



Matías Moscardi

La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa

Buenos Aires

Eduvim

2019

266 páginas

PALABRAS CLAVE: POESÍA – EDITORIALES
INTERDEPENDIENTES – ARGENTINA – AÑOS 90

KEYWORDS: POETRY – INTERDEPENDENT PUBLISHERS –
ARGENTINA – 1990S

Lo que mueve (a) la poesía

Fernanda Mugica¹

¿Qué nos deja una lectura? dice uno de los versos de Santiago Llach que Matías Moscardi cita casi al final de su libro. La pregunta no es cualquier pregunta. Es – podría pensarse– el centro del poema, porque –dice quien habla ahí– “Ésa es la única pregunta que me hago, / la que jamás podré contestar” (Moscardi, 2019: 226). En el poema de Llach, sólo la literatura puede responder a ese interrogante, y la crítica “se convierte en literatura en el momento / mismo en que logra / animar el reflejo / de una respuesta / a esa pregunta” (227). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (Eduvim, 2019) es el resultado de la tesis doctoral de Matías Moscardi. Pero es también el libro premiado por Gabo Ferro, Ezequiel Alemian y Francisco Garamona en el Concurso de Ensayo del Fondo Nacional de las Artes 2015. Y es un libro que anima muchos reflejos de respuesta a la pregunta del poema de Llach: porque Matías Moscardi es un lector tan singular que leer su tesis es –también– leer poesía. No sólo por los poemas que trae adentro como *mamushkas* –sobre los que se va a detener para armar y desarmar líneas poéticas, pensar vecindades extrañas– sino porque su propia escritura es un largo poema sobre las editoriales de poesía de los noventa, que tiene –además de una

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Becaria Doctoral de Investigación (CONICET). Mail de contacto: fernanda.mugica@gmail.com

inmensa lucidez crítica— eso fabuloso de la poesía: la posibilidad de decirlo todo, de hacer espacio, de tomar distancia y volver legibles otros modos de ser de las palabras, de sus materialidades y de sus soportes.

En lo que podría pensarse como un Capítulo 0 (“Editoriales interdependientes en la década de los noventa: una aproximación”), Moscardi nos introduce en las problemáticas que abordará luego a lo largo del libro: los vínculos entre la poesía como género y los formatos en que circula, el énfasis que estos proyectos colocan en las artes del hacer, la insistencia de la mirada sociológica a la hora de abordar epistemológicamente el objeto. En relación con este último punto, el autor define su marco teórico para señalar un objeto que luego leerá desde otro ángulo. La importancia de la figura del editor en el campo poético según Bourdieu, las relaciones entre texto y materialidad en términos de Chartier, y la noción de “lenguaje” que Raymond Williams desarrolla en *Marxismo y literatura*, le permiten detectar y definir su objeto de estudio. Sin embargo, luego, la lectura crítica es realizada desde otra perspectiva, por ejemplo, desde el concepto de *dispositivo*, de Deleuze y Guattari, ligado a la noción de literatura menor. Desde allí, aborda los catálogos de las editoriales *interdependientes* de poesía, la particular disposición de las escrituras en su articulación a modo de montaje coordinado por el dispositivo editorial. La idea de interdependencia resulta fundamental para pensar la dimensión relacional, la trama de vínculos y relaciones entre lxs editorxs, entre los textos, pero también entre los textos y sus materialidades, entre géneros y formatos, entre estéticas y modos de circulación. De esta manera, Moscardi lee recurrencias que “ya no se identifican con autores y libros concretos sino que, (...) emergen sólo de manera transversal, en sus cruces, en las interacciones que se activan dentro de los parámetros del dispositivo” (27). En esa dirección, también resulta productiva la noción de *aparato* de Jean-Louis Déotte, en tanto modo de coordinación y uso de unos soportes determinados, que da lugar a otras superficies de inscripción para los signos, “como si la palabra poética tuviera un *nuevo lugar* donde alojarse, a la vez material y simbólico, cuestión que los textos también se encargarán de procesar” (28)

“Nunca estaré en tu kiosco: *La mineta*, *Trompa de Falopo* y *18 whiskys (1987-1993)*” es la puerta de entrada al mundo de los fanzines, de su carácter contracultural y su ética democrática de “cualquiera diciendo algo” (41). Con la cultura *under* del fanzine, Moscardi enlazará el momento fundacional de la poesía argentina de los noventa con los dos números de la *18 Whiskys*, o —anterior todavía— con el volante poético *La mineta* y el fanzine *Trompa de Falopo*. Allí se detendrá en las zonas que la escritura comienza a ocupar, en la presencia de la letra manuscrita como modo de interpelación de objetos hegemónicos, en la reducción del tiempo entre escritura y edición y, sobre todo, en la relación material de estos proyectos con el presente inmediato de producción. También pensará los modos de apropiarse de

lecturas anteriores, para afirmar que, por ejemplo, en *La mineta* no se escribe a partir de un vacío, sino que se instala un vacío en lo leído/escrito como modo de la apropiación. La amistad también será pensada por Moscardi como figura privilegiada de lo interdependiente: *tecnologías de la amistad* (Krochmalny), que permiten pensar el acoplarse con otros como pulso programático nuevo, en la importancia de lo que emerge por contigüidad. El análisis de *18 Whiskys*, por su parte, se centra en los usos de la traducción como posicionamiento en la tradición literaria; traducción que produce una lengua nueva, en la convergencia entre palabra e imagen. En el diálogo del verso de Bécquer con la foto del niño leproso, en la traducción del verso de W. C. Williams como “No ideas salvo en las cosas” (62) – en esos desplazamientos– Moscardi lee un modo de situarse en el campo literario. La edición como espacio embrionario, campo de prueba de quienes traducen para desplazar el modelo y producir un espacio “todavía no ocupado”, desde el cual escribir emergentemente, desde donde acercarse a lo “todavía no determinado” (69) en términos adornianos.

Esa construcción espacial funciona como continuidad en Ediciones Deldiego. Por eso, en el Capítulo 2, Moscardi piensa las modulaciones del espacio, no sólo en tanto cartografías geográficas, sino también como proyecciones del campo poético “entendido como un *lugar* que primero hay que trazar y delimitar, para luego ocupar” (77). Si, para De Certeau, caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua; dirá Moscardi, en Deldiego se construye una cartografía tramada por una serie de puntos locales, que tiene a la editorial como plataforma base. Se trata de “un *espacio inédito*” (82), una plataforma de edición para las nuevas poéticas. Y en ese contexto, los poemas de Fabián Casas, Pablo Cruz Aguirre, Roberta Iannamico pueden leerse en términos de espacialidad significativa, o bien pueden desplazarse las individualidades, para dar lugar a la trama de una voz colectiva. En medio de conexiones atípicas, extrañas, siempre productivas, de este análisis se desprenden tipos especiales de lector, destinatario, unos determinados modos de leer que se van construyendo entre referencias y guiños. Y eso Moscardi lo piensa siempre en relación con los soportes y sus demandas particulares de legibilidad. El presente es la temporalidad privilegiada y en él la escritura también cambia: ya no hay figuraciones acabadas y la poética de lo artesanal es presentada como forma de producción territorial.

Hablar de Belleza y Felicidad, en el capítulo 3, implica pensar la transparencia, la banalidad, la “boludez” –si se la piensa como esa “turbiedad que desdibuja los límites del mundo” (103), en las palabras de Alejandro Rubio que Moscardi trae en el epígrafe. La pregunta será cómo leer esa boludez: cómo pensar sus dominios, sus materiales asociados. Porque, en definitiva, lo que quiere señalarse es eso escandaloso, en la materia de la boludez, que vino a generar un desbarajuste

en los modos naturalizados de hacer, en un determinado reparto de lo sensible-poético. Lo interesante en este contexto es que la edición no será pensada como “exterioridad” sino “como fenómeno de cara interna al discurso” (135). Es decir, como aquello que transparenta el acontecimiento poético, que pone a la escritura en estado de desnudez, la muestra como es, al tiempo que disminuye las distancias entre escritura y publicación, las intensidades de todo lo que implica su mediación. Esta idea de transparencia llevará al autor a revisar el concepto de post-autonomía, para señalar el modo en que tanto Josefina Ludmer como Tamara Kamenszain continúan leyendo estos textos como si fueran clásicos, como si fueran lo que Moscardi llama “pura textualidad anacrónica” (113). Poco importa, dice, ningún aspecto, ninguna exterioridad, cómo se ven, cómo se editan, cómo circulan estos textos: “Ludmer y Kamenszain señalan la ausencia de una *textualidad* de la que sin embargo *hablan*” (113). De este modo, Moscardi se posiciona, discute desde una argumentación concisa y clave, encuentra nuevas torsiones en los debates de una época. Tampoco deja de posicionarse en relación con la polémica suscitada por la participación de Fernanda Laguna en el XIX Festival Internacional de Poesía de Rosario, para proponer que, en definitiva, tanto en la perspectiva de Analía Pinto como en la de Ana Mazzoni y Damián Selci, sea por la mismísima inespecificidad o por la absoluta boludez, “los poemas de Laguna siguen abogando el culto separatista que en teoría deberían clausurar” (125). Moscardi prefiere leer la banalidad en *Belleza y Felicidad* como “un Triángulo de las Bermudas semiótico” que “hace enloquecer la brújula del sentido” (126), pero también –y sobre todo– como un instrumento de resonancia: “la banalidad tiene la forma del auricular: un punto mínimo que, por su proximidad y posición, produce un sonido que parece abarcarlo todo” (128).

En el capítulo 4, “Del libro-objeto al libro-agente...”, Moscardi analiza el proyecto *Vox*. En primer lugar, lee como gesto fundacional el “Ensayo de lectura de *Música mala*” de Daniel García Helder –publicado como posfacio del libro de Alejandro Rubio en *Vox*. Gesto fundacional que refuerza la idea de que la lectura solo puede acontecer como ensayo, en torno de aquello que recién comienza a establecerse como valor, de los modos y condiciones de unión de estos textos. Luego, lee *El jardín de los poetas* de Sebastián Morfes también como puerta de entrada para pensar el ingreso de los nombres de otros poetas contemporáneos en los poemas, esa “multitud minoritaria” (153) que da lugar a un “relato de campo” (152) como operatoria central en el poema, en tanto es llevada al extremo. En la editorial de Gustavo López, Moscardi analiza en los propios poemas las vinculaciones con el soporte, allí donde el lenguaje expresa su complejidad no en zonas de resistencia – como antes lo hacía en el pulido de materiales duros– sino en los procesos de deformación. Cuadernos, e-mails, cuestionarios, que dan lugar a variaciones mínimas, a un nuevo orden de sustituciones y de suplementos. Como los *Cuadernos*

de *Literatura* de Mario Ortiz, estos soportes nos hablan de la matriz de la poética editorial de Vox: “la del libro como un taller en donde la materia verbal entra en un estado de manipulación maleable” (160). Es decir, un tipo de escritura en proceso, permeable, filtrada por otras prácticas. Un espacio de prueba y de ejercitación en el que el poema es “soporte del aparecer indistinto de la materia poética” (164), escritura de la indeterminación, espacio de calibración constante, como ese poema de Laura Wittner: “En la esquina hay una verdulería / con las frutas brillando al calor de la noche. / Qué tentación, qué tentación describir las frutas” (Moscardi, 2019: 163). Es también el espacio instaurado por Clemente Padín, y el ingreso de diversos archivos: el de la forma, el de la poesía visual, el del ideograma como sintaxis posible, el del concretismo, y –siempre– el del lenguaje material del libro. Si el poema es una máquina de palabras, ¿qué tipo de materialidades definen lo poético como sustancia verbal? ¿Cuáles son los atributos de esa materia? ¿Cuál es el combustible del poema? La lectura minuciosa de poemas de Marcelo Díaz, Omar Chauvié, Roberta Iannamico, Sergio Raimondi, ofrece respuestas muy diversas a esas preguntas. Hasta que el libro-objeto pasa a ser, en la vuelta de tuerca que Vox le da, un libro-agente en tanto objeto con capacidad de agencia, en términos de Latour. Libro-agente que no se limita a ser “vehículo sumiso de la escritura” (196) sino que demanda del lector una actitud activa de desenrosque: desanudar, desatar, abrir la caja, hasta por fin interactuar con su lenguaje.

Por último, en “La edición como montaje: ediciones Siesta”, Moscardi comienza por revisar las primeras lecturas que tendían a disociar dentro del catálogo de la editorial de Llach y Mariasch una línea realista de otra feminista. Para luego revisar incluso la impugnación de esa lectura que realiza Anahí Mallol y posicionarse en el debate con la contundente afirmación de que Siesta “pone en entredicho tanto el *reparto de la crítica* como la *crítica del reparto*” (203). Según Moscardi, lo hace a partir de la heterogeneidad de su catálogo, que contrasta con la homogeneidad material de sus ediciones (libros chiquitos, de tapas muy similares con dibujos muchas veces de un mismo ilustrador, impresos y confeccionados en un taller gráfico). En este punto, Moscardi insiste en un *cambio de escala*, para leer desde ese tamaño en común, como si solo en sus tensiones mínimas pudiera pensarse la poesía argentina de la época, como si “estos libritos, su inmanencia material, fueran el único soporte posible de una heterogeneidad desbordante” (203). Así, Moscardi lee en Siesta una colección de micrografías que construye heterogeneidad –más que mostrar una heterogeneidad ya existente, como proponían otras lecturas. El concepto de micrografía queda ligado a la idea de montaje y desmontaje de Didi-Huberman, en tanto recorridos por tramas ínfimas que demandan desde su pequeñez un arduo trabajo de lectura. Battilana, Reches, Eguía, Bejerman, Mariasch son leídxs en términos de esta potencia de apertura de lo mínimo, ese “pellizco” (212) de la poesía,

que se vuelve portador de un significado irreductible. Lo diminuto, también, se lee como puerta de entrada a lo político, que habilitaría una *indiferencia igualitaria* (Rancière) entre realismo y esteticismo, entre esas bifurcaciones leídas en un comienzo. Así, el lugar de Siesta, la figura del editor, de la editora como críticxs, nos llevan a pensar, en la lectura de Moscardi, en cómo las editoriales modificaron, justamente, las formas de leer y escribir poesía.

Solo hacia el final, Moscardi arroja algunas definiciones de máquina. Casi no las necesitamos, porque en la lectura vemos nítidamente el funcionamiento su *Máquina de hacer libritos*. La vemos andando, en movimiento. Y la máquina es, dice, en definitiva, aquello que hace posible un universo. La conclusión es breve porque la productividad está en el trabajo de cada capítulo de esta maquinaria: en la restitución de la materialidad, de la dimensión textual específica, en el recorte de un campo de investigación que habilita, que sigue haciendo lugar, dando espacio, que se permite segmentar de otro modo para leer no ya obras o autores, sino a las propias editoriales como dispositivos de escritura y lectura. “Como el apunte de una continuidad productiva” (239), en el último párrafo aparecen las palabras de Mirta Rosenberg: “nunca una década demoró tanto en terminar como la de los noventa” (Moscardi, 2019: 239). Y no puedo evitar escuchar la voz de Fernanda Laguna, en la XXVI edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario en 2018: “Sí, / terminó. / Terminaron los noventa” (2018: 76). Ahora que estamos todos, todas, empantanados, “y en medio.... / el río verdadero / marrón / profundo / y real” (75), me gusta leer las continuidades productivas, las herencias posibles sólo como “los ritmos que se independizan de sus dueños” (75), en el poema de Fernanda Laguna. Eso que Matías Moscardi señala como modos de lectura y de escritura, como “prácticas que se sostienen en un arte del hacer colectivo”, formas de “poner en acto la letra en la inmanencia más elemental de un mundo –de un país– en donde, contra todos los pronósticos, y cada vez más, se sigue escribiendo poesía” (239).

Referencias bibliográficas

Laguna, Fernanda (2018). “Terminaron los 90”. En *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: La Página.