

LAS REVISTAS DE POESÍA COMO PRÁCTICAS DEL PRESENTE

Apuntes críticos sobre *La mineta* (1987-1989) y *Trompa de Falopo* (1989-1993)

Matías Moscardi
UNMdP / CONICET

1. La historia de la poesía argentina siempre comienza dos veces

1.1. Primer comienzo: el golpe de piedra

La revista *18 Whiskys*¹, la “mítica” *18 Whiskys*, o la *Whiskys*, a secas, ocupa, hegemónicamente, casi podríamos decir, el lugar del *origen*, el momento fundacional de la poesía argentina de los noventa. Dirigida por el poeta José Villa, esta publicación, que duró dos números (noviembre de 1990, marzo de 1993), constituye un objeto significativo por distintas razones.

Entre las primeras en orden de importancia, habría que decir que a partir de la *18 Whiskys* se vuelve legible, y por tanto reconocible, una formación relativamente estable, que se traduce en la relación de proximidad entre ciertos nombres que quedaran asociados en el

1 El título de esta publicación alude a las últimas palabras de Dylan Thomas quien, internado en el Hospital de St. Vincent, en Nueva York, un segundo antes de morir de una hemorragia cerebral producto de años de alcoholismo, se supone que dijo: “He bebido dieciocho whiskys. Creo que es un buen record”. *Un buen record* es, en efecto, el subtítulo de la revista.

transcurso de la década de los noventa: Fabián Casas, Juan Desiderio, el mismo José Villa, Daniel Durand, Rodolfo Edwards, Mario Varela y Darío Rojo, por mencionar algunos. Nombres que quedarán asociados no tanto por una afinidad estética sino porque volverán a aparecer juntos más adelante, en otros proyectos.

Es el caso de Durand, Villa y Varela, que años después fundarán, en 1998, la versión perdurable de *Ediciones Deldiego* (1998-2001), cuyo primer indicio de actividad editorial fue, a decir verdad, en 1993, casi como continuidad de la *18 Whiskys*, pero con un formato de libro tradicional difícil de costear que hizo del proyecto un acto fallido (apenas editaron, si no me equivoco, dos libros: *Oreja tomada*, de Manuel Alemian, y *Campaña al desierto*, de Darío Rojo). En cambio, en la versión afianzada de Ediciones Deldiego, bajo la forma de pequeñas plaquetas económicas, aparecerán títulos de Fabián Casas (*Pogo*, 1999), de Rodolfo Edwards (*That 's amore*, 1998) y de Juan Desiderio (*Ángeles parricidas*, 1998; *La zanjita*, 2001), además de los títulos de los propios editores (de Durand: *El krech*, 1998, y *Vieja del agua*, 2000; de Varela: *Un círculo diminuto del paisaje*, 1998, y *Habitaciones para turistas*, 2001; de Villa: *Ocho poemas*, 1998, y *Cornucopia*, 2001). En la *Whiskys* aparecen mencionados y colaboran, también, los poetas mateístas de Bahía Blanca: Sergio Raimondi (que participa en el segundo número con traducciones sueltas del *Paterson*, de William Carlos Williams) y Marcelo Díaz. Esto en cuanto al campo del presente.

En cuanto al pasado, habría dos órdenes legibles: el de la generación inmediatamente anterior y aún contemporánea: la de los ochenta; y el de los *autores recobrados*, a veces de un pasado no muy lejano, en general de generaciones anteriores a los ochenta, y en algunos casos también contemporáneos. En cuanto a la primera línea, aparecen, por ejemplo, Arturo Carrera (1948), Jorge Aulicino (1949), Jorge Fondebrider (1956) y Daniel García Helder (1961). Autores, como vemos, emparentados en su mayoría con la redacción de *Diario de poesía* (1986), publicación que hacia 1990 podríamos pensar ya como hegemónica o, por lo menos, muy importante en el campo poético.

En cuanto a Carrera y García Helder, volverán a aparecer juntos años después, en los talleres que dictan en el marco del proyecto Vox, en Bahía Blanca. Con respecto a la segunda línea del pasado, la de los *autores recobrados*, algunos de ellos todavía vivos en ese período, pero de generaciones anteriores a los ochenta, son destacables nombres como Nicanor Parra (1914), Alberto Girri (1919-1991), Ricardo Zelarayán (1922-2010), Joaquín Giannuzzi (1924-2004), y un poeta extranjero que marcará de manera significativa las escrituras de muchos de ellos: William Carlos Williams (1883-1963), a quien está dedicado por completo el segundo y último número de la revista.

En el índice de los nombres que circulan por los dos números de la *18 Whiskys* se percibe algo, una especie de potencia de orden expansivo que se transformará en acto durante el transcurso de la década. En la *Whiskys* encontramos, de manera incipiente, poetas que más de diez años después se habrán transformado en figuras representativas de un momento de la poesía argentina contemporánea; en efecto, muchos de los poetas que participaron de la *Whiskys* reaparecen en las dos antologías más importantes del período: *Poesía en la fisura* (1995), de Daniel Freidemberg, y *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001), de Arturo Carrera. En la *Whiskys*, como vimos, encontramos, también, las conexiones esenciales con la generación inmediatamente anterior; y a esto habría que agregar una sensibilidad *de radar* respecto de esas figuras recuperadas que mencionamos (pienso en Giannuzzi, cuya *Obra poética* se edita recién en 2001 por Emecé; pienso en la poesía de Zelarayán, que Argonauta reúne en el volumen *Ahora o nunca*, en 2009). Lo que quiero decir es que hay algo en la *18 Whiskys* que aflora en una lectura retrospectiva: en las páginas de esta revista, hoy, más de veinte años después, se escucha fuerte y claro el golpe de piedra cuyas ondas expansivas harán eco durante todo el resto de la década.

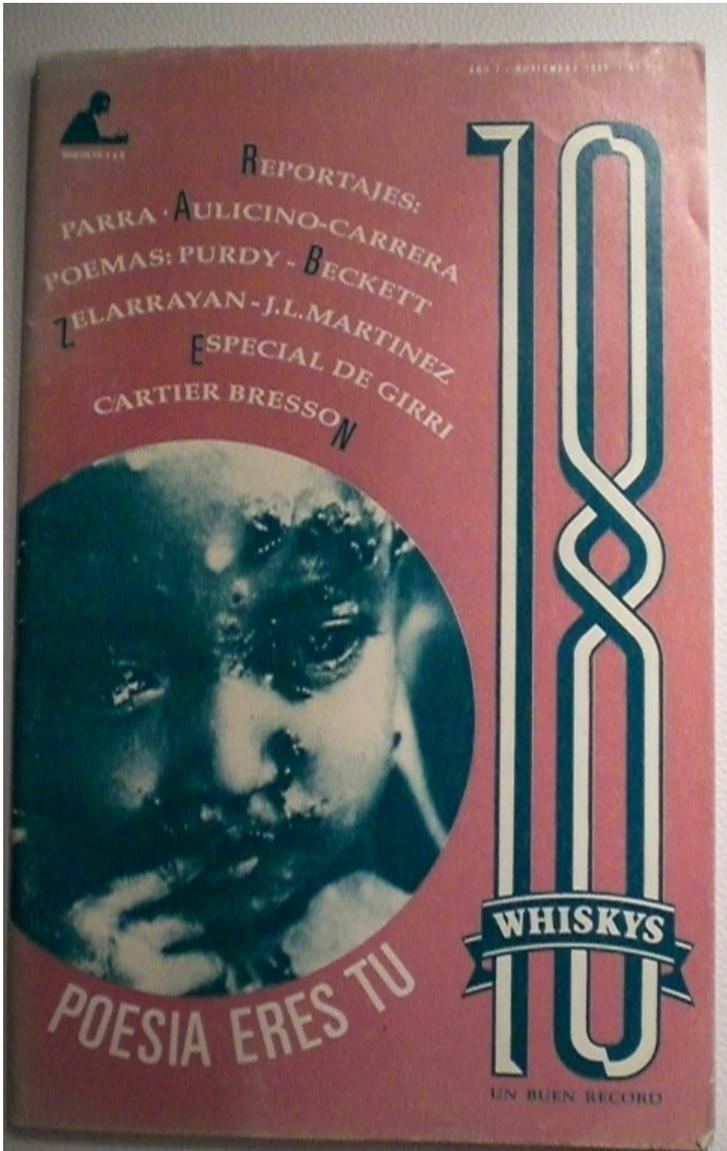


Fig 1. Tapa del primer número de 18 Whiskys, noviembre de 1990.



Fig 3. Cuatro de los seis ejemplares del fanzine *Trompa de Falopo* (1989-1993)



Fig 4. Interior de *Trompa de Falopo* N°2

1.2. Segundo comienzo: el origen disperso

Como Buenos Aires, George Didi-Huberman dice que la historia del arte comienza siempre dos veces (ver 2011: 101). Es viable pensar algo semejante en cuanto a la historia de la poesía argentina. En el caso de los noventa, si la primera fundación estaría representada, como dijimos, por la revista *18 Whiskys*, la segunda fundación, entonces, es *anterior* a la primera. Me refiero al volante poético *La mineta*, dirigido por Rodolfo Edwards, que circuló de forma periférica entre 1987 y 1990, y al fanzine *Trompa de Falopo*, dirigido por Leandro Gado pero asociado fuertemente a la figura del poeta Juan Desiderio, que circuló entre 1989 y 1993, en seis números. Como vemos, aunque previos en términos cronológicos, estas revistas aparecen, por alguna razón, como posteriores, en segundo lugar. Cabe suponer que la *Whiskys* haya absorbido, en su poder de síntesis, algo de la visibilidad de estas dos publicaciones, cuya legibilidad se presenta como demora, y luego como *deuda*: algo que ahí falta ser leído.

Las razones se imponen rápidamente: la *Whiskys* era una revista de imprenta, con tapa a color, que se conseguía en ciertos kioscos de diarios; en cambio, *La mineta* y *Trompa de Falopo* eran publicaciones caseras, fotocopiadas, que se repartían o bien de manera gratuita, o a cambio de una mínima colaboración. Entonces, ya desde sus espacios de circulación, se instala una distancia casi programática; en efecto, el leimotiv de *Trompa de Falopo* impugna el lugar de la *Whiskys*: la leyenda punk “nunca estaré en tu kiosco” aparece escrita a mano, en más de un número, como una declaración de principios. Luego, estas dos publicaciones se van a inscribir en ese espacio relegado que la *Whiskys* desconoce, un espacio donde la pérdida del rastro de esas fotocopias (que los mismos autores repartían, en el caso de la *Trompa*... por ejemplo, en la vereda del teatro San Martín, todos los viernes, disfrazados de árabes, frente a Liberarte)² constituía casi su única

2 Los datos contextuales y las anécdotas sobre estas dos publicaciones fueron tomadas de una serie de entrevistas inéditas a Juan Desiderio y Rodolfo Edwards, que

condición de existencia; por lo tanto, un espacio de circulación que llevaba irremediablemente a la dispersión y, luego, a la invisibilidad. Éste es el espacio desde el cual se produce, como efecto de rebote, el lugar mítico de la *18 Whikys*, ya que frente a la dispersión constitutiva, frente al carácter de *huella* de estas publicaciones, se impone consecuentemente la necesidad de *reunir*, de *concretar* un objeto que perdure, un objeto que, a su vez, sea representativo, es decir, que de cuenta de ese *origen disperso*. Entonces, la *18 Whiskys* representaría el intervalo en donde encausa y confluye esa *potencia de dispersión*, que en su momento producían tanto *La mineta* y *Trompa de Falopo*, como también otras revistas independientes, entre ellas: *La ramera* y *El poeta manco*, de Rosario, la revista mural *Cuernopanza*, de Bahía Blanca, o incluso *Lamás Médula* y *Un huevo y medio*, de Buenos Aires.

2. Las revistas de poesía como prácticas del presente

2.1. Poesía hecha a mano: materialidad, temporalidad, política

Esa dispersión de la que hablábamos no viene sobredeterminada solamente por los soportes y modos de circulación, sino por lo que *La mineta* y *Trompa de Falopo* significaron como prácticas: reuniones, ambientes de socialización y espacios embrionarios para la gestación de un grupo de escrituras poéticas diversas. Es decir que la dispersión como condición de existencia de estas publicaciones es lo que produce, al mismo tiempo, su singularidad, en tanto objetos culturales que procuran dar cuenta, desde su materialidad más concreta, de todos aquellos matices contextuales que produjeron parte del valor simbólico de estos proyectos.

realicé en el marco de mi tesis doctoral, en curso, sobre editoriales independientes de poesía argentina en la década de los noventa. De ellos viene también el aporte valiosísimo de las colecciones completas de estas dos publicaciones.

Sin ir más lejos, en *La mineta* nos encontramos con avisos escritos a mano donde se explicitaba, o bien la dirección postal para la recepción de textos, o bien el lugar y la hora en que *los mineteros* se reunían para armar el siguiente número. En estos casos, las intervenciones manuscritas están articuladas casi como “actos de habla”, por lo cual comportan, ya desde su naturaleza lingüística, cierta relación con el presente³: “Los mineteros se reúnen todos los sábados a las [aparece tachado 14:00 y escrito a mano 16:00] hs. en el bar Alabama (Rivadavia y Jean Jaures) / acercate!”. Esta nota, con sus respectivas variaciones horarias, dado el caso, aparece incluida en casi todos los números, como si por medio de ella, el texto firmara a mano la dispersión de un resto irrecuperable: porque al leer estas convocatorias sucesivas, el efecto no sólo es el de estar llegando enfáticamente tarde a las reuniones de los mineteros; en cambio, esos anuncios, por medio de la impronta inmanente del texto manuscrito, nos posicionan, de manera insinuante, en una *zona de extensión* de la escritura –antes inmediatamente *real*, ahora *virtual*–, anexada como un tipo de marca que reen-vía ya no a una dimensión textual, poética, sino a toda una dimensión *cultural*, dado que por medio de estos mensajes se convocaba a cualquiera a participar de una práctica colectiva de lectura y escritura. Y acá también podría leerse una política editorial, tal y como la define Rodolfo Edwards en la entrevista: “Publicábamos a todo el mundo que venía. (...) No había criterios de edición ni poéticas privilegiadas. Una vez, Fabián Casas me preguntó: “Pero si viene Alfredo Astiz ¿vos lo publicás?” Y yo le dije que sí, que no tenía problema”.

Espacios abiertos, incluso bajo la forma radical del *humor negro*, al punto de la incorrección política o de la provocación, estas publicaciones exceden, por todos lados, el carácter genérico de las revistas

3 De acuerdo con Austin, los “actos de habla” tienen su origen en la idea de “realizativo” (*performative*). Las reglas enunciativas de los realizativos hacen hincapié en “las circunstancias” dentro de las cuales tiene lugar el acto de habla. Los ejemplos con los que trabaja Austin incorporan el presente como temporalidad privilegiada: “Todos nuestros ejemplos tendrán, como se verá, verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en voz activa” (Austin, 2003: 45).

literarias tradicionales porque incorporan en su espacio textual las marcas de sus prácticas y políticas de edición; *inscripciones, marcas*, que tienen lugar, como dijimos, bajo la forma del texto manuscrito. Y en este punto sería difícil leer una ingenua contingencia material, emparentada con el carácter *under* de estos proyectos. Por el contrario, la presencia constante de la letra manuscrita, en distintas instancias y de diferentes maneras, es sumamente significativa en varios niveles.

Roland Barthes recupera el sentido manual de las prácticas de escritura en su devenir histórico, centrándose en lo que él llama “*scripción*”, es decir, en “el acto muscular de escribir” (Barthes, 2003: 87). La letra manuscrita, para Barthes, representa, en diferentes grados, dado el caso, un “hermetismo gráfico” (2003: 91) por medio del cual la escritura aparece como “marca de propiedad o de dominio”, incluso como operatoria de secesión o de clandestinidad. Precisamente, por medio de la presencia constante del registro manuscrito, estos proyectos parecen posicionarse como espacios de escritura por fuera de la hegemonía de las revistas literarias, en tanto difieren de una de sus características esenciales: la homologación tipográfica. No casualmente, creo, Daniel Durand, en el quinto número de *Trompa de Falopo*, se refiere a la “tipografía poética nunca superada” de los libros de Juan L. Ortiz, marcando, por medio de una “distancia material”, una distancia que es, también, literaria, estética.

En los registros de la escritura manual que encontramos en estas publicaciones, a su vez, se filtra una concepción temporal importante. En este sentido, Barthes se refiere paralelamente al “*ductus*” y lo define como: “un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; (...) no una escritura hecha sino la escritura que se está haciendo (...)” (2003: 124). El *ductus* es el lugar en donde la letra manifiesta “su naturaleza manual, artesanal, operatoria y corporal” (2003: 125). El “*trazado*” al que se refiere Barthes tiene un doble alcance: es el índice de una temporalidad presente, en proceso, a la vez que abarca un modo de producción artesanal. Entonces, tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*, vemos cómo

esta regularidad de la escritura manuscrita pone en funcionamiento un espacio textual que activa una relación material con su presente inmediato de producción.

En la *Trompa*... las presentaciones de los dos primeros números están enteramente escritas a mano. Y esa escritura funciona como interpelación de otros textos poéticos. La siguiente cita, tipeada a máquina, abre el primer número, a modo de epígrafe:

Cuando leas esto, yo que ahora soy visible, me habré vuelto invisible. Entonces tú serás compacto, visible, y realizarás mis poemas, volviéndote hacia mí, imaginando cuán dichoso sería yo si pudiese estar contigo y ser tu camarada.

WALT WHITMAN,
"Lleno de vida, ahora", *Calamo*

Y abajo, en letra manuscrita, se lee:

y si nosotros no estaremos aquí es porque nos habremos ido a la mierda y nuestros poemas los realizará Magoya.

LEANDRO GADO.
En Trompa de Falopo, N°1.

Las comillas y la conjunción copulativa del texto manuscrito parecen generar el efecto de continuación de la cita de Whitman. De este modo, la escritura a mano interviene el texto original a la vez que se distancia formalmente de él por medio de la caligrafía y, así, lo interpela doblemente. Es destacable, también, que lo tematizado en la cita sea precisamente la "realización" del poema, realización que

depende de la “presencia” del “nosotros” ya que, sin esa garantía temporal y colectiva, los poemas, de acuerdo con Leandro Gado, no se realizarían o, en el mejor de los casos, “los realizará Magoya”.

Podríamos pensar, entonces, que el registro manuscrito en *Trompa de Falopo* tiene un carácter político explícito, que se vuelve evidente, sobre todo, en las distintas intervenciones de imágenes que encontramos en la revista, entre las cuales se destaca, por ejemplo, una foto de Carlos Menem con algunos agregados tales como bigotes, ojeras, cuernos, una cicatriz, dos dientes menos, un cigarrillo encendido y una viñeta que, paradójicamente, dice: “Thanks for pot [sic] smoking” (en *Trompa de Falopo*, N°4). Ambas formas de intervención constituyen, entonces, una misma especie de sobre-escritura: una escritura por “por encima”: ya sea del texto de la tradición, como en el caso de la cita de Whitman, ya sea de la imagen del poder dominante, como en la foto de Menem; escritura que funciona, en el marco de la revista, como modo de interpelación de ciertos objetos hegemónicos.

La temporalidad que produce el texto manuscrito, reforzado por la impronta de inmediatez que le da la fotocopia, también es legible en muchos de los poemas publicados en las dos revistas. En *La mineta*, por ejemplo, se destacan una serie de poemas de Carlos Battilana, diseminados en varios números; cada poema incluye, sobre el final, el detalle completo de la fecha, y algunos agregan incluso la hora exacta: “Alguien nos habla entrecortado. Casi es tiempo de morir, casi es tiempo de aprender la primera palabra”, “17-10-85 (22:22)” (en *La mineta*, N°5[b]). La temporalidad del adverbio “casi”, su carácter de aproximación cuantitativa, parece ajustarse al horario del poema 22:22, como si esa “primera palabra” estuviera sometida, desde el comienzo, a un tiempo muerto, a una duración precaria; como leemos en otro poema de Battilana, se trata de “el tiempo del humo” (en *La mineta*, N°6 [d]): el lapso de una dispersión.

Adorno, en *Teoría estética*, anota una serie de observaciones sobre la temporalidad de los fuegos artificiales, a los que define como “un arte que no quiere durar, sino relucir por un instante y explotar”

(2004: 46); y más adelante: “algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria, de la duración, (...) una escritura que se enciende y desaparece, pero que no se puede leer” (2004: 113). Estos objetos, y los textos que contienen, comparten una temporalidad parecida a la que describe Adorno, pero sustraída de su “espectacularidad”; de este modo, encontramos, por ejemplo, un boleto de tren fotocopiado entre los poemas (*La mineta*, N°3 [c] y N°9 [a]). Precisamente: un boleto de tren no es otra cosa que una escritura que se lee una sola vez, una escritura sin relectura posible, que existe exclusivamente y sólo tiene sentido en el lapso de la duración de un viaje. Lo mismo parece ocurrir con la mayoría de los textos poéticos cuya duración no se extiende más allá de los recorridos dispersos trazados por la circulación de la revista, poemas que no aparecen, después, en libros, o que no forman parte de la “obra completa”, como ocurre en el caso de Fabián Casas; poemas, en definitiva, que parecen inscritos en la temporalidad de un boleto fotocopiado, que no tienen más objeto que ese presente disperso. De ahí que aparezca también, orbitando estos objetos y poemas, la famosa frase de Luca Prodan: “No sé lo que quiero, pero lo quiero ya” (en *La mineta*, N°6 [a]), como la proclama absoluta de un radical deseo del *instante*, que no tiene objeto o mejor dicho cuyo único objeto es de carácter temporal: ya.

En el cuarto número de *Trompa de Falopo*, se incluye un texto de Daniel Durand en donde se lee: “el poema soy yo cuando lo canto”. Hay, otra vez, un gesto performativo que acorta la distancia entre palabra y acontecimiento. Esta distancia sustraída entre palabra y acto también puede leerse como una reducción de los tiempos entre palabra y edición. En el mismo número de *Trompa...*, se incluye un texto “autobiográfico” de David Wapner en donde el autor narra la historia de su primera publicación:

Mi oportunidad fue cuando se necesitaban colaboradores para la revista de la escuela. Le dije a Gustavo, el “director”: soy poeta, escribo poemas, me encanta la poesía, te voy a traer mis poemas. Yo, salvo un par de canciones spineteanas, no tenía nada escrito, pero ya estaba jugado. En una noche me escribí seis al hilo, más dos cuentos de yapa. Los mostré, los publicaron y ya era David el Poeta.

En Trompa de Falopo, N° 4

En el relato de Wapner subyace un modo de producción en donde los tiempos entre escritura y edición (los tiempos mismos de la escritura), se representan como un continuo, bajo la velocidad de una enumeración separada apenas por el espacio de una coma: “los mostré, los publicaron”. De este modo, la temporalidad de la escritura coincide con la temporalidad de la edición. En esa concordancia se puede leer una de las características centrales de los proyectos independientes de los noventa, cuyo ejemplo más cabal sería el concepto de edición en Belleza y Felicidad; como dice Fernanda Laguna: “Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un fotolog, aunque el fotolog apareció después”⁴.

2.2. *Inscribir y borrar: “La poesía todavía no existe”*

Entre los textos literarios publicados en *Trompa de Falopo* se puede agrupar una serie de sintagmas en torno a determinadas concepciones de la lectura, de la escritura y del gusto. En el tercer número, se incluye un texto de Sebastián Bianchi, “Apuntes para una carta de amor”, en donde leemos:

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

Querida Gladys:

Yo escribo poco. Cartas o poesía o teatro o lo que sea. Más bien me disgusta escribir, por eso recurro al vino o a los amigos o al Río de la Plata o a los libros ajenos. (...) Leer, leo poco.

En Trompa de Falopo, N°3

En el texto de Bianchi, la escritura aparece bajo un doble movimiento, contradictorio: el poeta escribe para decir que no le gusta escribir, como si la escritura fuera esa tensión entre la insistencia de una práctica y la ausencia de un deseo o, mejor dicho, como si la escritura fuera “pura práctica”, vaciada por la falta del deseo de escribir y anexada a un vacío de lectura.

En el quinto número de *Trompa de Falopo* aparece un texto programático en este sentido: “La poesía no me gusta”, de Daniel Durand, que contiene versos que integrarán, años más tarde, *Segovia* (2001):

Quien crea que poesía es belleza, no entiende al mundo.
Poesía es trampa: toda la poesía es retórica por lo tanto
inservible: la poesía no me gusta.

Quien rompe las reglas de la poesía no hace poesía, no
hace otra cosa, sólo rompe las reglas de la poesía. (...)

Los que vieron más allá de las reglas y dijeron esto es poesía
lo ingresaron al corpus de la poesía y las reglas de Williams
engrosaron la retórica de la poesía. Ahora no sirve
es retórico antes no servía era poesía.

Es decir, de la poesía no se sale: quien hace poesía sólo
hace poesía, retórica, o sea nada/ quien hace otra cosa no
hace nada o sea nada. (...)

Sabemos que estamos castigados por dios, aquí vinimos a
sufrir, no nos puede gustar la poesía es mentira.
La poesía todavía no existe.
Un consumidor de poesía consume, mata a la poesía, ése
es su destino.
Dichoso aquel que lee y olvida. Es lo único que podría sal-
var al poema de la devastación.

En Trompa de Falopo, N°5

Aunque el texto de Durand falsea el tono de arenga de los manifiestos vanguardistas, el posicionamiento frente a la tradición no aparece, sin embargo, bajo una figuración que remita a las vanguardias históricas, en donde la tradición constituye un modelo determinado al cual oponerse ideológica y estéticamente desde una serie de operatorias formales. Por el contrario, ya desde el título, el texto de Durand se inscribe, como en el caso del texto de Bianchi, en el plano del “gusto” personal. De ahí que los versos estén sustraídos de todo enunciado argumentativo; no hay, en efecto, *argumentación*, sino pura *aseveración*: “toda la poesía es retórica por lo tanto inservible”. Vaciados de su carácter explicativo, los enunciados tampoco podrían pensarse como afirmaciones, ya que la pura aseveración carece de objeto, en tanto no incluye una definición de aquello que la poesía debería ser. Por el contrario, la pura aseveración deviene *repetición*: “la poesía no me gusta”. El gusto, entonces, como olvido operativo de la tradición. Por eso, “La poesía *todavía* no existe” puede leerse como la marca de una prórroga estratégica, la “trampa” de la que habla el texto de Durand, ya que ese “todavía” inaugura la posibilidad de una “hoja de emergencia” (así se clasifican los números de *La mineta*), es decir, de un espacio “virgen” en el cual inscribir y borrar la tradición, a la vez que indica la tensión entre una temporalidad utópica (la novedad incesante) y una temporalidad real (la dispersión del presente).

2.3. El arte de la lengüita

En *La mineta*, el posicionamiento respecto de la tradición se realiza por medio del descentramiento y de la fragmentación, ya que nos encontramos frente a una tradición desglosada, en jirones, una tradición que sólo parece proveer citas y nombres heterogéneos. Por otro lado, en los sucesivos números de *La mineta* se repiten distintos subtítulos que acompañan el nombre de la revista: “órgano de poesía”, “un beso entre las piernas de la poesía”, “el arte de la lengüita”. *La mineta* es una expresión que, en lunfardo, designa la *fellatio* realizada a la mujer. Pero los subtítulos permiten leer la alusión más allá de su connotación sexual: “la lengüita” como símil de una “lengua menor”. Este significante activa dos operaciones centrales de desplazamiento. La primera involucra una cita de Josefina Ludmer, que aparece como epígrafe en uno de los primeros números: “La lengua como arma” leemos (en *La mineta*, N°2 [tomo II]). Pero mientras que para Ludmer “La lengua como arma” es el sintagma que define el género gauchesco (ver Ludmer, 1998) –y, por lo tanto, de alguna manera, la “Tradición Nacional”–, en *La mineta*, la “lengua” aparece vaciada de su referente original (la lengua gauchesca, en la versión de Ludmer) y posicionada en el orden contiguo de un referente suplementario, la “lengüita”, entendida, precisamente, como devenir menor de una lengua mayor⁵. La segunda operación de desplazamiento de una lengua mayor por una lengua menor, aparece en otros dos epígrafes, correspondientes a dos poetas de vanguardia, Gillaume Apollinaire y Tristan Tzara, respectivamente:

5 En este sentido, Deleuze y Guattari sostienen que “mayor” y “menor” no califican dos lenguas distintas, sino dos usos diferentes de una misma lengua: “las lenguas menores no existen en sí mismas: sólo existen con relación a una lengua mayor, también son *investiments* de esa lengua para que devenga menor”. (Deleuze y Guattari, 2002: 106-107).

Oh bocas, el hombre está en busca de un nuevo lenguaje,
del cual el gramático de cualquier lengua no tendrá nada
que decir. Apollinaire.

En La mineta, N°5 [a]

El pensamiento se hace en la boca. Tzara.

En La mineta, N°6 [a]

Entonces, la boca obtura la lengua: la lengua “oficial”, la lengua mayor, la lengua del “gramático”. Por lo tanto, el “valor” de estas dos citas reside menos en la reivindicación de un gesto de vanguardia que en el acoplamiento estratégico con el título de la revista en donde, otra vez, desde los epígrafes, se desplazan los referentes, se vacían y se ocupan las citas textuales, se inscribe a la vez que se borra la tradición.

2.4. Pobreza y productividad

Dadme una vieja pared y un cubo de basura y por Dios
que me sentaré ahí para siempre. Porque soy la pared y el
cubo de basura.

WILLIAM BURROUGHS
citado en Trompa de Falopo, N°4.

En otro número de *La mineta*, aparece como epígrafe un proverbio popular italiano, de tono satírico/picaresco:

Cuando tutto va bene
avanti con el pene.
Cuando el vigor amingua
avanti con la lingua.

En La mineta, N°2 [tomo I]

Otra versión del mismo proverbio dice: “Si la vitalita e grande e tutto va bene avanti con il pene. Ma si la situazzione e difficile e la forza mengua avanti con la lingua”. En ambas, la lengua sustituye al falo, desplazando la genitalidad masculina. En el proverbio, la lengua aparece, entonces, como objeto suplementario y por eso menor, siempre en relación a otro mayor (en este caso, “el pene”). Pero, sobre todo, me interesa subrayar el contexto de uso de la “lengua” en estos proverbios: la adversidad erótica, la situación sexual difícil; en definitiva, la lengua vendría a suplir una carencia o, mejor dicho, a proponer un uso de la carencia. En el marco de estas publicaciones, esa carencia, precisamente, es desplazada por los soportes materiales. Al respecto, Rodolfo Edwards, traza la siguiente genealogía:

Por ejemplo, yo soy peronista y, precisamente, en la campaña del 46, cuando Perón gana la primera presidencia, las cosas estaban dispuestas así: era Braden (el embajador de los Estados Unidos) o Perón. Pero resulta que Perón no tenía fondos para las pintadas. Y los otros tipos hacían carteles y todo. Entonces, salían los compañeros *con carbón* a escribir en las paredes; ponían: Braden o Perón. Y eso,

para mí, siempre fue un ejemplo. O sea: cuando no tenés medios, agarrás cualquier cosa. Esa es la actitud. En mi cabeza, siempre estuvo trabajando eso: la necesidad de expresarse como sea y de buscar los medios que hagan falta.

A partir del relato político, entonces, se puede releer la “situación difícil” como una carencia concretamente económica y el uso de “la lengua”, la búsqueda de “los medios que hagan falta”, como una respuesta política. En este punto, podemos establecer, entonces, una conexión entre los usos menores de la lengua, los medios o soportes materiales (la fotocopia, que de alguna manera es un “formato menor” en relación a los modos de producción de una revista o libro de imprenta) y las figuraciones de la pobreza entendida, por un lado, como carencia económica, pero a la vez, en su reverso, como vector central que impulsa la producción simbólica de estos proyectos.

Sin embargo, no se trata de “los saberes del pobre”, es decir, de una “mezcla desprolija de discursos” (Sarlo, 1992: 9); porque cuando Beatriz Sarlo analiza la obra de Roberto Arlt, sostiene que “los vacíos de saber son experimentados como una falta” (Sarlo, 1988: 50). Para Sarlo, Arlt escribe a partir de un vacío que debe ser colmado con los libros y los autores que menciona:

Son los saberes de los pobres y marginales, los únicos saberes que poseen quienes, por origen y formación, carecen de Saber. En verdad, las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los

catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo. Prácticas y discursos en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crean su propio circuito (1988: 55-56).

En *La mineta* no aparecen, decía, los saberes del pobre: porque, en primer lugar, como vimos, no se escribe a partir de un vacío; es al revés: se instala un vacío en lo leído/escrito como modo de apropiación. Por esta razón, el vacío no es experimentado como *falta* sino que constituye una operatoria concreta de lectura. Por otro lado, las citas y nombres que circulan por la revista forman una cartografía bien definida que no se deja comprender bajo la figura de una “biblioteca del aficionado pobre” (Sarlo, 1988: p.19). Si hay un “saber de los pobres” es en el sentido de la “pura destreza” (Rosa, 1997: 115). Para Nicolás Rosa, que se encarga de analizar –desde otra perspectiva– el mismo período que Sarlo (1920-1930), el saber de los pobres es un “saber excéntrico” caracterizado por sus “lógicas de la astucia, de la artimaña, del desvío, del ardid” (1997: 115). Según Rosa, la escritura del pobre es “el producto del saqueo de la biblioteca clásica” (1997: 128). Son estas figuraciones las que permiten entender mejor el uso de la tradición que aparece tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*.

En uno de los números de *La mineta*, se incluye una cita de Ricardo Piglia: “Siempre se puede estar peor: ésa es la tradición de los pobres” (en *La mineta*, N°6 [a]). Ante todo, interesa señalar aquí que esa “tradición de los pobres” es una tradición en constante sustracción de sí misma: “siempre se puede estar peor”. Pero si leemos la pobreza ya no como carencia (como negatividad) sino como forma de producción (como positividad, es decir, como uso), entonces la posibilidad de empobrecer puede leerse en términos de ajuste, de recorte, de economía. Precisamente, en *La mineta* ese “empobrecimiento” se transforma en un motor selectivo que, por un lado, marca una filiación con tradiciones marginales afines entre las cuales en-

contramos el tango, el rock, el fútbol y lo popular en sentido amplio; y por otro, realiza, a partir de los epígrafes, un uso menor de tradiciones mayores como la crítica literaria consagrada (Ludmer, Piglia), autores canónicos de la literatura argentina (Borges, Cortazar, Saer), la poesía francesa moderna (Apollinaire, Lautreamont), la vanguardia latinoamericana (Girondo, Huidobro, Vallejo, Paz), la poesía japonesa (Buson), la poesía italiana moderna (Ungaretti, Pessoa), la poesía alemana de la segunda posguerra (Celan), la literatura clásica (Horacio), traducciones de la poesía inglesa contemporánea (Roger McGough) y hasta el psicoanálisis (Winnicott, Lacan). El empobrecimiento, entonces, no es una falta que hay que colmar con lecturas de segunda mano; por el contrario, puede leerse como operatoria de selección/recorte, como una economía de los materiales que “sirven”, de los restos –citas, nombres– que pueden reciclarse. Leemos en un poema de Jorge Spíndola:

Ese papel con que ayer
me envolvieron
un kilo de pescado
hoy es el poema más querido
de todos los que cuelgan
en las paredes de mi pieza.

En La mineta, N°6 [e]

La materialidad –“ese papel”–, es el resto que se transforma en “el poema más querido”. Sin embargo, “ese papel” parece, en principio, *no contener escritura alguna* (no se predica nada al respecto): es pura materialidad vaciada hasta su grado cero, que al ubicarla entre “todos [los poemas] que cuelgan/ en las paredes de mi pieza”, se transforma, casi por un efecto de contigüidad, en poema. Como si ese resto (de papel) pudiera convertirse en literatura tan sólo en virtud de su ra-

dical empobrecimiento: es su vacuidad lo que permite el reciclar su sentido.⁶ En otro número, se incluye un poema de Nicanor Parra, en letra manuscrita:

poesía poesía todo poesía
hacemos poesía
hasta cuando vamos a la sala de baño
palabras textuales del Cristo del Elqui
mear es hacer poesía
tan poesía como tañer el laúd
o cagar o poetizar o tirarse peos
y vamos viendo qué es la poesía
palabras textuales del Profeta del Elqui
y por favor destruye este papel
la poesía te sigue los pasos
a mí también
a todos nosotros.

En La mineta, N°6 [c]

Como en el poema de Spíndola, aquí el resto (el deshecho del cuerpo) deviene poesía. Aparece, otra vez, “este papel” que hay que destruir antes de que sea alcanzado por “la poesía”. Pero si el papel, ahora sí escrito, puede ser alcanzado por “la poesía” es porque, primero, está homologado a los otros restos/deshechos que aparecen en el poema. En todos los casos, se trata de materialidades que sobran:

6 En *Trompa de Falopo* aparece una figura parecida: “no dudes en comunicarte con nosotros; *disponemos de hojas en blanco* y una máquina Olivetti lista para teclear tus poemas y/o cuentos por tan sólo 30 u\$s la página. Anímate; oh poeta argentinocontemporáneo! que tu poesía no la oculte el polvo arbitrario del tiempo” (*Trompa de Falopo*, N°4). (La cursiva es nuestra). Como si el requisito de “ingreso” a la literatura fuera una cuestión material: una práctica de tipeado sobre “hojas en blanco”.

son excedentes. Precisamente, en la pobreza, el resto se transforma en materia prima: tiene un valor de uso⁷.

En *Trompa de Falopo*, el resto es la parte de la tradición que se opone a sí misma: el hallazgo de fisuras o resquicios mínimos por donde emprender una verdadera operatoria de deconstrucción⁸. En este sentido, en el cuarto número se incluye un texto presentado bajo el título “Contra los poetas”, que contiene una serie de fragmentos extraídos de las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, de Quevedo. La selección aparece prologada de la siguiente manera:

Nos, los miembros responsables de La Trompa, declaramos haber hojeado a los clásicos y de ellos saber el prólogo y aledaños. Estos fragmentos de Quevedo vayan como demostración de lo dicho y enójese quien corresponda

En Trompa de Falopo, N°4

La “hojeada” es, precisamente, una lectura apurada, fragmentaria, incompleta, que se opone a la “lectura” entendida como proceso acabado. La hojeada, entonces, como una lectura del límite, de lo “aledaño” (literalmente: lo que está “al lado de”). Por medio de esta lectura, el texto de Quevedo “Contra los poetas” parece replegar la tradición sobre sí misma, ya que al acoplarse con otros textos como

7 Un recorrido más amplio del resto como materia prima debería incluir las figuraciones que aparecen en las vanguardias históricas de los años veinte, concretamente en la poética de Nicolás Olivari, y su reformulación en los años sesenta, a partir de la relectura que realizan poetas como Cesar Fernández Moreno de las escrituras de Boedo.

8 Tomamos el término de Jacques Derrida: “Los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras (...) Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión” (Derrida, 2003: 32)

9 www.rae.es

“La poesía no me gusta”, de Durand, se carga de un pulso programático nuevo, que surge por contigüidad. Leemos en el texto de Quevedo:

En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo; mas porque nos quede de quién hacer burla, se dispensa con ellos; de suerte que, gastados los que hay, no haya más poetillas.

Y quedan con este concierto: que de aquí en adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas: cada uno llore en su casa si tiene qué, y muera de su muerte natural sin echar la culpa a su dama: que hay a veces más muertes en una copla, que hay en año de peste, Y después de habernos cansado, viven mil años más que por quien morían.

Quitamos más: que no traten del carro de Apolo, la Aurora, Filomena, la Parca, Venus, Cupido, ni se quejen de cabellos, ojos, boca de su dama ni digan: Ablanda aque se pecho endurecido; que si es enfermedad y le tiene áspero, por eso se permiten médicos y cirujanos que remedien ese mal.

(EN *TROMPA DE FALOPO*, N°4).

La lectura del resto es deconstructiva: usa “lo dicho” de la tradición como aquello que *será usado en su contra*. Por eso, el texto de Quevedo es puesto en diálogo de manera doble: con la poética de estas revistas pero a la vez en “contra” de otras poéticas, fundamentalmente de corte neorromántico, y acá pienso en otras publicaciones de la época como *Último Reino*, *Xul* o *La danza del ratón*, revistas que constituyeron los contrapuntos estéticos de *La mineta* y *Trompa de*

*Falopo*¹⁰. Se trata de un ejercicio de ocupación/flexión de la tradición, que aparece como ventrilocuada, es decir, vaciada de su contenido original y puesta a decir otra cosa.

2.5. *Tecnologías de la amistad*

La amistad puede pensarse como uno de los tópicos privilegiados de estos dos proyectos. Según Syd Krochmalny, en los años noventa, en Argentina, se desarrollan, por fuera de los marcos institucionales establecidos del Estado y del Mercado, formas novedosas de organización o existencia artística basadas en la amistad. En este sentido, Krochmalny se refiere a las “tecnologías de la amistad”¹¹. Más allá de la categoría que propone Krochmalny, cuyo alcance involucra más bien ciertos modos de producción y relaciones sociales, lo cierto es que el dispositivo de escritura independiente pone a funcionar “la amistad” concretamente en distintos planos: dedicatorias, poemas, epígrafes, citas, propagandas, anuncios y textos críticos. En *La mineta*, por ejemplo, aparecen, entre otros, tres poemas –uno de Rodolfo Edwards, otro de Fabián Casas y el último de Mario Varela– en los que habría que detenerse:

10 Como explica Edwards: “*La mineta* surgió en un momento muy particular en la segunda mitad de los 80. En ese entonces las poéticas que estaban en auge, por lo menos a mí, no me interesaban mucho: el neobarroco, vinculado a Néstor Perlongher y a Arturo Carrera; el objetivismo, vinculado al reciente emprendimiento del *Diario de poesía*; y el neorromanticismo, vinculado a Último Reino y a poetas como Víctor Redondo y Susana Villalba. En definitiva, predominaba una idea formalista de la poesía. En ese momento, yo estaba muy influido por mi lectura de Nicanor Parra, de César Fernández Moreno, es decir, por una poética mucho más popular o como yo les llamo: poéticas de ente abierto, poéticas que trabajan con la gramática de la tribu (...) Y a mí me interesaba mucho eso: sacar a la poesía de la cosa formal, de la torre de cristal. (...) La idea del nombre [de la revista: *La mineta*] tiene que ver con la voluntad de romper un poco con la estética de *Último reino*, *Xul*, *La danza del ratón*, donde predominaba la concepción de la poesía como algo aislado de la sociedad”.

11 Syd Krochmalny, “Tecnologías de la amistad” (2007). Disponible en: www.ramona.org.ar

Los amigos

mis amigos me preguntan
por mi mirada perdida
como una batalla
–mis amigos son poetas–
ellos dicen
que oigo sin escuchar
que ando con la oreja extraviada
dicen
hasta mi voz les suena diferente
–mis amigos son fonaudiólogos–
mis amigos
solicitan a mi cuerpo
el paradero de mi cabeza
no sea que me pase lo de María Antonieta.

RODOLFO EDWARDS,
en La mineta, N°5 [d]

[sin título]

Dos hombres se acarician las manos
y se besan como gladiadores.
Esto sucede en un viejo bar del puerto,
cerca de la Dársena D,
donde los estibadores están en huelga
y el olor a basura invade todo.

Uno de los hombres es Constantino Cavafis,
por primera vez en Buenos Aires,
el otro es Osvaldo Bossi,
por primera vez en Alejandría.

FABIÁN CASAS,
en La mineta, N°9 [b]

Villa José Villas

Mientras cantás “Cool coffee”
la pequeña agita los dedos
contra el viento
nadie más lo sabe.

MARIO VARELA,
en La mineta, N°12 [c]

Los anuncios de reunión que aparecen en la mayoría de los números de *La mineta*, en donde se especifican hora y lugar de encuentro, conectan directamente con estos textos, cuyas figuraciones de grupo cruzan la amistad y los afectos con los proyectos de escritura. Asimismo, la amistad conlleva modos de significación particulares, en tanto instala un régimen de legibilidad común que sólo puede ser codificado, exclusivamente, por “los amigos”: “nadie más lo sabe”. De ahí que las dedicatorias, e incluso las firmas de algunos poemas, muchas veces se circunscriben al nombre de pila, sin mención de ningún apellido. Fabián Casas, por mencionar un caso concreto, aparece muchas veces como “Fabián”. Por medio de las figuraciones de “la amistad”,

también, se instala un sistema de lecturas comunes: así funciona el nombre de “Constantino Cavafis” en el poema de Casas y su relación imaginaria con Osvaldo Bossi. Más implícito aún es la mención de un verso de Wallace Stevens en un poema de Daniel Durand: “Éramos, junto con las galas, el elemento/ invisible de nuestro lugar no hecho visible” (en *La mineta*, N°12 [a]). Verso que retoma, años más tarde, el mismo Casas, en un poema de *Oda* (2003)¹², marcando, de este modo, la posibilidad de leer en las figuraciones de la amistad, una serie de préstamos literarios que responden a estas lecturas comunes.

En *Trompa de Falopo*, los únicos “espacios publicitarios” están destinados a promocionar revistas de amigos, entre las que aparecen, por supuesto, *La mineta* y el anuncio de la venidera *18 whiskys*. Estos anuncios marcan no sólo un régimen de circulación sino también un circuito de lecturas acaparadas por la lógica de la amistad: aquellos lectores de *Trompa de Falopo* son también lectores de *La mineta*. Al respecto, es interesante cotejar una cita de Borges que aparece en el tercer número de *Trompa*...:

No escribo para una minoría selecta, que no me importa, ni para ese adulado ente platónico cuyo apodo es la Masa. Descreo de ambas abstracciones, caras al demagogo. Escribo para mí, para mis amigos y para atenuar el curso del tiempo.

En Trompa de Falopo, N°3

12 “Cosas que hace tu bata blanca”. “5. Esa bata puta colgada en el baño/ es un invisible elemento de tu ser/ hecho visible” (Casas, 2003b: 31). Mientras que en la última estrofa de “Anécdota de hombres por millares”, el poema original de Stevens, leemos: “El vestido de una mujer de Lhasa,/ en su lugar,/ es un invisible elemento de ese lugar/ hecho visible” (Stevens, 1988: 22)

La inclusión de esta cita hace pensar que “la amistad”, entendida no sólo como vínculo social productivo sino como modo de circulación y circuito de lectura, se introduce como un gesto verdaderamente programático en estas primeras formaciones independientes. Sin embargo, si “mis amigos” designaba, en la cita de Borges, el círculo intelectual en torno a la revista *Sur*, aquí el círculo ha cambiado y, por lo tanto, sus reglas constitutivas. Por eso, en el cuarto número de *Trompa de Falopo*, como una parodia de la “élite intelectual”, se incluye un “Dossier” sobre David Wapner, uno de los colaboradores de la revista:

Primero pensamos en Borges, ya estaba. Después en Lugones, para qué. Braden o Perón, sugirió uno. ¿Y si probamos con Syria Poletti? Tampoco. No queda nadie, dijeron. Queda uno, dije yo. La Trompa de Falopo presenta: Dossier Wapner.

En Trompa de Falopo, N°3

En el “Dossier Wapner” aparece una entrevista en donde se reflexiona sobre el funcionamiento del campo poético:

-Te escuché hablar de una teoría de incesto de la poesía.
¿Tenés ganas de hablar de eso?
-El grupo en el cual se mueven los poetas se reduce a unas pocas personas que se leen entre sí, que se escuchan entre sí. La teoría hablada de los jóvenes poetas que buscan consenso en los poetas mayores, sobre su real calidad de poetas. Estos poetas mayores legitiman la calidad poética de los más jóvenes. Toda la crítica, todo lo que se dice sobre la poesía, todas las escuelas literarias, se convierten cada

vez más en una ficción, en una cosa de familia y convierte la relación entre poetas, en una relación incestuosa, donde hay padres, hijos, que se aman, se odian, pero siempre entre los mismos integrantes de la familia. Entonces la poesía surge como hija de esa relación, es una poesía enferma, con muchos tíos, con muchos vicios, y que se convierte en poesía estéril, con infinidad de problemas genéticos y malformaciones congénitas.

-A tu criterio: ¿Cuál es la mejor revista que se está haciendo en este momento?

-La trompa de falopo.

-Gracias.

En Trompa de Falopo, N°4

En esta lectura del campo poético, aunque el vínculo endogámico sea rechazado, a la vez, se transforma en la postura adoptada por los integrantes de la revista, y esto se hace evidente en la marca (paródica) de autolegitimación con la que termina la entrevista, marca que pone en cuestión o, por lo menos, obliga a releer los postulados previos sobre el campo. En este sentido, se percibe un distanciamiento con respecto al “mundo de los poetas” y a los problemas inherentes que describe Wapner; porque si la “teoría del incesto” está hablando de las relaciones que se establecen dentro de “una misma familia”, entonces “el grupo de amigos” que se constituye entre los redactores de *Trompa de Falopo* y *La mineta* parece conformar una familia distinta, autosuficiente, al margen de la Tradición, lindante con ella, vecina, pero a la vez separada; como si copiara sus modos de funcionamiento pero no compartiera sus mismos valores. De ahí, el sarcasmo con que se aborda, por ejemplo, el tema del “éxito” literario:

INVERTIR en la TROMPA DE FALOPO es la puerta segura a los manuales de literatura, las aulas de la univer-

sidad y la agenda telefónica de Bioy Casares. ¡Anímate!
¡Comunicate con la TROMPA, que la TROMPA hará de
ti un suceso literario!

En Trompa de Falopo, N°4

De ahí, también, la necesidad de generar un propio sistema de lecturas críticas. Por eso, el quinto número de *Trompa...* incluye unas notas sobre el libro *La zanjita*, de Juan Desiderio:

El ritmo tipo pacman da cuenta de la historia de la época. Este tono intenso tiene su objetivo, testimoniar la verdadera distancia que nos separa 1) de la realidad, 2) del primer mundo. Así como el reflejo mecánico es característico del insecto, lo insoslayable en *La zanjita* como en Argentina es la tos del extenuado queriendo volverse belleza, he ahí la escasez de adjetivación y la paciencia con que respira su autor acentuando el equívoco y la mala leche. (...) En pugna con el verbalismo se aleja tanto de su amado Barrio Norte como de sus casi apóstoles literarios A. Girri, H. Armani, A. Carrera, F. Casas, para ser una huella en el barro vuelta escritura. (...) *La zanjita* es otra eyaculación precoz, se escurre ante cualquier análisis.

En Trompa de Falopo, N°5

En el registro de la reseña parecen articularse cierto tono académico pero desacralizado, local: es un academicismo “entre amigos”. De ahí las parodias grandilocuentes que comparan el libro de Desiderio (compuesto por diez poemas breves) con Argentina y el

ritmo “tipo pacman” con “la historia de la época”; o la nómina de “apóstoles”, entre los cuales aparece, incorporado al pasar, el nombre de Fabián Casas. Se trata, en definitiva, de eso que Michel Maffesoli llama “autosuficiencia grupal”: cada grupo es para sí mismo su propio absoluto (Maffesoli, 2004: 171). Por eso, para Maffesoli el aura del tribalismo se encuentra en posición de *feedback* (Ver 2004: 67). Y esto coincide con las dinámicas que describe Desiderio en torno al accionar grupal que se manifiesta en *Trompa de Falopo*:

Durand, Villa... todos tenemos más de 45 años y pasamos por la dictadura. De algo de lo que no se habla, pero que para mí es fundamental en una generación, es que se formaban tribus urbanas. Y donde más se formaron tribus urbanas fue en la dictadura. Porque en los años sesenta y setenta había una tradición, en todos los barrios, de que todos los pibes estaban en la calle. Entonces vos salías del colegio, tomabas la leche, estudiabas y después te ibas a jugar a la pelota en la calle. Eso lo hicimos todos. Todos: tanto Daniel Durand en su Entre Ríos, como Darío Rojo en Mar del Plata o yo acá. Todos jugábamos en la calle. Callejeros cien por cien. Cuando vino la dictadura, no podías estar en la calle, porque más de tres personas no podía haber por el Estado de Sitio. Entonces, esa gente que se juntaba en la calle empezó a juntarse en la casa de alguna persona, de algún amigo. Llevábamos vinilos, escuchábamos rock y leíamos Artaud, Baudelaire... Venimos de ahí, es decir: venimos de una generación que, en un momento, necesitó armar tribus para que no desaparezcan los vínculos de amistad que había en la calle, que fueron reprimidos por los milicos. Ésa es una realidad que lleva a actuar de esa manera más bien tribal. Las generaciones que vienen de los ochenta no tuvieron eso. Y esa dinámica después se

ve en nuestros proyectos porque nosotros trabajábamos muy bien en grupo.

Más allá de la “experiencia generacional” en común, es destacable la respuesta social que subraya Desiderio (las reuniones de lectura y música) ya que, en algún punto, estas publicaciones pueden pensarse, decíamos más arriba, como espacios embrionarios de formación, espacios en donde los proyectos de escritura personal se nutren de otros proyectos de escritura y de lectura compartida, que hacen de la “amistad” no sólo una figuración que activa determinadas lógicas del sentido sino una práctica que se anexa a los modos de producción en general.

Bibliografía

Corpus

18 *whiskys*, N°1, Buenos Aires, noviembre de 1990, marzo de 1993.

La mineta, Hoja de emergencia N°1-N°2 (Tomo I y II), 1987; N°3 (a, b y c), abril de 1988; N°4, junio 1988; N° 5 (a, b, c, d) agosto 1988, N°6 (a, b, c, d, e), agosto 1988; N°6 (a, b, c, d, e, f), octubre 1988; N°7 (a, b, c, d, e, f), octubre 1989; N°8 (a, b), junio/julio 1989; N°9 (a, b), septiembre 1989; N°10 (a, b) diciembre 1989; N°11, abril mayo 1990; N°12 (a, b, c), septiembre 1990.

Trompa de Falopo, N°1-6, Buenos Aires, s/d 1989, s/d 1990, diciembre 1990, agosto 1991, marzo 1992, junio 1993.

Textos teórico-críticos

Adorno, T. W. [(2004) 1970]. *Teoría estética*. Madrid. Akal. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

Austin, J. L. [(2006) 1962]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.

Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura* (pp. 87-135). Buenos Aires: Paidós. Traducción de Enrique Folch González.

Derrida, J. (2003). [1967]. *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Krochmalny, S. (2007). "Tecnologías de la amistad". Disponible en: www.ramona.org.ar

Ludmer, J. (1998). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México: Siglo XXI. Traducción de Daniel Gutiérrez Martínez.

Rosa, N. (1997). "La mirada absorta". En *La lengua del ausente* (pp.113-129). Buenos Aires: Biblos.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.