máquina en su punto máximo. Ah, dos huevos  
 además, y todo bien batido hasta espesar la mezcla.  
 Entonces se agregan dos tazas de agua hirviendo.  
 Se levantará una espuma. Se deja reposar un rato.  
 Mientras, se mezclan aparte tres tazas de harina  
 (pasada antes por el cernidor) con una cucharada  
 de Royal y otra de bicarbonato (puede ser menos,  
 más, se ve). Sumar todo y batir. Muy suavemente:

hay que lograr que la masa pierda consistencia.  
 El resto se sabe: enmantecar el molde, enharinarlo  
 y horno. Titi Trujillo le echa un chorrito de vino  
 oporto. Titina Lancioni a veces licor de café o esencia  
 de vainilla. Otros le ponen trozos de manzana,  
 pasas de uva, chocolate o ciruela. Eso va en gustos,  
 en las ganas de inventar, en lo que se tenga a mano.  
 (RAIMONDI, 2000, p. 66)

Éste es el camino que elije como entrada de lectura Marcelo Díaz en su reseña de *Poesía civil*, cuando dice que "...podemos abordar *Poesía civil*, de Sergio Raimondi a partir, en un plano general, de poemas como 'La dieta de Dante', 'Hoy cocina Matsuo Basho', 'Para hacer una torta sin leche'" (DÍAZ, 2001). En efecto, frente a un pasaje del poema citado anteriormente ("pero cada cocina, como cada molde, es particular / y es inútil establecer una medida exacta para todos."), Díaz deja suspendida una pregunta: "¿Se trata acaso de una poética, de una política de lectura?". La pregunta cierra uno de los apartados de la reseña y si bien Díaz arranca por la cocina de *Poesía civil*, terminará derivando, de inmediato, en la posibilidad de pensar la modulación de una poesía política y no en el lenguaje poético como espacio que la hace posible, que es lo que interesar revisar acá. En otras palabras, lo que me parece de suma importancia a los fines de este apartado es establecer aquello que funda la posibilidad misma de hacerle esa pregunta inaudita por la política de lectura a un poema que, bajo la psicosis de una lectura desconectada de toda metáfora, desembocaría efectivamente en la producción de una torta. Rancière dice que como consecuencia de la transición del Régimen representacional al Régimen estético aparecieron dos políticas de la estética: una conciliaba autonomía con heteronomía y desembocó en el "arte comprometido"; la otra divorciaba autonomía y heteronomía y desembocó en el "arte puro". Lo cierto es que la pregunta que Díaz le hace al poema de Raimondi no podría inscribirse en ninguna de estas dos políticas, sino en una tercera vía, la de un arte crítico entendido como...

...un acuerdo específico entre las dos políticas constitutivas de la estética. Este acuerdo debe conservar algo de la tensión que empuja la experiencia estética hacia la reconfiguración de la vida colectiva, y algo de la tensión

que deslinda el poder de la sensibilidad estética de las otras esferas de la experiencia. Debe recurrir a las zonas de indistinción entre el arte y la vida para tomar de ellas las conexiones que provocan inteligibilidad política, y de la separación de las obras de arte debe tomar el sentido de extranjería sensorial que aumenta las energías políticas (RANCIÈRE, 2006, p. 8).

Es en este sentido preciso que los procedimientos de la torta son, pueden ser, también, los del poema: “hay que lograr que la masa pierda consistencia”, eso en cuanto al lenguaje . Pero más allá: el poema está escrito efectivamente como una receta que deriva en una poética: en su referencia a la imaginación (“las ganas de inventar”) y a los materiales disponibles (“en lo que se tenga a mano”). En todo caso, es menos significativo que se recurra a la receta como discurso exógeno, signo de heteronomía, que como puesta en relación de sustancias y procesos por medio de la palabra. Lo que quiero decir es que la receta gastronómica representa, a la vez que la pulsión heterónoma del poema, un sustrato estructural significativo en cuanto funciona como indicio de la concepción del lenguaje poético que hace posible la escritura de Raimondi; en definitiva: la matriz de un lenguaje que funciona no sólo como reunión y yuxtaposición de materiales y procesos heterogéneos (lo cual no lo distinguiría, repito, del surrealismo más beligerante) sino, ante todo, una lengua que dota, amalgama y garantiza el sentido de aquello que pone en relación.

## BIBLIOGRAFÍA

### Corpus:

- CHAUVIÉ, Omar. *Hinchada de metegol*. Bahía Blanca: Vox, 1998
- FISHER, Verónica Viola. *Arveja Negra*. Bahía Blanca: Vox, 2005.
- IANNAMICO, Roberta. *El collar de fideos*. Bahía Blanca: Vox, 2001.
- IANNAMICO, Roberta. *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*. Bahía Blanca: Vox, 1998.
- IANNAMICO, Roberta. *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox, 2000.
- LLACH, Santiago. *La verdad láctea*. Bahía Blanca: Vox, 1998.
- ORTIZ, Mario. *Cuadernos de Lengua y Literatura. Vol I*. Bahía Blanca: Vox, 2000.
- ORTIZ, Mario. *Cuadernos de Lengua y Literatura. Vol II*. Bahía Blanca: Vox, 2001.
- PADÍN, Clemente. *Poemas visuales*. Bahía Blanca: Vox, 2005.
- RAIMONDI, Sergio. *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox. 2001.
- RUBIO, Alejandro. *Música mala*. Bahía Blanca: Vox, 1997.

### Textos teórico-críticos

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- CASAS, Fabián. “Los libros de la buena memoria”, en *Breves apuntes de autoayuda*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.
- CHARTIER, Roger y CAVALLO, Guglielmo (directores). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus, 2011.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1997.
- DÍAZ, Marcelo. “El paladar de los comensales. Sobre *Poesía civil*, de Sergio Raimondi”, disponible on-line en la sección reseñas de [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com), 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. “El principio cinematográfico y el ideograma” y

“La cuarta dimensión filmica” en *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 2003. Traducción de María Luisa Puga.

FENOLLOSA, Ernest, y POUND, Ezra. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 1977. Traducción de Mariano Antolín Rato.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2001. Traducción de Elsa Cecilia Frost.

GARCÍA HELDER, Daniel. “Aspectos materialistas en la poesía argentina” en Sergio Delgado y Julio Premat (eds.). *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Cahiers de LI.RI.CO, Littératures contemporaines du Río de la Plata. Université de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Université de Bretagne-Sud-ADICORE, 2007.

LABARRE, Albert. *Historia del libro*, México, Siglo XXI, 2002.

KESSELMAN, Violeta, MAZZONI, Ana y SELCI, Damián (compiladores). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los noventa*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008. Traducción de Gabriel Zadunaisky.

MASIELLO, Francine, “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en la Argentina)” en *Cuadernos de literatura*, N°31, Colombia, 2012.

MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

MCLUHAN, Marshall. *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta Agostini, 1985.

PORRÚA, Ana. *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

POUND, Ezra. *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: De la flor, 1968. Traducción de Patricio Canto.

RANCIÈRE, Jacques. “La política de la estética”, separata de la revista *Otra parte*, Buenos Aires, N°9, 2006. Traducción de Ariel Dillon.

RANCIÈRE, Jaques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. Traducción de Marcelo Burello.

VIGNOLI, Beatriz. “Abolición del limbo. Sobre *Poesía civil*, de Sergio Raimondi” en *Hablar de poesía*, N°9, disponible on-line: <http://hablardepoesia.com.ar/numero-9/abolicion-del-limbo/>, 2003.

**Textos literarios mencionados/citados**

LEVERTOV, Denise. *Collected Earlier Poems 1940-1960*. New York: New Direction, 1979.

OPPEN, George. *This in Wich* [1965] en *Collected poems*. New York: New direction, 1975.

WILLIAMS, William Carlos. *Selected Essays*. New York: New Direction, 1969.