



## La editorial como máquina crítica. Siesta en la poesía de los noventa

Matías Moscardi<sup>1</sup>

Recibido: 09/12/2014  
Aceptado: 05/02/2015

### Resumen

La editorial Siesta representa un caso particular entre las editoriales independientes de poesía argentina que aparecieron a fines de los noventa. En el presente artículo nos centraremos en el análisis de la figura del editor y en los modos de diseñar el catálogo.

### Palabras clave

Poesía argentina de los noventa – editoriales independientes.

### Abstract

As a publishing project, Siesta represents a particular case among nineties independent small presses. In this paper, we will focus on the analysis of the publisher figure and the catalogue design.

### Key words

*Nineties Argentinian poetry – small independent presses.*

## Poesía de los noventa (I): el reparto de la crítica

La editorial Siesta (1997-2005) presenta varias características diferenciales en relación con otros proyectos de la época como Deldiego, Belleza y Felicidad o Vox. En primer lugar, es importante señalar que en estos casos, el lugar del editor –con frecuencia atribuido a un autor en particular pero, a su vez, siempre asociado a otros– está representado por poetas con estéticas afines: es lo que ocurre con Daniel Durand, Mario Varela y José Villa, en Ediciones Deldiego, así como con Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, en Belleza y Felicidad. En estos casos, el lugar del editor, aunque *compartido*, se encuentra homogeneizado por la relativa proximidad de las poéticas personales –en Vox, la figura del editor incluso responde a lineamientos más tradicionales, dado que Gustavo López no participa en el campo literario como poeta–. En Siesta asistimos, por el contrario, a un tipo de reparto particular que habría que contextualizar y redefinir, ya que las poéticas de sus respectivos editores, Santiago Llach y Marina Mariasch, constituyen estéticas distintas. En segundo lugar, también habría que decir que su catálogo es el más heterogéneo de las editoriales mencionadas.

---

<sup>1</sup> Profesor en Letras por la UNMDP. Becario doctoral del CONICET con un proyecto sobre editoriales independientes de poesía argentina en la década de los noventa. Contacto: [moscardimatias@gmail.com](mailto:moscardimatias@gmail.com).

A fines de los noventa, y con estos proyectos de edición independiente, se abre un panorama de escrituras poéticas diversas que la crítica literaria ordena de manera temprana. Uno de los primeros textos sobre los noventa es el panorámico “Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual”, de Daniel García Helder y Martín Prieto, leído por primera vez en 1997 y publicado en abril de 1998, en la revista *Punto de vista*. En este artículo se efectúa una *disociación* entre dos líneas poéticas: una emparentada con las “miniaturas banales, encantadoras y plásticas” (García Helder y Prieto 2006: 112), “un neobarroco anoréxico, implosivo y femenino (por oposición al neobarroco bulímico, explosivo y gay de los ochenta)” (114), escrituras asociadas a un *kitsch* que “ya no es heroico” sino que se encuentra más bien “estetizado como por modistas” y que “subsiste en filigranas de una ironía delicada” (114); la otra mantiene una relación “muy amplia e irregular”, siempre tramada a partir de “nuevas manifestaciones y desvíos” (2006: 214), con el “realismo” y su carácter referencial y objetivo (109), y fundamentalmente con lo que sería una “red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial” (114) que García Helder y Prieto califican como “rantifusa”, serie integrada por una lista ecléctica que iría del Tango, el Lunfardo, pasando por Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari, las poéticas del grupo de Boedo, César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayán, hasta llegar al rock nacional (114).

Emiliano Bustos, en su artículo “Generación poética del ‘90, una aproximación”, publicado en junio de 2000 en la revista *Hablar de poesía*, se refiere a los “dos gestos” de los noventa. De un lado tendríamos “los poetas realistas y antilíricos de los primeros 90” (2000: 101); al igual que García Helder y Prieto, subraya la relación de estos poetas con “las leyes que inventó la televisión y el rock”, con “la chatarra, la basura”, con “los márgenes de todo tipo” (98), con los sesenta y con “el fútbol y también la política” (99). Del otro lado, encontramos escrituras relacionadas con lo lúdico, lo humorístico y lo infantil (101); este segundo gesto remite, según Bustos, casi exclusivamente, a nombres femeninos (muchos de ellos publicados en *Siesta*: Marina Mariasch, Romina Freschi, Karina Macció; aunque también incluye en esta serie a Martín Rodríguez) y se caracterizaría por ciertas admisiones –“misterio, sueño, estupidez, acción de lo insólito” (101)– que desdican a los poetas del primero.

En su artículo “Lo nuevo en Argentina: poesía de los noventa”, publicado en 2003, Ana Porrúa también distingue, a su vez, ciertas tensiones del campo poético: una de ellas es la de los primeros libros de mujeres jóvenes “en los que las marcas y la moda construyen imágenes o pequeños mundos cerrados (...) La infancia, por su parte, se hace reconocible a partir de algunos signos que apelan a la artificialidad y, por momentos, a lo retro” (2003: 90). Un gesto opuesto, que entra en contraste con esta omnipresencia de objetos modulados por la moda, puede leerse, según Porrúa, en libros como *Berreta* de Marcelo Díaz, *La raza* de Santiago Llach, *Zelarayán* de Santiago Vega, o *Punctum* de Gambarotta, donde aparecería “una modalidad absolutamente distinta de provocación (que se aleja del gesto)” (2003: 87).

## **Poesía de los noventa (II): crítica del reparto**

Entre 1997 y 2003, como vemos, la crítica arma prematuramente este *reparto estético disociado*, que agrupa en dos líneas poéticas ciertos títulos y autores. Anahí Mallol se encargará de realizar, por su parte, una *crítica del reparto* que sintetiza de la siguiente

manera: “los chicos escriben realismo crudo, las chicas miniaturas banales y pop” (2003: 149). Para la autora, lo anterior responde a una serie de viejas dicotomías como épica/lírica, exterior/interior, público/privado. Éstos serían precisamente los esquemas que, en palabras de Mallol, los noventa “desarman” (247). Por eso, propone leer “el doblez del realismo y de la banalidad” (149). Allí encuentra que “los textos de Marina Mariasch y de Roberta Iannamico y de Ana Wajszczuk y de Fernanda Laguna y de Gabriela Bejerman son imposturas tan salvajes como las de Llach, Cucurto, Gambarotta y Durand” (246). Y cierra con este cuestionamiento: “los poemas pop-banales, superficiales y brillantes ¿no son los más realistas?” (251). Marina Yuszczuk, a su vez, vuelve sobre los postulados de Mallol y los reformula de la siguiente manera:

A pesar de estas diferencias, las poéticas femeninas aparecen situadas, más o menos explícitamente, como el opuesto del “realismo” de los varones. Es Anahí Mallol quien relativiza esta dicotomía en *El poema y su doble* a partir de la idea de que “todo es político” y de que por lo tanto, si bien la escritura de los varones estaría dando cuenta de lo político de un modo más explícito y en su aspecto social, la escritura de las chicas sería también política en la medida en que cuestiona la separación entre esfera pública y privada y permite leer el nivel de la micropolítica en el ámbito de lo privado (2011: 30).

Parecería que la forma de leer las escrituras femeninas –que incluyen tanto las reunidas en torno a Belleza y Felicidad como las que encontramos en Siesta– tiene que ver con el gesto de *reponer una falta*. Como si hubiera algo en la lectura de Mallol que se *conserva* casi como una transferencia, un cambio de posición pero no de sentido: el significante político sigue siendo el motor inmóvil de la disociación que se pretende cuestionar.

### **Siesta: para una relectura de los noventa**

Sin embargo, Siesta pone en entredicho tanto el *reparto de la crítica* como la *crítica del reparto* y lo hace desde el lugar compartido del editor y desde el diseño de un catálogo fuertemente heterogéneo.<sup>2</sup> Editar será, luego, *interpretar* la trama del presente, en el sentido de concebir, ordenar o expresar un momento dado de la poesía argentina.

En cuanto al lugar del editor, ya dijimos que era complejo porque en él convergen dos estéticas bien diferenciadas: la poética de Llach (emparentada con la línea *rantifusa* de la poesía social, el realismo antilírico y el alejamiento de lo gestual) y la poética de Mariasch (que entronca con las miniaturas banales, el arte Pop, la voz añorada y la construcción de una intimidad casi confesional). Y si, como afirma Bourdieu, “un editor es su catálogo” (1995: 255), entonces vemos que, en consecuencia, la idea misma de *catálogo* se encuentra tensionada por la concomitancia de dos poéticas casi opuestas. Llach define este *lugar común* como “matrimonio” entre “una poesía más politizada, machista, realista, postobjetivista” y “cierta tendencia lírica y femenina” producto de “esa cruza entre la visión de Marina [Mariasch] y la mía, dos maneras de ver la poesía y la literatura bastante

---

<sup>2</sup> Jacques Rancière llama reparto de lo sensible “a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y sus recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas” (2014: 19).

distintas”.<sup>3</sup> A su vez, esto hace que no podamos reconstruir un “habitus del editor” más o menos uniforme, aquello que produce el “estilo de una editorial” a partir de la proyección, en el catálogo, de “la *fórmula generadora* de sus elecciones” (Bourdieu 2009: 246).<sup>4</sup> Por eso, la dispersión –incluso la disparidad, la irregularidad– es el primer efecto de lectura del catálogo cuando ponemos, uno al lado del otro, los libros de Graciela Cros y Alejandro Rubio, Osvaldo Bossi y Washington Cucurto, Silvio Mattoni y Romina Freschi, Karina Macció y Mario Arteca, por mencionar grados de contrastes fuertes que no se dan en los otros proyectos.

Tal es así que, en un primer momento, lo que Siesta pone sobre la mesa como modo de reunión parece coincidir con la lectura que hace Daniel Freidemberg de los noventa: “...lo que no existiría entonces es la poesía de los noventa. Se puede hacer la prueba: eso que llevan a poner en foco Helder-Prieto, Muschiatti, Kamenzain, Rubio o Dobry *no hay como aplicarlo a todos* los que aparecen involucrados cuando se dice ‘noventa’” (2006: 171, énfasis mío). Cuando recorremos el catálogo de Siesta tenemos exactamente la misma sensación de incompatibilidad: ¿qué hacen todos estos textos tan distintos entre sí reunidos en un mismo lugar?

Y sin embargo llama la atención que esta marcada *heterogeneidad poética de los textos* contraste con la fuerte *homogeneidad material de las ediciones*, todas compulsivamente idénticas, del mismo tamaño, de colores plenos y sobrios, apenas con una figura afable trazada en el centro de la tapa. En efecto, los títulos de Siesta son libros en miniatura, de 9 x 11 centímetros, con signos más bien *clásicos* de edición: tienen ISBN, están encuadernados con lomo, se imprimen y confeccionan en un taller gráfico, todos incluyen referencias biobibliográficas de los autores publicados, varios títulos vienen acompañados por prólogos y epílogos de corte crítico-ensayístico, y hasta los dibujos que encontramos en la tapa están realizados por un ilustrador más o menos estable.<sup>5</sup> Digamos: si la comparamos con otros proyectos de la época como Vox, Belleza y Felicidad o Ediciones Deldiego, Siesta es la que presenta mayor homogeneidad, y hasta un cuidado obsesivo, en el nivel del diseño.<sup>6</sup>

La *medida común*, en definitiva, parece estar dada exclusivamente por el formato material de estas ediciones. Por la misma razón, el tamaño de los libritos de Siesta no podría pasar inadvertido como un mero *detalle ornamental*. Por el contrario, habría que leer en esto una primera, pero enfática, *llamada de atención*; porque la apariencia singular de los libritos de Siesta ya parece estar diciendo algo: y es que acá no encontraremos grandes

<sup>3</sup> “Deleuze en el menemismo: libros minoritarios Editorial Siesta. Entrevista a Santiago Llach”. Entrevista inédita realizada en el marco de mi tesis doctoral.

<sup>4</sup> Dice Bourdieu, en el artículo titulado “Una revolución conservadora en la edición”: “...se puede intentar dar razón de lo que se podría llamar el “estilo” de una editorial, resultante del habitus del editor y de las coacciones inscritas en la posición de su editorial, que se revela en su catálogo, reconstruyendo, como para una persona singular –un escritor o artista, por ejemplo– la fórmula generadora de sus elecciones” (2009: 246).

<sup>5</sup> Ana Rascovsky diseña casi todas las tapas y, en ocasiones puntuales, participan otros ilustradores como Gerardo Morel, Gonzalo Quintana, Ezequiel Klopman, Florencia Fernández Frank, Norberto Baruch y hasta Max Cachimba.

<sup>6</sup> En su artículo “Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90”, Anahí Mallol distingue, “los libros de Siesta, libros de formato pequeñísimo pero de alta calidad, cosidos, con lomo, y hechos por serigrafías, con tapas de cartulina, y tiradas que van de los 300 a los 1000 ejemplares, (...) de las fotocopias borroneadas y casi ilegibles de Belleza y Felicidad, (...) o de las impresiones láser, de tirada casual e incierta, sin lomo, de Ediciones del Diego” (2006).

rasgos, que no podremos entrar al catálogo desde grandes categorías, que incluso las líneas medulares de la poesía argentina se han vuelto difusas. Todo deberá examinarse, luego, desde este *cambio de escala*, desde ese *tamaño en común*, como si sólo así y ahí fuera posible pensar los noventa: en el nivel de sus torsiones mínimas.

Ya no vamos a encontrar, entonces, aquella gran preponderancia del significante político por sobre el significante estético, que veíamos como crítica del reparto en la lectura de Anahí Mallol. Y esto es así porque, parafraseando a Rancière, Siesta nos sitúa ante la *indiferencia igualitaria* de una cosa y la otra: la del realismo y el esteticismo, Florida y Boedo, Objetivistas y Neobarrocos, reunidos bajo lo que parecería “un nuevo privilegio de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo” (Rancière 2011: 20) en la poesía argentina de la época. Todo confluye ahí: como si estos libritos, su inmanencia material, fueran el único soporte posible de una heterogeneidad desbordante.

### Colección/ montaje

Según Susan Stewart toda colección es “una forma que involucra el reencuadre de objetos dentro de un mundo de atención y de manipulación del contexto. Como otras formas de arte, su función no es restituir el contexto de origen sino crear un nuevo contexto” (2013: 222). Para la autora, se basa precisamente en el juego entre la identidad y la diferencia: “agrupar objetos en serie porque son ‘lo mismo’ equivale a significar simultáneamente sus diferencias” (227). Explica que a través de la colección se puede “rozar un conocimiento autónomo”, conocimiento que es “a la vez ecléctico y excéntrico” (235). En la misma dirección, Gérard Wajcman se pregunta: “¿Coleccionamos los objetos por lo que tienen en común o por lo que cada uno tiene de diferente? Sea como fuere, una colección es una composición extravagante; ella articula lo único y lo múltiple, lo mismo y lo diferente, todo junto” (2010: 56).

Si bien, por supuesto, siempre estamos ante objetos heterogéneos, los grados de esa heterogeneidad varían. Y si las otras editoriales mencionadas también funcionan, a su manera, como cartografías del presente, lo hacen por medio de la operatoria del *recorte* –bien ajustado en el caso de Belleza y Felicidad, un poco más permeable pero igualmente definido en el caso de Deldiego y Vox<sup>7</sup>– mientras que el motor de Siesta parece ser aquel

---

<sup>7</sup> En el caso de Belleza y Felicidad el catálogo es marcadamente cohesivo. Laguna afirma que la selección de textos y las políticas editoriales que se definen en su editorial tenían mucho que ver con “el ambiente en el que nos movíamos, que era un ambiente gay batallador: lo más *under* de lo gay” (“Escribir a la mañana, publicar a la tarde: libros performáticos, extraterrestres y políticos. Ediciones Belleza y Felicidad”, entrevista inédita realizada en el marco de mi tesis doctoral). En el caso de Ediciones Deldiego, la lógica de las elecciones parece ser más heterogénea en cuanto a nombres y títulos que ingresan en el catálogo pero fuertemente definida en cuanto a una idea de poesía que se pretende poner en circulación. Dice Durand: “Deldiego fue un mix, contrariamente a lo que trato de hacer ahora, que es publicar solamente lo que me gusta. Porque aparte había muchas personas que decían ‘publiquemos esto’. Así que, realmente, lo que se publicó fueron las voces que en ese momento tenían cierta difusión o que eran visibles por alguna actividad que estuvieran haciendo (otra editorial, algún ciclo de lecturas). De alguna manera, es un paneo por las torres más altas y más bajas, un sobrevuelo. (...) No teníamos muy definido qué tipo de poesía editar, ni qué autores. Lo íbamos proponiendo entre todos. Pero sí había una idea de ‘poesía’, que es la de la *Whiskys*: una poesía que no era ni lírica, ni académica, ni solemne. Aparte, tampoco publicábamos poetas viejos. Era toda poesía joven, de nosotros para abajo. Eso sí lo teníamos definido: el hecho de no trazar con los viejos, de no generar vínculos” (“¡AAH! Autoedición Artesanal Hogareña. Sobre Ediciones Deldiego”, entrevista inédita)

“imposible y nunca resignado deseo de totalidad” (Sarlo 2006: 36) que impulsa las tramas de toda colección, de acuerdo con Walter Benjamin.

Siesta, como dispositivo editorial, crea entonces un *nuevo contexto* (y esta es la definición irreductible de *colección*) para la poesía argentina. Ahora bien, si pensamos en su catálogo como una colección de *líneas poéticas* de la época (antes que de libros o títulos), los *grandes rasgos*, los *territorios*, aparecen de inmediato: ahí están, por ejemplo, las escrituras que Anahí Mallol llama “del sigilo”,<sup>8</sup> en donde encontramos los libros de Walter Cassara, Osvaldo Bossi, Carlos Battilana y Silvio Mattoni. Acá podrían entrar, con ciertos reparos, los libros de Martín Rodríguez; la línea de la escritura femenina emparentada con el pop, con los libros de Cecilia Pavón, Marina Mariasch, Gabriela Bejerman, Karina Macció y Romina Freschi; pero también la línea emparentada con una escritura femenina más clásica y solemne: Carolina Cazes, Vanna Andreini, Alejandra Szir, Mariana Bustelo, Patricia Suárez, Graciela Cros, Fernanda Castell, Laura Casanovas, María Cecilia Perna; la línea de la “poesía política” de Llach y Rubio; una línea emparentada con lo experimental, como en el caso de Mario Arteca y Ezequiel Alemián; y algunos “raros” inclasificables como Gabriel Reches, Carlos Martín Eguía, Lucas Margarit, Fernando Molle, Francisco Garamona.<sup>9</sup>

El problema es que estos *grandes rasgos*, estos territorios poéticos que se esbozan en el catálogo, no permiten pensar ningún elemento que funcione como punto de ingreso a la colección, salvo la multiplicidad misma, es decir, *la ausencia total de criterio*, que deriva en la lectura ingenua, literalmente *acrítica*: no hay recorte. Pero como advierte Ana Porrúa con respecto a ciertas antologías de poesía que ostentan la pulsión de querer recuperar *todo lo que hay*, no deberíamos olvidar que aunque el “gesto de omisión” quede escondido, *siempre existe* (2011: 261). Y entonces no es casual que en una reseña sobre los libros de Siesta, Delfina Muschietti describa el proyecto de esta manera:

En medio del derrumbe, de la crisis, del agotamiento, aparecen estos libritos de poesía típicos de Siesta: chiquitos, finos y preciosos, pero pesados. Quiero decir, esos livianos libritos bellos en colores y diseño que levantan una propuesta fuerte, nada

---

realizada en el marco de mi tesis doctoral). Con respecto a Vox, en sus primeros años hace un fuerte hincapié en la poesía bahiense.

<sup>8</sup> Anahí Mallol propone pensar, como alternativa a las dos líneas dominantes de los noventa mencionadas al comienzo del capítulo –la vertiente del “realismo sucio” y la línea femenina representada por las “banalidades pop”–, un corpus de la “sigilografía”, figura que permite agrupar y definir, de acuerdo con el planteo de Mallol, ciertas escrituras del sigilo, como las de Carlos Battilana y Martín Rodríguez. Estas poéticas, que no se inscribirían ni en una línea ni en la otra, se caracterizan por una “sencillez aparente”, por el “uso de un lenguaje cotidiano”, una “sintaxis limpiamente gramatical”, un “tema abarcable”, “por lo general del ámbito doméstico o cotidiano” (2006: 205). Dice Mallol “Entonces, esto está claro, nada de malas palabras chocantes en el poema, nada de intencionalidades claramente críticas o revisionistas en relación una problemática social en el sentido más elemental del término, nada de épica ni de epopeya, ni siquiera la del antihéroe deprimido, nada de remisión como reflejo o retractación a una realidad entendida como esa inmediatez de noticia o de entretenimiento masivo de comunicación, ni mención de personajes de la política o personajes del mundo literario, tampoco alusión sexuales descarnadas” (205).

<sup>9</sup> La idea del presente tampoco sirve para singularizar este proyecto porque las otras editoriales también podrían pensarse desde ahí. Por otro lado, también es destacable que Siesta publique autores con un grado de consagración importante (Juana Bignozzi, Arturo Carrera), poetas jóvenes que publican su primer libro en este sello (Martín Rodríguez es uno de ellos) y poetas que entrenaron su escritura en las revistas independientes de comienzo de los noventa (es el caso de Rodolfo Edwards y Carlos Battilana, por ejemplo). Es decir que ni siquiera en esta dirección puede establecerse algún tipo de criterio más o menos definido.

leve, nada superficial, aunque haya de todo (según el heterogéneo perfil de la poesía argentina que se produce hoy)” (2002).

En su lectura vemos que el hecho de “haya de todo” parece explicarse *naturalmente* “según el heterogéneo perfil” de la poesía de la época, como si Siesta fuera un mero *reflejo* de la *realidad poética* del momento, como si no existiera, en este catálogo, ningún tipo de operación, ningún dispositivo *en obra*. Y, sin embargo, a la vez es indudable que las otras editoriales, efectivamente, nunca abren de manera tan radical sus catálogos y que incluso, ante el mismo perfil, no tienen ningún tipo de problema en hacer ostensibles sus recortes, *sus ensambladuras*.<sup>10</sup> Entonces me pregunto si ese *perfil heterogéneo* de la poesía argentina al que se refiere Muschietti, al revés, no será producto de este modo particular de reunir los textos que encontramos en Siesta (disimulado por su radical amplitud), antes que el resultante de un *estado de la poesía de la época*, que incluso cuando se presenta inicialmente como un cúmulo de textos variados, vimos que es leído de un modo muy distinto, de manera *disociada*.

Porque exactamente en el mismo momento en que se produce el reparto de la crítica y la crítica del reparto, Siesta ya se desmarcaba de uno y otro, al proponer como colección un *montaje heterogéneo de voces* que implicó, a su vez, el *desmontaje* de los grandes territorios poéticos. Éste, y no otro, parece ser el nuevo contexto de la poesía argentina que Siesta pone en obra como dispositivo editorial. Y en este punto resta volver a las reflexiones de George Didi-Huberman sobre el montaje: “...una imagen que me “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío” (2011: 173). A su vez, advierte que también podemos desmontar un artefacto

...como se desmonta un reloj, es decir, como se desarman minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo, trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. (...) Tal es el doble régimen que describe el verbo *desmontar*: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento (173).

Me parece que estos movimientos son los caracterizan mejor el dispositivo Siesta en el tipo de todo que construye y también *en sus ambivalencias*: montaje y desmontaje de lo homogéneo y lo heterogéneo, de lo único y lo múltiple, de lo mismo y lo diferente, del criterio y la ausencia del mismo, del tamaño diminuto de los libros y de la cantidad de páginas que contienen,<sup>11</sup> de los grandes territorios poéticos y la distorsión de sus fronteras.

---

<sup>10</sup> Dice Ana Porrúa: “las razones de la selección pueden leerse en el repertorio propuesto y en la disposición, *en las ensambladuras*. (...) La no intervención que supone una sintaxis aleatoria (...) desdibuja la figura del que corta” (2011: 261, énfasis mío).

<sup>11</sup> Si los títulos de Deldiego o Belleza y Felicidad rara vez superaban las veinte páginas, los libros de Siesta, en cambio, son pequeños pero demandan un tiempo de lectura rezagado, ya que por lo general oscilan entre las 50 y 160 páginas. En efecto, Siesta puede pensarse como una instancia de *expansión* de ciertos textos poéticos que figuran en los catálogos de las otras editoriales. Tenemos, por ejemplo, los casos de *Una historia oscura* (Deldiego, 1999), de Carlos Battilana, cuyos poemas aparecen repartidos entre *El fin del verano* (Siesta, 1999) y *La demora* (Siesta, 2003); *El verano* (Deldiego, 2001), de Francisco Garamona, incluido como serie en *Cuaderno de vacaciones* (Siesta, 2003); *El oeste* (Deldiego, 1999), de Alejandro Rubio, incluido como serie en *Metal pesado* (Siesta, 1999), *Primer beso* (Belleza y Felicidad, 1999) y otros poemas

En la intermitencia rítmica del montaje y el desmontaje, en sus efectos de lectura –que van de la perplejidad al hallazgo de sentido, de la disimilitud total a la irrupción de remotas semejanzas– es que habría que leer el catálogo de Siesta.

### Edición/ montaje

En Siesta, entonces, el catálogo se construye como un *montaje heterogéneo de voces*. No hay un estado previo de la poesía argentina del cual Siesta sería un *reflejo*. La cosa es al revés: uno podría pensar que desde Siesta se instala una versión de los noventa como un fenómeno ecléctico y plural. De hecho, basta revisar los catálogos de Belleza y Felicidad, Deldiego o Vox, para advertir que los grados de heterogeneidad, las formas de reunión y los recortes, difieren mucho entre estas otras editoriales y el caso de Siesta. Por ejemplo: si todas las plaquetas de Ediciones Deldiego vienen con la leyenda “antología general de la poesía joven argentina”, acá la palabra *antología* resuena con todo el peso de una *operación selectiva*. En cuanto a Belleza y Felicidad, la fuerte cohesión del catálogo se puede ver en la repetición de autores publicados pero también en la casi inexistente disparidad estética entre los títulos que publican, sin contar que por su formato casi instantáneo, el catálogo de Belleza y Felicidad podría haber sido proliferante, y sin embargo publican 31 autores distribuidos en un período de 11 años, mientras que Siesta publica 37 autores en tan sólo 8 años. Con respecto a Vox, al menos en sus primeros años, de 1997 a 2001, publican un total de 13 títulos de los cuales 9 pertenecen a autores bahienses.

Recordemos entonces que estamos ante un panorama en donde una parte de la crítica empezaba a disociar las poéticas, mientras otra se encargaba de objetar la disociación, si es que directamente no relegaban los noventa al plano de una radical inexistencia, como en el caso de Freidemberg. Y sin embargo, ahí están todas estas editoriales. Sobre todo, ahí está el proyecto Siesta: con un catálogo que soporta todas las tensiones de la crítica y nos ofrece su versión de la época. Yo diría que su versión de la época habla menos de la poesía de los noventa, que de lo que es capaz de hacer un dispositivo editorial: producir una heterogeneidad y aún así evitar su dispersión. Y esto es lo que efectivamente hace Siesta: porque desde acá nos exige, como lectores, repensar los noventa ya no como un cúmulo disperso de poéticas y tradiciones, sino también como un grupo de editoriales que editaron y pusieron a circular estos textos y a la vez modificaron las formas de escribir y leer poesía.

En este contexto, Siesta se nos presenta como una máquina de edición, pero no tanto en un sentido literario como en un sentido *cinematográfico*: la edición como montaje. Y acá quisiera articular la definición de máquina en su acepción semántica más frecuente: “1. f. Artificio para aprovechar, dirigir o regular la acción de una fuerza. 2. f. Conjunto de aparatos combinados para recibir cierta forma de energía y transformarla en otra más adecuada, o para producir un efecto determinado. 3. f. Agregado de diversas partes ordenadas entre sí y dirigidas a la formación de un todo” (RAE). Precisamente, una *machina*, ahora en su significado etimológico, es aquello que *hace posible* un universo, una

---

de Cecilia Pavón reunidos en *¿existe el amor a los animales?* (Siesta, 2001); y *¡Oh, tú dominicana del demonio!* (Belleza y Felicidad, 2002), de Washington Cucurto, poemas que constituyen, inversamente, una selección de *La máquina de hacer paraguayitos* (Siesta, 1999), entre otros.

constelación de sentido.<sup>12</sup> La editorial es, entonces, una máquina de *hilado fino* de relaciones entre los textos poéticos, esa máquina que opera “por ligazones no localizables y localizaciones dispersas y hace intervenir procesos de temporalización, formaciones en fragmentos y piezas separadas” (Deleuze y Guattari 1995: 296).<sup>13</sup>

En *La Raza*, de Santiago Llach, leemos al pasar: “La fragmentación hace cagadas,/ estoy contento porque acabo de inventar/ la máquina que producirá otro poema” (Llach 1999: 41). El autor escribe, ahí, por un segundo, como poeta, por supuesto, pero también como editor: leer este verso sin tener en cuenta el lugar que ocupa Llach y el contexto de su libro implicaría un grado de abstracción fuerte, ya que esa máquina que produce poemas es, en un nivel de análisis, su propia escritura poética; pero en otro puede pensarse como la figuración del proyecto editorial que dirige junto a Marina Mariasch.

Para terminar, la figura de la máquina, decíamos, remite a la coordinación y combinación de aparatos, a la regulación y transformación de una energía (material, simbólica), que confluyen en la producción de un *todo*, de un universo de sentido que ella hace posible. Y desde acá podemos pensar precisamente la *máquina de poemas* que menciona Llach, no como una máquina de producir *en serie*, desde luego, sino como una máquina de edición: una máquina que corta, extrae, separa y reagrupa, una máquina que produce, de esta manera, un nuevo contexto, en donde es posible armar y desarmar líneas poéticas distintas, a la vez que pensar vecindades extrañas entre poéticas radicalmente opuestas.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2009), “Una revolución conservadora en la edición” en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, 223-267. Traducción de Alicia Gutiérrez.
- \_\_\_\_\_ (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
- Bustos, E. (2000), “Generación poética del '90, una aproximación” en revista *Hablar de poesía*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, año II, N°3, mes de junio, 98-103.

<sup>12</sup> Una de las acepciones de “Machina” en el *Oxford Latin Dictionary* es, precisamente: “a fabric, structure; esp., the fabric of the universe” (AAVV 1968: 1057).

<sup>13</sup> Acá hay dos referencias teóricas que habría que reponer. Una tiene que ver con las máquinas deleuzianas; la otra, con los aparatos estéticos de Jean-Louis Déotte. Y aunque estas dos referencias no podrían operar acá debido su grado de amplitud, algunas de sus cualidades resultan pertinentes para pensar ciertas cuestiones del objeto. Me interesa retomar, por ejemplo, una de las definiciones centrales acerca de las máquinas que aparece formulada en *El Anti Edipo*, según la cual “una máquina se define como un sistema de cortes” (Deleuze y Guattari 1995: 46). Para Deleuze y Guattari, los cortes producen una “síntesis conectiva” a la vez que una “síntesis disyuntiva”, es decir que asocian en la media que separan (1995: 47). Las máquinas literarias que captan su atención son aquellas en donde “todas las partes son producidas como lados disimétricos” en los que incluso “las contigüidades son distancias, pedazos de puzzle que no pertenecen a uno solo, sino a puzzles diferentes” que se encuentran “imbricados unos en otros” (1995: 48). Una máquina es, finalmente, “soporte de relaciones” (1995: 51), o mejor aún: “un conjunto de piezas realmente distintas que funcionan juntas en tanto que realmente distintas (ligadas por la ausencia de lazo)” (1995: 405). Por su parte, para Déotte “la noción de aparato conlleva la función de ‘hacer semejante’, de ‘emparejar’: de comparar lo que hasta ahora no era más que heterogéneo” (Déotte 2012: 19).

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós. Francisco Monge.
- Déotte, J-L. (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile: Metales pesados. Traducción de Francisco Salas Aguayo.
- Déotte, J-L. (2013) *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2013. Traducción de Antonio Oviedo.
- Didi-Huberman, G. (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.
- Freidemberg, D. (2006), “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”, en Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas: 143-184.
- García Helder, D. y Prieto, M. (2006) [1998]. “Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual”, en Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires: Libros del Rojas; 101-115.
- Llach, S. (1999), *La Raza*. Buenos Aires: Siesta.
- Mallol, A. (2003), *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- Mallol, A. (2006) “Para una sigilografía de los noventa” en Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas; 199-216.
- Muschiatti, D. (2002), “Siesta no se duerme” en Suplemento Radar Libros de *Página 12*, Buenos Aires, domingo 17 de marzo de 2002. Disponible on-line: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-61-2002-03-23.html>
- Porrúa, A. (2003), “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90”, en *Foro Hispánico*. Bélgica. Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años '90. Coordinado por la Dra. Ilse Logie y Dra. Fabry Genevieve; 85-96.
- Porrúa, A. (2011), *Caligrafía Tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.
- Rancière, J. (2011), *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Traducción de Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo Burello.
- Rancière, J. (2014), *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo. Traducción de Mónica Padró.
- Sarlo, B. (2006), *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Stewart, S. (2013), *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo. Traducción de Adriana Astutti.
- Wajcman, G. (2010), *La colección* seguido de *La avaricia*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Irene Agoff.
- Yuszczuk, M. (2011), *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>