

# Poesía argentina de los noventa: escrituras artesanales

**Argentinean Poetry in the Nineties: Artisanal Writing**

**Poesía argentina dos noventa: escritas artesanais**

## Matías Moscardi

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, ARGENTINA

Profesor en letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos

Aires, Argentina, donde se desempeña como ayudante de primera en la cátedra Taller de Oralidad y Escritura I. Becario Doctoral de Conicet con el proyecto de tesis doctoral en curso “Poesía argentina de los noventa en el marco de sus editoriales independientes”, dirigido por la Dra. Ana Porrúa. Correo electrónico: moscardimatias@gmail.com

Artículo de reflexión

SICI: 0122-8102(201307)17:34<106:PALNEA>2.0.TX;2-Q

### Resumen

A finales de los noventa, en Argentina, emergió un grupo de proyectos editoriales conocidos bajo distintos tipos de nombres, como editoriales independientes, alternativas o artesanales. Estos proyectos constituyen lo que llamamos, aquí, un *dispositivo de escritura independiente*: proyectos en los que las prácticas poéticas están íntimamente relacionadas con las prácticas de edición. Por esta razón, desarrollaremos la idea de las *escrituras artesanales*, que define este corpus de textos poéticos y contribuye a la instauración de una nueva política de colaboración y trabajo grupal.

*Palabras clave*: poesía argentina de los noventa, editoriales, escritura.

*Palabras descriptor*: poesía argentina, editores, literatura argentina, escritura.

### Abstract

In the late nineties, in Argentina, a group of publishing projects came about, labelled under different titles such as independent, alternative or artisanal publishers. These projects constituted what will here be called a *independent writing device*: a project in which the craft of poetry is deeply related to the craft of publishing. The notion of *artisanal writing* will thus be studied, as it defines this corpus of poetical texts and supports a new policy of collaborations and group work.

*Keywords*: Nineties' Argentinean Poetry, Publishers, Writing.

*Keywords plus*: Argentine poetry, editors, Argentine literature, writing.

### Resumo

Nos finais dos noventa, na Argentina, emergiu um grupo de projetos editoriais conhecidos sob diferentes tipos de nomes, tais como editoriais independentes, alternativas ou artesanais. Estes projetos constituem o que chamamos, aqui, de *dispositivo de escrita independente*: projetos nos que as práticas poéticas estão intimamente relacionadas com as práticas de edição. Por esta razão, desenvolveremos a ideia das *escritas artesanais*, que define este corpus de textos poéticos e contribui à instauração de uma nova política de colaboração e trabalho grupal.

*Palavras-chave*: poesia argentina dos noventa, editoriais, escrita.

*Palavras-chave descritores*: Poesia Argentina, editores, literatura Argentina, escrito.

RECIBIDO: 23 DE AGOSTO DE 2012. EVALUADO: 06 DE SEPTIEMBRE DE 2012. ACEPTADO: 07 DE SEPTIEMBRE DE 2012.

### Poesía y edición: el concepto de *artesanalidad*

A fines de la década de los noventa, en Argentina, surgieron un grupo de editoriales de poesía que pusieron en circulación la mayor parte de la producción de una generación de poetas entre los cuales encontramos nombres como Fabián Casas, Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Juan Desiderio, Daniel Durand, Fernanda Laguna, Sergio Raimondi y Alejandro Rubio.<sup>1</sup>

Entre las editoriales más relevantes de la época, se encuentran Ediciones Deldiego (1998-2001), Belleza y Felicidad (1998), Siesta (1998-2007) y Vox (1997). Estos cuatro proyectos tienen en común haber activado la movilización de ciertos rótulos que luego proliferaron hasta ponerse en boga en la actualidad; me refiero concretamente a determinadas formas de nombrar este tipo de emprendimientos, como *editoriales independientes, artesanales, autogestionadas* o *alternativas*, caracterizadas por sus particulares formatos, muchas veces cercanos a la plaqueta, en general enfáticamente pequeños, y por los materiales que usan para editar, como fotocopias, cartones y elementos reciclados.<sup>2</sup>

Según Malena Botto, estos emprendimientos editoriales aparecen, en la década de los noventa, como respuesta al surgimiento de conglomerados transnacionales, producto de las políticas económicas del menemismo, y exhiben notorias diferencias respecto de los grandes grupos. En este sentido, Botto se refiere a una “polarización de la industria editorial”. Las editoriales independientes, en el contexto de esta polarización, se conciben a sí mismas como actores

1 Habría que señalar, en el caso puntual de Fabián Casas, que se trata de una figura literaria fuertemente mediática, a diferencia de los otros poetas mencionados. Fabián Casas ha colaborado 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, exguitarrista de Los Fabulosos Cadillacs. En 2010, su novela *Ocio* fue llevada al cine por los directores Alejandro Lingenti y Juan Villegas.

2 Las características que pueden leerse en el formato material y visual de estas ediciones –libros pequeños, a veces, incluso, miniaturas– se posicionan, desde allí, en disidencia con respecto a las grandes editoriales latinoamericanas (entre ellas, Fondo de Cultura Económica o Sudamericana, por mencionar algunas). Es destacable, por ejemplo, el éxito de la editorial Eloísa Cartonera, que llamó la atención en toda América, hasta el punto de que sus modos de edición se han difundido ampliamente, desde Chile hasta México. Sin embargo, estas prácticas de edición y circulación novedosas encuentran puntos de contacto con editoriales de los ochenta, como Tierra Firme, que, a su manera, abrieron el camino de la edición independiente de poesía en Argentina.

culturales más que como empresas con fines de lucro. La editorial es concebida como un medio de difusión literaria. Botto señala que esta intención determina una identidad cultural que se configura tanto desde los catálogos como desde los mecanismos de producción y distribución. Las editoriales independientes, en la lectura que hace Botto del fenómeno, son vistas como dispositivos que tienden a cubrir los llamados *nichos de mercado*, es decir, proyectos culturales que las empresas líderes descuidan por considerarlos riesgosos.

Hernán Vanoli, en su artículo “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”, considera que estas editoriales aparecen como formaciones intelectuales que, en muchos casos, sobredeterminan las prácticas de escritura que ponen en circulación por medio de sus proyectos. Para Vanoli, entonces, las pequeñas editoriales pueden leerse como un espacio donde la escritura y la edición se solapan. La escasez de recursos económicos, explica Vanoli, se conjuga con una serie de estrategias como la impresión y la encuadernación casera, el autodiseño o la solicitud de ayuda a redes de amistades y conocidos, en las que el capital social asume un rol vital.

Las cuatro editoriales mencionadas constituyen lo que podríamos llamar un *dispositivo de escritura independiente* cuya característica principal sería la puesta en relación entre los textos y su materialidad: se trata, en definitiva, de lo que Deleuze y Guattari llaman *agenciamientos colectivos de enunciación*, espacios discursivos que coordinan el plano semiótico de las representaciones y los textos con cuestiones materiales de producción, edición y circulación (“Rizoma”; “¿Uno solo?”). En este trabajo, nos centraremos en la idea de *artesanidad* que, como decíamos, aparece instalada en los soportes que presentan estas editoriales, para observar cómo los textos procesan, en términos de escritura poética, ciertas cuestiones que reenvían, radicalmente, a su materialidad fundamental. Veremos, entonces, cómo estos modos de producción estarían delimitando, a su vez, una *poética de lo artesanal*, ya que la escritura es entendida como una forma de producción particular, con sus propios materiales y soportes, que analizaremos a continuación.

Por otro lado, es importante señalar que *lo artesanal*, en definitiva, vendría a caracterizar el vínculo entre productores y productos. Por eso, si la idea del *artesanado del estilo* de Roland Barthes resulta poco flexible en relación con los textos que aquí analizaremos es porque, ante todo, Barthes desarrolla una idea del escritor-artesano como sujeto histórico individual: “Comienza entonces a elaborarse una imaginería del escritor-artesano que se encierra en un lugar legendario, como el obrero en el taller, y desbasta, pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia pasando en este

trabajo horas regulares de soledad y de esfuerzo” (66). En cambio, la idea de artesanidad que se lee en el corpus de textos poéticos que abordaremos aquí tiene su correlato en el funcionamiento colectivo de la voz: si existe una “obsesión de novedad” (Barthes, 65), es decir, ya no un “valor de uso” de la forma sino un “valor-trabajo”, es en el plano de una dimensión grupal.<sup>3</sup> En este sentido, resulta más cercana la idea del “taller de artesanos”, que Raymond Williams describe cuando aborda ciertas formas de organización medieval. El taller es un espacio en donde los artesanos trabajan juntos en un proyecto: “El gremio por oficios, o ‘hermandad’ o ‘compañía’, organizaba a los artesanos de un oficio particular y servía en la mayoría de los casos para el aprendizaje del oficio y para salvaguardar los niveles alcanzados en el mismo” (55). La artesanidad sería, entonces, la forma productiva privilegiada que aparece representada en los textos poéticos.

### La tierra para quien la trabaja

“La gallina en su cama de paja  
empolla un huevo en una caja  
la tierra para quien la trabaja”.

MARTÍN GAMBAROTTA, *SEUDO*

Uno de los signos privilegiados de la artesanidad que encontramos en el corpus, y que interesa señalar como primera entrada de lectura, está relacionado con la tierra: “Esas grosellas / que plantó mi vecino / entran en casa” (Varela, *Un círculo*, 4). Esta imagen, incluida en el libro *Un círculo diminuto del paisaje*, de

---

3 Para Barthes, la “obsesión de novedad” implica un desplazamiento de valores en las prácticas de escritura, una transición que va de un valor de uso, según el cual el escritor realiza su práctica a partir de formas ya establecidas y entendiendo el lenguaje como un bien común, hasta el valor-trabajo, en virtud del cual la “novedad” estaría en relación con el trabajo de la forma: “Sin embargo, durante toda una época, la del triunfo de la escritura burguesa, la forma costaba más o menos lo mismo que el pensamiento; sin duda se cuidaba su economía, su eufemia, pero la forma costaba menos en la medida en que el escritor utilizaba un instrumento ya formado cuyos mecanismos se transmitían intactos sin obsesión de novedad; la forma no era objeto de propiedad; la universalidad del lenguaje clásico provenía del hecho de que el lenguaje era un bien común y solo el pensamiento era alcanzado por la alteridad. Podría decirse que en ese tiempo la forma tenía valor de uso. Pero vimos que hacia 1850 comienza a plantearse a la Literatura un problema de justificación: la escritura se busca excusas; pero precisamente porque la sombra de una duda comienza a elevarse con respecto a su uso, toda una clase de escritores preocupados por asumir a fondo la responsabilidad de la tradición, va a sustituir el valor de uso de la escritura con un valor-trabajo. Se salvará la escritura, no en función de su finalidad, sino por el trabajo que cuesta” (65-66).

Mario Varela, hace pensar en la condición conectiva del cultivo, como si el territorio fuera, más bien, una *meseta* en su acepción deleuziana: “Nosotros llamamos *meseta* a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (Deleuze y Guattari, *Rizoma*, 26).<sup>4</sup> La imagen de las grosellas entrando en el territorio vecino traduce en términos productivos el funcionamiento textual de la escritura en el marco del proyecto de estas editoriales: lo que un poeta escribe crece en la escritura del vecino. La editorial es, en este sentido, el territorio, la meseta, que propicia la disposición rizomática de los textos. El territorio, entonces, no solo deberá ser trazado sino que deberá ser procesado por las fuerzas productivas; esa será, precisamente, su marca de propiedad:

Los primeros pueblos que hoy forman el cordón urbano que rodea a la capital y se extiende hacia la frontera de las provincias Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, La Pampa y Río Negro han sido el resultado de un largo proceso que hace tiempo se inició a orillas del Río de la Plata y tendió una línea de fortines antes y después del río Salado, para dejar vacante alguna pampa con la siembra y el pastoreo de los animales. (Bianchi, 17)

El espacio *vacante* que nombra Sebastián Bianchi parece generarse en función de una necesidad productiva: la siembra y el pastoreo de los animales.<sup>5</sup> El trazado del territorio “oficial” deja libre un espacio con la condición de que ese espacio sea productivo. La producción entendida como necesidad básica para habitar un territorio es la que vuelve en otros libros, como en *Pogo*, de Fabián Casas, donde leemos: “[...] nuestro proyecto: / comer cuando se tiene hambre, / dormir cuando se tiene sueño” (11). Esa proporción exacta entre oferta y demanda, entre necesidad y deseo, es lo que parece regular el modo productivo: ni más, ni menos. Volviendo al texto de Bianchi, encontramos, finalmente, la caza codificada como una actividad simbólica:

El transcurrir del sentido o el recurrir a las palabras habían llenado de ladrillos la narración. Los ñandúes y los pájaros ya eran tema del paisaje. Apenas se movían, las cuadrillas de lectura desbarataban sus mecanismos y luego lucaban con el significado de sus movimientos. Así fue como el gaucho entendió

---

4 Mario Varela (Rosario, Santa Fe, 1969) fue uno de los redactores de la revista de poesía *18 Whiskys*, en la cual participaron poetas significativos de la época. Además, Varela dirigió, junto con José Villa, Darío Rojo y Daniel Durand, la editorial Ediciones Deldiego, entre 1998 y 2001.

5 Sebastián Bianchi (Buenos Aires, 1966) es profesor de lengua y literatura en escuelas de nivel medio, en las localidades de Morón y Castelar, provincia de Buenos Aires. Algunos de sus libros son *Atlético para discernir funciones* (1999) y *El resorte de novia y otros cuentos* (2002).

al animal y después pudo atraparlo sin esfuerzo. Con los años la cacería se tornó virtual. El signo salió en persecución del signo, y luego de alcanzarlo desmontó, haciendo público, el símbolo que con su poesía levantaban. (5)

Las palabras son materiales de construcción: construir es, antes que un emprendimiento arquitectónico, una tarea hermenéutica. Y aún más: cazar es una tarea hermenéutica. El gaucho tiene que entender al animal antes de apresararlo. La tarea del cazador-poeta, que aparece en este fragmento, es la de desmontar el signo en el sentido de reponer su materialidad por oposición a su virtualidad (el signo en persecución del signo), es decir: construir con palabras un territorio por trabajar.

### El corte

Los artesanos que circulan por los poemas del corpus están asociados a colocaciones verbales que parecen entrar en diálogo con el trabajo del poeta. Leemos en *Nido de ballena*, de Melissa Bendersky:<sup>6</sup> “Es carpintero / corta madera hasta dejarla como el cuerpo” (6). El carpintero no talla, no pule, no lija: simplemente corta. Esta asociación exclusiva del trabajo artesanal con el *puro corte* reaparece en una imagen de *El verano*, de Francisco Garamona:<sup>7</sup> “sandalias cortadas a mano / por el artesano” (13). Otra vez, las sandalias no están hechas, elaboradas, confeccionadas o diseñadas, sino *cortadas*, como si la referencialidad del corte estuviera señalando otra cosa además del trabajo del artesano. En este sentido, podemos decir que el corte reenvía, también, al trabajo del poeta con el lenguaje, en cuanto el corte es precisamente la primera marca material que identifica el poema con la poesía como género.

De esta manera, las referencias que encontramos en los textos a las distintas formas de trabajo artesanal comienzan a conformar una concepción determinada del trabajo del poeta, como sucede en “Mercado de mariscos”, de Mario Varela: “Abajo / en el pasillo / del mercado / el cuchillo golpea / la cabeza / del salmón / entra la mano / y saca / limpiamente sobras / ahora corta las aletas

6 Melisa Bendersky (Bariloche, Río Negro, 1975) formó parte de la organización de los encuentros de poetas La Luna con Gatillo, realizados en la ciudad de Bariloche. Durante los años en que vivió y estudió en la ciudad de Buenos Aires, integró el grupo de intervenciones poéticas Cuelga de Poemas y la editorial independiente Ediciones Deldiego.

7 Francisco Garamona (Buenos Aires, 1976) publicó, entre otros, los libros *Parafern* (Deldiego, 2000), *Carcarañá* (Casa de la Poesía, 2002), *Pequeñas urnas* (Gog y Magog, 2003), *Cuaderno de vacaciones* (Siesta, 2003), *Que contiene láminas* (Gog y Magog, 2005), *La leche vaporosa* (Vox, 2006), *Cosas encontradas en un pupitre* (Belleza y Felicidad, 2008), *Pueblo y ciudad llanos* (Belleza y Felicidad, 2009) y *Un gabinete móvil y otros poemas* (Cuneta, 2010). Dirige el sello editorial Mansalva.

/ tranzado rectas / sobre la piel dorada” (*Habitaciones*, 14). El salmón de piel dorada parece casi una joya, un objeto lujoso, estetizado, que, incluso a pesar de ese contraste que ejerce el golpe del cuchillo, genera la impresión de convocar un tratamiento delicado, ya que las vísceras se extraen *limpiamente*. El corte tiene, en este caso, la forma del trazado (sobre la piel), cercano a la escritura. El proceso del pescado es un trabajo sobre la forma: las vísceras se nombran como *sobras*, es decir que la designación connota un criterio productivo (de uso), que es precisamente el criterio que determina el corte: al separar lo sobrante de lo provechoso, el corte hace que la forma se vuelva un fenómeno productivo. La escena del poema de Varela, además, se acopla con el comienzo de *La zanjita*, de Juan Desiderio:<sup>8</sup> “Meté la mano / sacá lo hueso de poyo / de la zanja / meté la mano / te cortaste lo dedo / por sacar la mitá / de lo cien peso / de la tierra / y sus tendones / se vieron hermosos / bajo el sol” (2). En el poema de Desiderio lo productivo es lo que genera el corte: los dedos lastimados del que trabaja la tierra parecen el equivalente visual, la traducción en imagen de los fonemas suprimidos (“lo hueso”, “lo dedo”, “la mitá”). Pero sobre el final del poema, cuya luminosidad remite a la piel dorada del salmón, el corte expone otra vez su contrapartida, lo productivo en términos estéticos: “y sus tendones / se vieron hermosos / bajo el sol”. Lo productivo es, precisamente, aquello expuesto por el corte y captado por la luz. Lo mismo ocurre en el poema “La pesca”, de Melissa Bendersky:

“Hay que abrirlas al medio, empezando por atrás,  
por el agujero del culo. Se tiene que cortar despacio  
siguiendo la línea blanca”.

El cuchillo brillaba también, reflejaba el arcoíris,  
las escamas.

“El corte no tiene que ser profundo, solo hasta la garganta,  
digamos. Entonces con los dedos se abre la carne,  
despacio, para no romper nada y que salgan las entrañas  
enteras y para siempre”. (14)

---

8 Juan Desiderio (Buenos Aires, 1962) es bibliotecario, músico y poeta. Publicó, entre otros, *Barrio trucho* (1990) y *La zanjita* (1996, Ed. Trompa de Falopo y Deldiego, 1998), este último considerado como uno de los libros importantes de los noventa. Además, Desiderio fue uno de los integrantes de la revista *18 Whiskys*.

Consecuencia irrevocable sobre la materia, el corte constituye la trama poética: “y que salgan las entrañas / enteras y para siempre”. Por otro lado, el cuchillo refleja lo cortado, las escamas, pero también el arcoíris, componiendo una imagen especular y a la vez refractaria. Tanto en Varela y en Desiderio como en Bendersky, la luz (la piel dorada del salmón, los tendones brillantes y el arcoíris reflejado en el cuchillo) genera el valor estético del corte, su plusvalía, su productividad. Pero aún sustraídas de luz, las escenas de producción, invariablemente, arrojan como saldo el mismo efecto del corte, como sucede en uno de los poemas de *Sucesos orilleros*, de Guillermo Neo:<sup>9</sup>

Una vez enlazado por el cuello  
 éramos ocho los que tirábamos de la sogá.  
 Luego lo maniataron  
 una vez inmóvil  
 le clavó el cuchillo detrás de la pata delantera.  
 Nos salpicó sangre y saliva  
 el chanco mientras moría  
 con el hocico atado gritaba y escupía.  
 Ya muerto, lo subieron a una mesa  
 le tiraban agua hirviendo, lo pelaban.  
 Hicieron montones de morcillas y chorizos. (10)

Si en los ejemplos anteriores la luz generaba el valor del corte, en este caso es el ritmo de copla irregular, marcado incluso por la irrupción de una rima, que se conforma exactamente después del momento en el que se produce el corte: “Nos salpicó sangre y saliva / el chanco mientras moría / con el hocico atado gritaba y escupía”.

En *Zelarayán*, de Washington Cucurto, el corte aparece bajo la figuración de un espacio de producción.<sup>10</sup> En efecto, la escena de una violación, que generó cierta polémica en algunos medios argentinos, se desarrolla nada más y nada menos que en un *taller de cortar tela*, como si ese escenario, y no otro, fuera, en definitiva, el espacio privilegiado de producción de la materia elocutiva, ya que *cortar tela*, *tener tela para cortar* es, también, dar que hablar, activar la

9 Guillermo Neo (Buenos Aires, 1971) publicó *El color de la mesa* (1998), *Sucesos orilleros* (2000) y *Poemas de superficie* (2007).

10 Washington Cucurto, pseudónimo de Santiago Vega (Buenos Aires, 1973), es poeta, narrador y editor. Dirige la editorial Eloísa Cartonera. *Zelarayán* (Deldiego, 1998) y *La máquina de hacer paraguayitos* (Siesta, 1999) son dos libros centrales de la poesía de los noventa.

profusión de los comentarios, la polémica, desde un espacio donde cortar es producir (discurso).<sup>11</sup>

*Relapso+Angola*, de Martín Gambarotta, incluye una serie de diez poemas dedicados al corte, en este caso al corte de un pomelo, que reescriben, en cierta

- 11 Una de las ediciones de *Zelarayán*, que obtuvo el primer premio del II Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía (1997), incluye un intercambio de *mails* entre la periodista Sonia Catela (Rosario, 1941) y Claudia de Wenez, directora de la biblioteca José Hernández, de la Escuela N.º 382 Domingo F. Sarmiento (Ramona, provincia de Santa Fe). Los directivos de la institución, luego de recibir varias copias del libro de Cucurto, procedieron a quemarlas: “Por decisión de la CD los quemamos, ya que nuestra biblioteca es escolar y pública. [...] *Zelarayán* de W. Cucurto es un libro plagado de mal gusto que no nos interesa tener entre nuestros libros. No es censura, es responsabilidad, ya que debemos responder ante los padres de nuestros alumnos por su formación y este material no contribuye a ello. Qué pena que se malgasten fondos destinados a la difusión de la literatura en publicar y promover textos de tan baja categoría!”. (La cita anterior ha sido extraída de la edición de IP de *Zelarayán*, sin datos de edición. Los *mails* aparecen fechados el 31 de mayo de 2002). El poema al que nos referimos es “De cómo son hechos los arco iris y por qué se van”: “-;Qué mano! / Formidable derecho en la jeta del trompa / que lo hizo dar vueltas como un salchichón / sobre la máquina de fiambre. / Y es así como nos echaron de la fábrica / de Caucho, en Constitución. / Y es así como terminaron nuestras / 48 horas semanales. /;Así es como quedamos en la caye! /;Sin un mango! /;Otra vez en la caye! / Salimos por Lima / y rumbeamos derecho por Brasil. / Está queriendo amanecer y el humo / de la fábrica se mete entre unas nubecitas / porteñitas, bien engrupidas... / ¿Era necesario semejante viaje, / venir de Salta, para ver el arco iris / sobre el techo de una fabriquitá, de una bailanta mugrosa? / ¿Era necesario semejante trámite, / para que el arco iris entrara / en mi vida, ladinamente, en mi pecho / de gurisito salteño, irreconciliable? /;Otra vez en la caye! /;Y sin un mango! / Entramos a trabajar en un tallercito / de cortar tela, en la calle Paso, / pleno Once; / un coreanito cara de River Pley / se acercó y lo mandó al salteño / a planchar tela. /;Con una plancha de tintorería! /;Qué infierno cerca de esa plancha! / Ya de noche el coreanito viene / y dice que ya nos podemos ir (¿ya?) / -;Eh, River Pley, vení garpá, / que esta noche hay joda! / -Lin no pagar hasta fin de mes. / Fue lo último que dijo: / el salteño lo cazó / de las mechas y le enseñó toda / la furia salteño-boliviana, / le puso la cabeza bajo la plancha / de tintorería, la cabeza del amariyo / humeaba, humeaba... /;Era de ver y no creer! /;Era de ver y eyacular! /;Payo de mierda! /;Ojo de concha inclinada! /;te guai a volvé a Shangai! / puteaba el salteño / hecho la piel de Judas. / El salteño, petiso y jetón, / de lejos con aire a Housemann, / lo embocó de entrada / y después se desquitó con la hijita / coreanita de 13 años, / la apretó contra la pared, / le bajó la bombacha / y se la puso / por atrás y en seco. /;Era de ver y eyacular! /;Era de ver y eyacular! /;Viva Tailandia! /;Asiática hepática! /;Hija de Li Po! /;Pindapoy! / Se le derretían las orejas al amariyo / cuando veía cómo la culeaban a su hija. /;Es virgencita! / La coreanita que se retorció entre / la pared sucia, despintada / y la pija del salta. / -;Yamanochuqui ando! / -;Yamanochuqui ando! -decía. /;Me están culeando! /;Me están culeando! / Los vecinos llamaron a los bomberos / justo cuando la leche del Salta / caía sobre la piernita de la ponja. / Los bomberos venían a todo lo que da, / por Pueyrredón, en contramano. /;Qué bestias! /;Qué asparentosos! / Caían los manguerazos sobre el tallercito / de cortar tela. / El vapor se elevaba hasta el cielo / y formaba un bello arco iris. /;Que llueva, que llueva, los pajaritos / cantan los ponjas se levantan! / Le titilaba el culo a la ponja / y en cada titilar le salía un poquito / de leche salteño-boliviana... /;Era de ver y no creer! /;Era de ver y eyacular!” (Cucurto).

medida, los textos de *La corrupción de la naranja*, de Darío Cantón.<sup>12</sup> Si bien los poemas de Gambarotta no tienen como correlato una escena productiva, como ocurre en casi todos los casos del corpus analizado –donde el corte o bien es ejercido por artesanos o trabajadores, o bien tiene una finalidad productiva–, es interesante observar la forma en que aparece en estos poemas. El texto que abre la serie homóloga, de entrada, el corte del poema con el corte del pomelo:

Es un  
po me  
lo par  
ti do  
por la  
mi tad. (43)

El corte pone en evidencia, en este caso, la radical materialidad del lenguaje, en virtud de la cual pomelo y poema no pueden cortarse por separado, ya que el corte de uno implica el corte del otro: “al dividir es dividido” (48). En este sentido, el corte no corta, produce: “Con un ademán ficticio produce y no produce / una alteración momentánea que oblitera / el único dato cierto / nunca hubo fruta por cortar” (50). Con estos poemas, Gambarotta parece llevar a un punto de saturación la idea de materialidad, ya que si *nunca hubo fruta por cortar* lo único que se corta es, finalmente, el significante. La operación parece, incluso, dar una vuelta de tuerca al famoso verso de William Carlos Williams con el que se identificó a los objetivistas: “no ideas but in things” (no hay ideas, salvo en las cosas) (55), ya que Gambarotta parece decir: “no hay cosas, sino en las palabras”.

En definitiva, el corte transforma al poeta en artesano. El corte hace que las palabras se vuelvan cosas, materiales que hay que trabajar como la madera del carpintero, como las sandalias, cortar como se corta un pescado, como se achura un cerdo. El corte señala, de este modo, lo previo a la institución del significado: la pura productividad, su radical utilidad, su valor de uso. Como sostiene Ana Porrúa: “el relapso es un ejercicio sobre lo dado como sentido, [...] relapsar es también volver al momento anterior a [aquel en el] que los signos comienzan a tener sentidos sociales, a su instancia material. [...] Sobre lo político –podría pensarse– lo material, el gesto artesanal previo a la ideología” (234). El corte es, entonces, la operación privilegiada del sistema productivo de la lengua y, por

12 Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968) publicó *Punctum* (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996), *Seudo* (Bahía Blanca: Vox, 2000) y *Relapso+Angola*. El primero de ellos fue otro de los libros emblemáticos de la época.

lo tanto, de la poesía. De ahí que en el corpus analizado el corte esté vinculado a la producción artesanal, al trabajo de la tierra o, incluso, a la pesca, ya que la operación de demarcación territorial, como metáfora que procesa en términos simbólicos la inserción en el campo poético argentino, implica una exigencia casi demográfica: la instauración de una lengua propia. El gesto, entonces, al vincular el lenguaje poético con el territorio y el trabajo, es, precisamente, el de construir una lengua. De ahí, también, la necesidad de apelar constantemente a una figuración colectiva, ya que lo colectivo se presenta como estructura necesaria para la institución del lenguaje.

### Productividad de lo improductivo

“[...] como cuando por primera vez se comprende  
que para flotar en el agua  
no hay que hacer nada”.

ROBERTA IANNAMICO, *TENDAL*

En *La ama de casa*, de Fernanda Laguna, la figura del *pulido* puede pensarse como el desplazamiento del corte del artesano: “Frotó, frotó la casa / frotó la mesada, / frotó las ventanas. / Frotó el piso, el espejo, los zapatos. [...] Frota la reina de la creación” (5).<sup>13</sup> Si el ama de casa es *reina de la creación* es por el uso que hace de los materiales: “Al volver tomó varias bombachas / y las convirtió en franelas / se calzó las chinelas / y comenzó la batalla // [...] Con las bombachas caldas / pulió ella las cajitas / de madera / con piedras incrustadas”. El ama de casa transforma bombachas en franelas, procesa los materiales, los recicla, los convierte en otra cosa: extrae productividad de lo improductivo, usa lo que ya no sirve para limpiar, para escribir. La *creación* aparece, precisamente, como una forma determinada de articular los materiales, de aprovecharlos.

Esta idea de *aprovechamiento* se repite en el corpus de Ediciones Deldiego: los materiales aparecen siempre desplazados, utilizados para otra cosa distinta de su función técnica o social. En el poema “Coletazos”, de Daniel Durand, el aprovechamiento constituye, incluso, un *saber* determinado:<sup>14</sup>

---

13 Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es la creadora y editora del sello Belleza y Felicidad (1998-2011), que además fue un espacio que funcionó como galería artística. Recientemente, la editorial Mansalva ha publicado su poesía reunida bajo el título de *Control o no control*.

14 Daniel Durand (Entre Ríos, 1964) fue otro de los integrantes de la revista *18 Whiskys*. Fue el principal impulsor del proyecto Ediciones Deldiego. *Segovia*, su primer libro, es otro referente importante en la poesía de los noventa.

En bicicleta fuimos con Santiago a la costanera,  
 había grupos de amigos y familias pescando,  
 en uno me paré porque vi que sacaban viejas  
 y después las tiraban a la vereda,  
 no las comen a las viejas? le pregunté a uno,  
 me dijo que no que las viejas no tienen carne  
 son pura cáscara caparazón,  
 sí que tienen le dije, me bajé de la bici,  
 le mostré que en la cola están llenas de carne,  
 blanca, sin espinas, es como carne de merluza  
 pero más rica sin el gusto salobre del mar. (9)

Lo artesanal se presenta, entonces, como un saber específico que tiene que ver con el aprovechamiento, es decir, con una relación determinada con materiales y objetos que pone el acento en la potencia de uso de estos; pero también, en este caso, es una hermenéutica, una forma de mirar (“me paré porque *vi*”) y de intervenir. El poema de Durand marca, en esa torsión, una relación de utilidad con lo improductivo: lo que parece inservible, *puro resto*, lo que *no tiene carne*, todavía posee un margen de utilidad que depende/emerge de un saber determinado.

En el libro de Cucurto que mencionamos, el personaje de Ricardo Zelarayán, ya desde el primer poema, está ubicado por afuera de la serie productiva:<sup>15</sup>

A las diez  
 de la mañana  
 recitando sus mejores  
 poemas  
 [...] Ricardo Zelarayán  
 era arrastrado de los pelos  
 por los guardias de seguridad  
 [...] El monstruo  
 fue desalojado  
 por tener malos hábitos

15 Ricardo Zelarayán (1922-2010) es un referente central para muchos de los poetas argentinos de los noventa. Para Zelarayán “no existen los poetas, existen los hablados por la poesía” (71). En su manera de pensar la poesía, hay un acento en el *habla*, en la oralidad, que según él sería el vehículo que le permite al discurso poético officiar como “infracción constante de la convención que nos vendieron como realidad” (74). Quizás sea en este punto, en esta *zona de infracción*, en donde se inscriben las relecturas y reescrituras de los textos de Zelarayán en la década del noventa.

y ser improductivo  
para la Sociedad  
para la Gran Empresa Nacional  
de los Mendes. (Cucurto, 3)

Del mismo modo, los dos personajes *salteño-bolivianos* que violan a la chica coreana aparecen como desplazados de la serie productiva; la violación se desencadena, en efecto, por una cuestión económica: en el *tallercito de cortar tela* el dueño no quiere pagar hasta fin de mes. De este modo, Cucurto parece reinscribir esa improductividad socioeconómica en el centro de la productividad simbólica, ya que las escenas de violencia funcionan como disparadores del diálogo contrapuntístico con la tradición de la literatura argentina, en cuanto están reescribiendo textos como “El fiord” y “El niño proletario”, de Osvaldo Lamborghini.<sup>16</sup> Esa *productividad de lo improductivo*, luego, no solo estaría poniendo de relieve un posicionamiento en cuanto a la economía simbólica del poema sino en cuanto a los mecanismos concretos de producción en los que se inscribe y por los cuales circula. Como sostiene Guillermo Piro, dados ciertos textos como *El mendigo chupapijas*, de Pablo Pérez (y aquí entraría el libro de Cucurto), resulta “mucho más irreverente el acto de editarlos que el acto de escribirlos o leerlos” (29).<sup>17</sup> En este sentido, en *Zelarayán* se pueden leer las estrategias y los modos de funcionamiento del dispositivo de edición independiente.

De esta manera, vemos cómo los materiales que circulan por el corpus de textos de Ediciones Deldiego presentan una fuerte inclinación al uso, más allá

---

16 Como sostiene Marina Yuszczuk, la tradición de violencia sexual vinculada a la violencia política que retoman los textos de *Zelarayán* se remonta a Osvaldo Lamborghini, y en particular a dos relatos: “El fiord” (1969) y “El niño proletario” (1973). Para Yuszczuk, en Lamborghini se construye un sujeto que goza con la violencia y, por condición del goce, termina encontrando la anticipación de su propia muerte en la violencia ejercida sobre el otro. El narrador se involucra, de esta manera, en el acto de violencia que le devuelve su propia condición como un espejo. En *Zelarayán*, en cambio, apunta Yuszczuk, la diferencia fundamental está en el procedimiento con que se construyen las escenas violentas: si bien comparte con Lamborghini las representaciones políticamente incorrectas, por otro lado, Cucurto mezcla diferentes referencias “realistas” con fragmentos de referencias literarias descentradas por su ubicación en el poema; por ejemplo, mientras está siendo violada, la chica coreana grita: “-¡Yamanochuqui ando! / -¡Yamanochuqui ando! -decía. / ¡Me están culeando!”; cuando *Yamanochuqui ando* remite al heterónimo de Juan Gelman en *Cólera buey*: Yamanokuchi Andô (Yuszczuk, 386).

17 Pablo Pérez (Buenos Aires, 1966) es escritor y traductor de francés. Publicó las novelas *El mendigo chupapijas* y *Un año sin amor*. Trabajó como asesor literario para la editorial Emecé, dicta cursos en el Centro Cultural Ricardo Rojas desde el año 2001 y escribe colaboraciones para el diario *Página 12*.

de sus funciones previamente establecidas, como ocurre en uno de los poemas de *Perro negro siempre malo*, de Pablo Cruz Aguirre:<sup>18</sup> “Ante la puerta / busca las llaves / pero solo halla fósforos / y resignado / prende fuego la casa” (16). Pareciera haber una especie de urgencia por inscribir los objetos en la serie productiva, a partir de la cual los textos vuelven una y otra vez sobre las posibilidades de reutilización de los objetos. En *Ángeles parricidas*, de Juan Desiderio, se reescribe tangencialmente la escena bíblica de la creación del hombre y la mujer pero con otros materiales: “Venas de gas / arterias de agua / músculo eléctrico / huesos de hierro / tendones de arcilla / cerebro es hombre / mirando televisores / cambiando de forma” (3); para agregar más adelante: “y soy chatarra / [...] a correr por la parrilla de lo inútil / y brindar con nosotros por el resto” (17). Ya no hay materia prima en el origen sino *chatarra*, materia reciclada: si se brinda por *el resto* en un gesto celebratorio es justamente por su cualidad renovable, como sucede con los materiales de los pescadores que aparecen desparramados en *Sucesos orilleros*, de Guillermo Neo: “sus cachivaches / arrumbados a los costados del sendero / motores desarmados / herramientas / hierros / bidones con combustible / partes de canoas” (5); o como el comportamiento de los peces y las almejas en *Nido de ballena*, de Melissa Bendersky, que reconstruyen los barcos sepultados en el fondo del mar: “Los peces y las almejas violeta / rearmen los barcos hundidos / para esconderse / porque es de arena clara / el fondo, / no hay corales en la grieta / ni algas / solo paredes altas / y restos” (12). La idea de artesanado se define, entonces, como una forma de procesar los materiales, de reformularlos, combinarlos y ponerlos a funcionar de otra manera, sacarlos de su improductividad (las bombachas viejas, las viejas del agua tiradas en la vereda, los fósforos en los bolsillos, la chatarra, los cachivaches, los motores desarmados, las partes de canoas, los barcos hundidos) para ponerlos a funcionar, otra vez.

### Obras citadas

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Nicolás Rosa (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Bendersky, Melissa. *Nido de ballena*. Buenos Aires: Deldiego, 2001.
- Bianchi, Sebastián. *El trazado Luro-Matanza*. Buenos Aires: Deldiego, 2000.
- Botto, Malena. “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. José Luis Diego (dir.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, 209-249.

---

18 Pablo Cruz Aguirre (Puerto Belgrano, provincia de Buenos Aires, 1970) publicó *Perro negro siempre malo* y *Curriculum vitae*, ambos en Ediciones Deldiego.

- Casas, Fabián. *Bueno, eso es todo*. Buenos Aires: Deldiego, 2001.
- *Pogo*. Buenos Aires: Deldiego, 1999.
- Cruz Aguirre, Pablo. *Perro negro siempre malo*. Buenos Aires: Deldiego, 1998.
- Cucurto, Washington. *Zelarayán*. Buenos Aires: Deldiego, 1998.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.  
José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- “Rizoma”. Deleuze y Guattari, *Mil*, 9-32.
- “¿Uno solo o varios lobos?”. Deleuze y Guattari, *Mil*, 33-45.
- Desiderio, Juan. *Ángeles parricidas*. Buenos Aires: Deldiego, 1998.
- *La zanjita*. Buenos Aires: Deldiego, 2001.
- Durand, Daniel. *Vieja del agua*. Buenos Aires: Deldiego, 2000.
- Gambarotta, Martín. *Relapso+Angola*. Bahía Blanca: Vox, 2005.
- Garamona, Francisco. *Parafern*. Buenos Aires: Deldiego, 2000.
- *El verano*. Buenos Aires: Deldiego, 2001.
- Iannamico, Roberta. *Tendal*. Buenos Aires: Deldiego, 2001.
- Laguna, Fernanda. *La ama de casa*. Buenos Aires: Deldiego, 1999.
- Neo, Guillermo. *Sucesos orilleros*. Buenos Aires: Deldiego, 2000.
- Piro, Guillermo. “Lunes 2 de diciembre de 2002”. *Vanguardias argentinas*.  
*Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*.  
Por Piro et ál. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2003, 27-32.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- Vanoli, Hernán. “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del CECYP* 15 (2009). En: <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245> (16/03/2013).
- Varela, Mario. *Un círculo diminuto del paisaje*. Buenos Aires: Deldiego, 1998.
- *Habitaciones para turistas*. Buenos Aires: Deldiego, 2001.
- Williams, Raymond. *Cultura*. Graziella Baravalle (trad.). Barcelona: Paidós, 1981.
- Williams, William Carlos. *The Collected Poems of William Carlos Williams*.  
Vol. 2: 1939-1962. Nueva York: New Direction Books, 1991.
- Yuszczuk, Marina. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*.  
Tesis doctoral inédita. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2011.
- Zelarayán, Ricardo. *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta, 2009.