

## Poesía y Estado

Bernardo Orge  
IECH, CONICET-UNR  
Argentina  
[bernardo\\_orge@hotmail.com](mailto:bernardo_orge@hotmail.com)

### Resumen:

Este artículo aborda los vínculos entre poesía y Estado en Argentina a partir de 1990. Parte de la hipótesis de que ciertos poetas que comenzaron a trabajar en el sector público durante esos años contribuyeron a trasladar prácticas propias de su formación independiente y autogestiva a la gestión cultural estatal. Al mismo tiempo, los trabajos que estos poetas realizaron en el ámbito público influyeron en su producción escrita. Con esta perspectiva, se proponen lecturas que van de los textos de Lucía Bianco, D. G. Helder y Sergio Raimondi a los proyectos editoriales o museográficos que estos poetas desarrollaron desde el sector público.

**Palabras clave:** poesía; Estado; gestión cultural; Lucía Bianco; Sergio Raimondi.

## Poetry and State

### Abstract:

This article addresses the links between poetry and state in Argentine since 1990. It is based on the hypothesis that some of the poets who began to work in the public sector during that period contributed to the transference of distinctive practices of their own independent training to the state cultural management. At the same time, the work that these poets carried out in the public sphere influenced their written production. From this perspective, this work proposes readings that go from the texts of Lucía Bianco, D. G. Helder and Sergio Raimondi to the publishing or museography projects these poets put into practice in the public sphere.

**Keywords:** poetry; state; culture management; Lucía Bianco; Sergio Raimondi.

**Fecha de recepción:** 22/06/2021

**Fecha de aceptación:** 12/07/2021



## 1

Quizá algún día se escriba una *Historia general de la poesía y el Estado*, o una historia de la relación entre poesía y administración de la cosa pública, o de la relación entre poesía y gestión, que incluso haga a un lado, en la medida de lo posible, aspectos ideológicos. No ya una historia de la relación entre literatura y política, o entre literatura y sociedad, sino una historia de los vínculos entre literatura y burocracia. Un proyecto ambicioso y transdisciplinario, que reuniría a investigadores y expertas de todas partes del mundo, cuya edición estaría financiada, por supuesto, por universidades y organismos estatales de alrededor del orbe, que estamparían sus logos en la contratapa de cada volumen.

Esa investigación debería remontarse a una prehistoria, en la cual la poesía, todavía sin ese nombre, o algo así como la poesía, la carga metafórica intrínseca a cualquier acto de lengua, estimuló y garantizó la cohesión de las sociedades sin Estado, con poca concentración de la autoridad. Debería ocuparse de los primeros mitos, o de las palabras luminosas, tal como llamaban los guaraníes a su corpus de cantos sagrados. Formularía hipótesis sobre cómo puede haber influido en la composición de versos en la antigua Grecia la paulatina burocratización de los Juegos Píticos. Relevaría la relación entre Virgilio, Horacio y Cayo Mecenas. Se detendría en los estrictos parámetros con que se evaluaban las composiciones poéticas en el sistema de examen imperial chino, por el que debía pasar cualquier aspirante a funcionario entre el 606 y 1905 d.C. Repararía en la influencia de las codificadas cortes europeas en la estructura métrica de la poesía medieval, o en lo determinante que puede haber sido para la obra de Dante Alighieri el que haya debido alistarse en un gremio, el de los boticarios, porque así lo exigía la ley florentina para aquellos que aspiraran a cargos públicos. Repasaría la nómina de los poetas laureados de Inglaterra, analizaría las políticas impulsadas por los poetas que ocuparon cargos en el Narkomprós... y llegaría a nuestros días.

La enumeración, que podría extenderse, no es ociosa, o no es tan ociosa, porque da cuenta de una serie de detalles considerablemente estudiados, que mal o bien se suelen tener en cuenta al leer los textos que nos llegaron de cada uno de esos períodos. Y, en su reverso, muestra que en cambio no nos interesa mucho prestar atención a las relaciones entre la administración del Estado y la poesía contemporánea. Qué viene a decir esto de nuestra forma de leer, o, aun, de nuestra forma de relacionarnos con el Estado, es difícil de saber. En todo caso, me propongo hacer un experimento en esta línea, para ver a dónde conduce y qué preguntas abre.

## 2



A continuación, nos limitaremos a yuxtaponer ejemplos bastante conocidos, deliberadamente eclécticos. Se dejarán de lado los cargos docentes en universidades públicas y las políticas estatales de subsidios y becas a escritores y editores, no porque sean poco pertinentes para este estudio, sino porque son fenómenos que, aunque hayan crecido en número y variedad durante las últimas décadas, vienen de larga data, y responden a lógicas institucionales relativamente distintas a la de los casos en los que nos concentraremos.

En 1989 se creaba en la Biblioteca pública Evaristo Carriego de la ciudad de Buenos Aires el anexo de poesía Raúl González Tuñón, a cargo de Juan Desiderio, donde se organizarían talleres y lecturas. De ese ámbito de sociabilidad saldrían las revistas *La Trompa de Falopo* (1990) y *18 whiskys* (1993). En el 2000, en el mismo edificio, comenzaba a funcionar la Casa de la Poesía, también dependiente del gobierno de la ciudad de Buenos Aires, con la coordinación de Daniel García Helder y Washington Cucurto. Desde ese espacio, ambos editarían una serie de plaquetas abrochadas, con tapas de cartulina intervenidas una por una por artistas o sencillamente por personas que pasaran por ahí. El método remite al de las portadas del proyecto editorial del que Cucurto formaría parte poco después, Eloísa Cartonera —“no hay dos tapas iguales”—, cuyo modelo editorial se expandiría por el continente y sería adoptado por algunas universidades, completando, más allá de las evidentes diferencias entre un proyecto y otro, un peculiar círculo de inspiración público-independiente-público. La Casa de la Poesía también impulsaría la organización de talleres de literatura en el Hospital Borda, dirigidos por Damián Ríos y César Rojas, y en la Unidad penitenciaria de mujeres N° 31, en Ezeiza, entre cuyas coordinadoras estaba María Medrano, que continuaría los encuentros en el penal por su cuenta, y en 2002 conformaría la ONG Yo no fui. Mientras tanto, en Bahía Blanca, desde 1992 Sergio Raimondi trabajaba en el registro de relatos orales en el Museo del Puerto de Ingeniero White, que más tarde iba a dirigir, y en donde trabajarían también otros poetas bahienses, entre ellas Lucía Bianco, directora del espacio desde 2019. Raimondi, además, estaría al frente del Instituto Cultural de Bahía Blanca entre 2011 y 2014. En Rosario, en el 2000, Martín Prieto era convocado para trabajar en la Editorial Municipal (EMR), y en 2007 pasaría a ser director del Centro Cultural Parque de España, desde donde dirigiría además el Festival de Poesía de Rosario, cuya primera edición también tuvo lugar durante la década en la que nos concentramos hoy, en 1993. Con la salida de Prieto, la dirección de la EMR quedaría a cargo de Oscar Taborda, mientras que Daniel García Helder iniciaría un vínculo laboral cada vez más consolidado con el sello y participaría, en paralelo, en los equipos de trabajo del FIPR. También en 2007 se derogaba la Ley Federal de Educación y se instauraba la obligatoriedad de la escuela secundaria en todo el país. En ese contexto, Fernanda Laguna, que en 2003 había dado inicio a Belleza y Felicidad Villa Fiorito, participó del grupo que presentó ante el Ministerio de Educación de la Nación el proyecto para crear en ese barrio el Secundario



Superior Orientado en Artes Visuales Liliana Maresco, finalmente aprobado en 2009. Martín Rodríguez trabajó en el Gobierno de la Ciudad, primero, y después en el Ministerio de Desarrollo Social. También en la órbita del Estado Nacional trabaja actualmente Marina Mariasch, Directora de Prensa del gabinete de Vilma Ibarra en la Secretaría de Legal y Técnica de la Presidencia de la Nación.

No debemos equiparar estos ejemplos, que son muy distintos entre sí y ponen en evidencia vínculos muy diferentes con el trabajo en el sector público y formas particulares de asumirlo. Sin embargo, vistos en conjunto tienen cierta contundencia, remiten indicativamente a muchos otros casos parecidos y permiten sacar algunas conclusiones acerca del modo en que se viene dando el vínculo entre poesía y Estado desde los 90-2000.

En primer lugar, cabe hacer una distinción entre el rol de estos poetas y el que cumplieron otros escritores argentinos que se desempeñaron en la función pública. Aquí no estamos hablando de personas que hayan ocupado alguno de los cargos tradicionalmente reservados a intelectuales, como podría ser el de director de una biblioteca de renombre, que alcanzan solamente figuras de una amplia trayectoria y, además, de cierta edad. Tampoco son equiparables ni sus funciones ni sus “carreras” a las del par de poetas que trabajaron en la gestión pública de cultura en puestos de relevancia, como Leónidas Lamborghini, que fue durante tres meses Secretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires en 1973, o José Pedroni, Director General de Cultura de Santa Fe entre 1963 y 1966. Menos aún son comparables sus roles a los de nombres célebres como Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas, cuya relación con el Estado ha sido estudiada (Dalmaroni 2006), pero casi siempre en términos de “ideólogos” y no tanto de —anacronismo aparte— gestores.

Las diferencias de estos antecedentes con los casos que mencionábamos arriba saltan a la vista. Unos son poetas de cierta edad que se desempeñaron en cargos políticos, los otros, jóvenes —Raimondi tiene 24 cuando entra al Museo, Cucurto 27 cuando se abre la Casa de la Poesía, etc.— que no pocas veces llevaron adelante proyectos menores, con contratos basura, y casi siempre pasajeros o excepcionales. Mientras unos tenían algún tipo de vínculo, aunque sea laxo, con el poder político de turno, los otros, con alguna salvedad, no tuvieron “una formación política clásica, ni relación orgánica o adscripción estricta a ninguna agrupación en particular”, tal como escribió sobre sí mismo Raimondi en su carta de renuncia a la dirección del Instituto de Cultura de Bahía Blanca (2014). Fueron poetas que, de una manera u otra, pusieron su formación intelectual al servicio de gobiernos municipales, provinciales o nacionales, pero, aun así, no tuvieron un papel orgánico en ellos, y llamarlos, por caso, “cuadros técnicos” sería llevar al límite ese concepto.

Pueden encontrarse ejemplos similares y algo anteriores a ellos. El de Juan Manuel Inchauspe, que estuvo al frente de la Casa de la Poesía de la ciudad de Santa Fe a partir de 1986, podría ser uno. Sin



embargo, lo más llamativo en estos casos quizás no sea tanto el perfil de los involucrados —que también—, sino el modo en que, por momentos, el carácter reglado de instituciones públicas de distinto calibre se desdibuja, al punto de que podría haber quien piense que no se trata del Estado: un bibliotecario que habilita la sala de lectura a la noche para sus amigos poetas, un chico que invita a quienes pasan por la Casa de la Poesía a pintar las tapas de unas plaquetas que consiguió imprimir, una poeta que se hace amiga de las internas de un penal, una artista que está en el lugar justo en que hay que armar una escuela. Reductos públicos, pero un poco en el límite del Estado, lugares a los que el Estado no presta demasiada atención ni dispensa grandes presupuestos, en los que pasan cosas que no responden por completo a su lógica.

En estos espacios se ponen de manifiesto directamente conocimientos, formas de vincularse, prácticas de edición y concepciones sociales e ideológicas en un sentido amplio que son producto de la formación de estos poetas y artistas como tales. Y esa formación fue la de la independencia, la autogestión y hasta el *under*. Desde ámbitos como aquellos se organizaron talleres, se imprimieron publicaciones y se generaron encuentros que tenían que ver con esa experiencia previa, de una forma que resultaba prácticamente inédita para la gestión cultural pública. Con el tiempo, dejó de ser extraño que una biblioteca organice un encuentro de poesía de traspasado, que un municipio arme una feria de publicaciones, que un gobierno provincial edite plaquetas y fanzines, o, como se dijo, que una universidad arme libros cartoneros.

Con base en estas consideraciones, es posible apuntar algunos interrogantes, que no es objeto de este estudio responder. Cómo es que estos y estas poetas sin identificación partidaria ni militancia estudiantil o territorial consiguieron estos trabajos. Qué rol cumplieron en este sentido las figuras que actuaron como mediadoras entre el campo cultural y el Estado para propiciar la entrada de estos poetas en el sector público.<sup>1</sup> Qué parte del fenómeno se explica por la expansión global de los modelos de gestión pública de cultura posteriores al Consenso de Washington, qué parte por la revitalización del Estado después de 2003, qué tanto por las dificultades crecientes que enfrentaron poetas y escritores para insertarse laboralmente en el sector privado en trabajos relacionados con la literatura, y qué tanto por la paulatina consolidación de ministerios y secretarías de cultura que antes no existían. Qué diferencias existieron entre gestiones de diferente signo político. Qué cambios pueden observarse en el

---

<sup>1</sup> Por ejemplo: Pedro Cantini, jefe de redacción del diario *El ciudadano* entre 1998 y 2000 y director de la Editorial Municipal de Rosario entre 2000 y 2007, quien llevó a la EMR a Martín Prieto, que hasta el 2000 había trabajado en el mismo periódico; la profesora de gramática de la UNS que recomendó a Sergio Raimondi para el Museo del Puerto; Mirta Rosenberg, que sugirió en el consejo de poetas de la Casa de la Poesía la candidatura de Daniel García Helder (Orge, 2021c, 2021d, 2021a).



vínculo que estamos pensando, por último, ahora que esas estructuras se burocratizaron y se volvieron quizás menos porosas, y cómo se dará ese vínculo de acá en más.

Si quisiéramos exagerar experimentalmente nuestro razonamiento para ponernos en aprietos, podríamos volver por un momento al proyecto enciclopédico que planteábamos al comienzo, para proyectarlo hacia el futuro y agregar a estas preguntas históricamente situadas una más, pero de índole general. Cuando se escriba esa obra monumental, aquella *Historia de la poesía y el Estado*, ¿cómo se pensará la relación entre una cosa y la otra? Quizá, en su momento, los autores piensen que la poesía es un fenómeno subordinado al Estado, que siempre dependió de él, o al menos que su intervención determinó a los mejores y más interesantes exponentes. Hoy esto suena extraño, pero podría ser. O tal vez no. Tal vez en ese momento se piense que la cohesión social está directamente garantizada por la poesía, que la poesía organiza a la comunidad de forma paraburocrática, sin necesidad de que haya Estado alguno, al menos en los términos en que lo conocemos. ¿Por qué no? Podemos encontrar antecedentes para las dos cosas.

### 3

Hasta acá, una serie de datos y observaciones en clave de historia intelectual o historia de las instituciones, que nos permitieron reconocer el traslado de lógicas propias de la actividad cultural independiente, y en particular de la poesía, a proyectos de gestión pública. Pero para que todo esto tenga interés en términos literarios conviene pasar a los textos y verificar si esa relación se da también en sentido opuesto. Deberíamos poder comprobar que, al menos en algunos de los ejemplos que mencionamos, se produce una inter-determinación entre poética y gestión, para un lado y para el otro. Es decir, que ciertas ideas sobre la poesía y, aun, ciertas ideas sobre el mundo formadas a partir de la poesía, inciden en los proyectos de estos autores desarrollados desde la función pública, y, a la inversa, que es posible rastrear el paso por la función pública en sus poemas.

Martín Rodríguez, por ejemplo, debería excluirse del análisis. Porque si bien es cierto que *Ministerio de Desarrollo Social* (2018) es un libro que, en sus palabras, “está escrito en el saldo de una experiencia”, y que permite una lectura no solo en clave política, sino también, y especialmente, burocrática —“yo creo ser lo que hice con lo que el Estado y la política hicieron de mí” (Bitar 2018)—, también es verdad que es imposible verificar directamente, aunque sin duda existieron, marcas de la poética de Rodríguez en su trabajo en el sector público —a menos que nos dispusiéramos a exhumar el archivo de zócalos de la TV Pública hasta dar con aquellos especialmente ingeniosos, entre coloquiales y retóricos, que se correspondieran con su registro—.



Es más probable que resistan este tipo de análisis quienes trabajan o trabajaron en gestión cultural, pero esto tampoco constituye una regla infalible. Oscar Taborda, por caso, no pasaría el estricto test reversible que nos hemos autoimpuesto. Al revés del caso de Rodríguez, podríamos reconocer herencias de su formación como poeta y de su particular manera de leer en su trabajo al frente de la EMR, pero no así señales directas de su experiencia en la EMR en *Sumisión* (2020), su último libro publicado.

En todo caso, sí podría entrar en este corpus Daniel García Helder, por ejemplo, incluso si dejáramos de lado su trabajo como editor de libros de poesía y organizador de lecturas. Su interés por la arquitectura espontánea, por la topografía, por el detalle urbano marginal —que no es solo suyo, sino que comparte con sus compañeros en el sello— se manifiesta una y otra vez en el catálogo y los libros de la EMR —en la idea de la Colección Naranja, por ejemplo, que reúne crónicas cuyo punto de partida es el vínculo de sus autores con espacios geográficos de Santa Fe, pero también en la selección y los paratextos de algunos libros de archivo, como *Los años de La Tribuna 1950-1964* (Chiavazza y Persia 2011), que reúne fotografías urbanas y periurbanas de dos reporteros gráficos rosarinos—. No es forzado asociar esta visión de mundo con algunos de los principios rectores que pueden reconocerse en su poesía. Además, la atención estética puesta a funcionar sobre discursos poco o nada estereotipados como literarios, que es característica de la trayectoria de Helder como poeta o lector crítico de poesía, aparece como orientadora en algunas de las ediciones en las que trabajó, como la colección de libros infantiles escritos por niños, y también, para dar solamente un ejemplo más, en los proyectos de talleres de poesía en contexto de encierro que propició, tanto desde la Casa de la Poesía como desde la EMR. Por el otro lado, algunos textos suyos están en conexión directa con su trabajo en la EMR. *La vivienda del trabajador* (2008), por ejemplo, pero quizás más todavía, porque en la base formal del texto puede reconocerse el trabajo de edición del que se deriva, “La muerte miró la escena por el rápido agujero” (2012), una especie de antirreseña de *Los años de La Tribuna*, el libro de fotografía que mencionábamos arriba, basada en minuciosas éfrasis, en las que, como si Helder procediera con un método abductivo de doble fondo, las huellas arquitectónicas, sociales, políticas, económicas y afectivas que se reconocen en las imágenes se van acumulando una tras otra, en una exasperante promesa de compacidad siempre postergada, que no llega a ninguna conclusión; tal como se acumulan a lo largo de su vida laboral las fotos de un fotorreportero, según la arbitrariedad de la coyuntura.

La lectura de ida y vuelta entre obra poética y gestión se puede aplicar productivamente también para leer los trabajos de, por ejemplo, Prieto, Medrano, etc. Pero quizás los casos en que esta dinámica se da de forma paradigmática, aquellos en los que resulta axial para las obras realizadas dentro y fuera





de la dependencia pública, sean los de Lucía Bianco y Sergio Raimondi. Dice Raimondi hablando sobre su trabajo en el Archivo Oral del Museo del Puerto de Ingeniero White:

Desde 1992 en adelante y por más de 10 años hice una, dos y hasta tres entrevistas por semana con hombres y mujeres inmigrantes, ferroviarios, pescadores, prácticos, tripulantes de buques de altura, comerciantes, bolicheros, vecinos, lo que fuese. (...) Me tomaba el colectivo casi todas las mañanas para ir a White, lugar que no conocía, e iba leyendo la *Eneida* o las *Odas* de Horacio porque estaba por armar un trabajo para un seminario o lo que fuese... Y claro, me bajaba y me ponía a buscar alguna casa de chapa y madera y de repente entraba en un planeta que ya no era solo espacial, que ya no tenía que ver solo con el puerto, sino que tenía que ver también con un mundo lingüístico del que también yo era muy ajeno. (...) Yo estaba convocado para trabajar y llevar adelante una serie de actividades, pero siempre lo viví como un aprendizaje. Como la oportunidad de poner la oreja. Y si lo pienso en relación a *Poesía civil*, entiendo que *Poesía civil* es el resultado de esa colisión, entre ese trabajo y esta biblioteca, con Horacio, con Virgilio, con esto con aquello. (Orge 2021d)

No cuesta mucho corroborar esta declaración con la lectura del texto. De hecho, es posible leer buena parte de *Poesía civil* (Raimondi 2001a) en clave Museo del Puerto. Además del paisaje portuario e industrial, del contraste noventista entre inversiones modernizadoras y pobreza que se hacía patente en White, varios poemas del libro están relacionados con las entrevistas que el poeta realizaba. Toda la sección “Los artesanos”, en principio, en la que incluso aparecen mencionados con nombre y apellido vecinos whitenses, como los poetas Pedro Quinter y Andrés Gamero, entre otros. Pero además, avanzando apenas un poco en este sentido, pasando de las consideraciones temáticas o referenciales directamente a las formales, es probable que el particular dispositivo de trabajo museográfico de White —en el que se leen las oleadas inmigratorias a partir de recetas culinarias, por ejemplo, o se piensa el comercio internacional de granos a partir de cubiertas de camiones recicladas como macetas— haya dejado su marca en la poética de *Poesía civil*. “La estrategia de leer en un elemento diario, en algún punto naturalizado, la confluencia de relatos mayores que alcanzan su perspectiva inclusive en el orbe macroeconómico”, tal como describe Raimondi el método del Museo, puede hacerse extensiva a muchos de sus poemas.

Por otro lado, en sentido inverso, la formación en poesía de Raimondi sería determinante para el resultado de su trabajo en White:

Cuando fui convocado para armar el Archivo Oral —dice— yo no estaba estudiando Historia, estaba estudiando Literatura. Así que seguramente hice una construcción de lo que era un archivo oral muy personal, mucho más marcada por la literatura que por la historia. (...) Notaba que a la historiografía le faltaba sensibilidad hacia la cuestión lingüística. Las





entrevistas eran valuadas en términos de la información que el informante te ofrece, y yo lo que escuchaba era una información que no tenía tanto que ver con lo que decían o no decían, sino que tenía que ver con un modo de usar la lengua. (Orge 2021d)

Raimondi estaba preparado para captar diferentes inflexiones de la voz, giros coloquiales, modismos, etc., e incluso para leerlos histórica y sociológicamente, y para reconocer en ellos materiales protopoéticos. Estaba entrenado también —y es un entrenamiento que deberíamos asociar en parte con la lectura de Francis Ponge, de William Carlos Williams, con la asimilación en sentido amplio del correlato objetivo de T. S. Elliot tan extendida en aquel momento— para observar de forma desnaturalizada objetos y locaciones ordinarias, y derivar de su valor de uso, o proyectar a partir de él, sentidos extraordinarios, en la acepción estrictamente etimológica del término. Todo esto terminaría siendo determinante para muchas de las propuestas del Museo, casi tanto como para los poemas de *Poesía civil*.

En “Para hacer una torta sin leche”, por ejemplo, la cuarta pared que separa el Museo del libro se vuelve casi transparente:

La cocción tendrá que ver con el tipo de horno, como todo: se recomienda un fuego mínimo, lento de entre cuarenta y cuarenta y cinco minutos, pero cada cocina, como cada molde, es particular y es inútil establecer una medida exacta para todos. Yo digo: una taza de té con leche de aceite de maíz (no mezcla), una y media (casi dos) de azúcar, bol y batir, batir: ladeado el recipiente y paleta el brazo o la máquina en su punto máximo. Ah, dos huevos además, y todo bien batido hasta espesar la mezcla. Entonces se agregan dos tazas de agua hirviendo. Se levantará una espuma. Se deja reposar un rato. Mientras, se mezclan aparte tres tazas de harina (pasada antes por el cernidor) con una cucharada de Royal y otra de bicarbonato (puede ser menos, más, se ve). Sumar todo y batir. Muy suavemente: hay que lograr que la masa pierda consistencia. El resto se sabe: enmantecar el molde, enharinarlo y horno. Titi Trujillo le echa un chorrito de vino oporto. Titina Lancioni a veces licor de café o esencia de vainilla. Otros le ponen trozos de manzana, pasas de uva, chocolate o ciruela. Eso va en gustos, en las ganas de inventar, en lo que se tenga a mano.

(Raimondi, 2001a: 66)



En este caso, el poeta prescinde de las asociaciones entre géneros discursivos distantes entre sí, que son la marca registrada de su sistema de observación del mundo. La receta de una torta que puede haber circulado en la Cocina del Museo del Puerto<sup>2</sup> no necesita sufrir transformación o intervención alguna para entrar en el libro, más que amoldarse a la caja constructivista de los poemas de Raimondi. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los textos de *Poesía civil*, aquí no hay pases de rejerarquización discursiva que ligen la receta con esferas más prestigiadas de la actividad humana, como el arte o la teoría económica. En un primer momento, el valor del poema parece reposar, como en tantos otros, no en aquello que dice, sino en lo que evita decir, no en las relaciones que establece — porque no establece ninguna de forma explícita—, sino en todo lo contrario, en las que deliberadamente evita establecer, en la serie de asociaciones metafóricas *in absentia* que puede disparar una receta culinaria traficada como poema: la tensión entre la tradición heredada y el genio individual, el estrecho margen abierto al libre albedrío en un sistema cerrado, “la dialéctica básica entre pensar y hacer” (Longoni 2019: 65), la semejanza entre las instrucciones secuenciadas para la elaboración de un bizcochuelo y las reglas secularizadas de la composición de poesía contemporánea, más allá de cualquier inspiración romántica, a modo de arte poética, etc. Pero, en realidad, una vez agotada la cadena de interpretaciones disparadas por su capricho, el lector al tanto del trabajo de Raimondi en el Museo del Puerto se encuentra ante una evidencia desconcertante: es al revés. En este caso, el poema vale no por lo que sugiere, sino estrictamente por lo que dice, y por nada más: por lo preciso de la receta, por los nombres propios que invoca. Por eso, por una vez en el libro, se evita desnaturalizar el referente —la desnaturalización, en todo caso, consiste nada más que en la marca convencional de lo poético por antonomasia: el verso—, como si se tratara de un canto de cisne de la ilusión referencial, así sea en forma de chiste, y Raimondi hubiera hecho suyo por un momento aquello que él mismo había escrito sobre la poesía compuesta por Andrés Gamero y Pedro Quinter, los poetas whitenses que habíamos encontrado en otros poemas de “Los artesanos”: “No hay ficción, se escribe lo que se vive y lo que pasa. Las cosas son y se nombran, existe la Verdad y es poeta quien la dice” (Raimondi 2001b: 13).<sup>3</sup> En este sentido, si

---

<sup>2</sup> Según Ana Longoni “la cocina es el espacio central del Museo y funciona como lugar de encuentro de los vecinos. Allí, todos los sábados y domingos se turnan distintas vecinas cocineras –y de vez en cuando algún cocinero– que preparan sus recetas e ‘incorporan una selva negra, un strudell o una torta de fubá como nuevos objetos de museo’, francamente efímeros –eso sí– porque son inmediatamente devorados por los visitantes. El resto de la semana, el espacio se transforma en el aula-cocina adonde ocurren talleres con chicos de escuelas de la zona. La denominación [apunta Raimondi] ‘no es inocente, quizá pueda reponer los debates en los mítines ácratas whitenses de fines de siglo XIX y principios del siglo XX en torno a una educación fundada en la dialéctica básica entre pensar y hacer’” (2019: 65).

<sup>3</sup> Este texto fue publicado en el *Diario de poesía* en la primavera de 2001 —es decir, apenas unos meses antes de la aparición de *Poesía civil*— como complemento de una entrevista a Gamero y Quinter realizada por Raimondi. El título con que aparece la entrevista, “Aunque sean chapas viejas uno le puede dar una estética”, extraído no de una



hacemos el ejercicio de leerlo estrictamente por lo que dice —como si tal cosa fuera posible—, no deteniéndonos en el límite de la analogía, más bien lejos de ella, por fuera de todo intento de encontrar alguna, “Para hacer una torta sin leche” quizás nos resulte todavía más interesante. Si nos permitiéramos un momento de abstracción un poco exagerada, diríamos que el gesto detrás de este texto debería leerse ya no como político, sino como estatal. Porque, aun cuando lo estatal presupone lo político, la política está hecha de futuro, su principal insumo es la promesa, aquello que no puede nombrarse, solo sugerirse, mientras que el Estado, en cambio, es lo que hay. Pero, por supuesto, para poder escribir un poema así, además de haber trabajado en el Museo, Raimondi tuvo que haber escrito todos los demás poemas de *Poesía civil*, que en conjunto constituyen el sistema sobre el que este texto se dibuja, y son la guía para una interpretación como esta. “Para hacer una torta sin leche” —que, sorprendentemente, está impreso en la hoja que ocupa el centro exacto de la primera edición de *Poesía civil*— está rodeado de instrucciones de uso necesarias, aunque equívocas. Aprendidas y olvidadas, en aquel sólido edificio poético se abre una ventana que une el libro con el Museo, en ese punto separados apenas por la cortina traslúcida de la falsa analogía.

La obra de Lucía Bianco también resiste un análisis de cruce entre escritura y gestión cultural pública, con ciertos puntos en común con el caso de Sergio Raimondi. Desde el Museo del Puerto de Ingeniero White llevó adelante proyectos y publicaciones en los que su formación como poeta resultaría determinante. Uno de los más recientes son los Encuentros de Escritura Macarrónica, talleres de lectura y escritura que tienen lugar en la Cocina del Museo desde 2017, y que en 2019 derivaron en la publicación de *Epopéya (en construcción) de las comidas de White* (Bianco y otros 2019), un extenso poema abierto, al que se le seguirán agregando estrofas a medida que se sucedan los Encuentros.

En los talleres, coordinados por Bianco, vecinos y vecinas whitenses “hacen ejercicios de escritura sobre la historia y el presente de las comidas”. “A partir de la ‘Epopéya de comidas y bebidas de Chile’, del poeta Pablo De Rokha, ellos y ellas cuentan y recuerdan las suyas en versos y canciones”, tal como puede leerse en la introducción al libro (Bianco y otros 2019: 3). A quienes nunca participamos de un encuentro, la dinámica exacta en que se dan esos talleres se nos escapa. Sin embargo, el poema que resultó de ellos, compuesto de manera colectiva, con textos en cuya formulación participaron, hasta ahora, más de 90 personas, nos da algunos indicios al respecto. A continuación, un fragmento:

---

declaración de principios poética, sino de un comentario de Gamero sobre el techo de chapa de su vecino, es revelador del modo cruzado por la poesía contemporánea en que el poeta se aproximaba a los registros etnográficos que realizaba para el Museo (Raimondi 2001b).



Niños envueltos con carne picada, envueltos en hojas de repollo, de Cipriana Maciel. Burgol con costillitas de cerdo, de Simón Mohamed, al medio día en la mesa familiar. Lasagna rellena, budín de pan con crema, el domingo después del asado.

Liebre perdida, que cocinaba mi mamá Raquel un día a la semana. Era carne picada rellena con huevo duro, verduritas y queso. (En realidad “liebre” no tenía, por eso estaba “perdida”).

Sardinas a la vinagreta, de mamá Delia. Tortas de cumpleaños, en toda ocasión. Especialidades de pescado de Graciela y Cristina de “Las cantinitas”.

Empanadas y cazuela de Francisco Cabeza, yo y otros, en eventos o para la cocina de la escuela.

Copa de langostino, milanesas de merluza en escabeche, ensalada de mejillones y cazuela. Mi papá me enseñó a cocinar especialmente pescado. Por eso me gusta cocinarlo cuando tengo invitados. Pero también preparo otro tipo de comidas.

(Bianco y otros 2019: 8)

La lectura del poema nos habilita a imaginar que los Encuentros Macarrónicos consisten en algo así como una extensa conversación de la que se toman algunas notas, en donde el trabajo de la coordinadora reside quizás en señalar unidades textuales, escritas u orales, interesantes por algún motivo: una receta llama a la otra y un recuerdo dispara otro parecido, y los versículos del poema no son otra cosa que la transcripción parcial de esas evocaciones. Como decíamos al describir el trabajo de edición de Helder en algunas colecciones de la EMR, se trata de poner a funcionar la atención estética propia de la poesía sobre discursos no estereotipados como literarios, un ejercicio que se puede encontrar ya en *Diario de exploración afuera del cantero* (2006), el primer libro de Bianco, en donde el léxico propio de las ciencias duras se incorpora a los poemas en un juego de mutua desestabilización.

En este caso, el plafón formal sobre el que se monta el experimento es célebre: la épica. Epopeyas y cantares de gesta, de los que se toma su proyección como garantía de la cohesión de una comunidad —con las inversiones de rigor, porque aquí el héroe no es individual sino colectivo, no se cantan batallas extraordinarias sino hazañas cotidianas—, pero de los que también se extraen procedimientos y gestos formales. La fórmula gramatical que se repite una y otra vez a lo largo del poema, por ejemplo, comida + nombre de cocinero + complemento (“Burgol con costillitas de cerdo, de Simón Mohamed, al mediodía en la mesa familiar”, etc.), remite a las formulaciones retóricas iterativas propias de la poesía de circulación oral. La abundancia de nombres propios vertidos en *Epopeya...*, para detenernos solo en un aspecto más, remeda los extensos pasajes genealógicos sobre dioses o guerreros de los textos épicos, excepto que acá se trata de vecinos y vecinas: los nombres tienen más evidencia material que cualquier otra palabra, son menos abstractos, y aunque el lector no conozca a Fortunata Paro y por ende no pueda



imaginarla cuando se la nombra, comprende que quien la evoca sí puede hacerlo —que de hecho lo hizo en alguno de los Encuentros Macarrónicos— y esa carga afectiva por interpósita persona funciona en la lectura.

Por el otro lado, la experiencia de trabajo en el Museo del Puerto ha sido parte de la formación de la mirada de Bianco y seguramente haya gravitado en su poesía. Dice: “No volvemos a mirar la Luna como antes después de hablar con un pescador que nos cuenta qué significa la Luna para él y cómo se lee la Luna cuando estás pescando en Riacho Azul” (Bianco y Grimson 2021). Las premisas museográficas de algunos de los proyectos en los que participó en el ámbito del Museo, como *Plantas/Patios* o *Tendal de Repasadores*,<sup>4</sup> entre muchos otros, sintonizan con la aproximación poética a objetos corrientes que Bianco se propone tanto en *Diario de exploración afuera del cantero*, publicado en 2006, previamente a su ingreso en el Museo en 2007, como en *Adornos*, de 2018, un año antes de que fuera designada como directora. Se trata de un ejercicio de desnaturalización de elementos cotidianos que permite ver en ellos marcas hasta entonces desapercibidas de procesos históricos, económicos, sociales y afectivos. La clave del procedimiento consiste en llamar la atención sobre el objeto, pero de tal forma que, casi paradójicamente, permanezca igualmente ligado a su contexto, igual de ordinario. Bianco explica este método y las precauciones que demanda, pero hablando no de su poesía sino del Museo:

Los objetos que el Museo resguarda, pone en escena o trata de hacer circular son del mundo ordinario, del mundo de las cosas más comunes. Nos preguntamos cómo hacer para desnaturalizar esos objetos y correrlos de su lugar anónimo, cómo hacer para llamar la atención sobre un trapo de cocina, un inodoro, una letrina o un cuchillo muy gastado, o incluso sobre aquello que menos se asocia a un museo: un objeto que puede estar expuesto en un supermercado. Y cómo hacer para que, al indagarlos, esos objetos no se vuelvan tan extraordinarios y auráticos que nos cieguen y no nos permitan abordar la historia social, el pasado y el presente desde ahí. La dinámica del Museo siempre fue trabajar con esos objetos con extrema atención pero volviendo esa mirada sorprendida a ciertos niveles de lo colectivo, preguntarse por ese objeto en relación a la historia nacional, a la historia mundial, la economía... (Bianco y Grimson 2021)

---

<sup>4</sup> *Plantas/Patios*, de 2007, consistió en una investigación acerca de los patios de los vecinos de Ingeniero White, que incluyó la realización de cuarenta entrevistas y el registro fotográfico de treinta patios, y derivó en la construcción del Paseo de los Bidones del patio del Museo, junto a decenas de vecinos whitenses. *Tendal de repasadores. Las preguntas que nunca le hiciste a tu trapo de cocina* (2011-2013), consistió en una investigación acerca de los usos de un repasador, sus diferentes variantes a través del tiempo, la opinión de los vecinos de White sobre ellos y las posibilidades de leer en su trama los cambios económicos y sociales de las últimas décadas. Durante tres años, en la Cocina del Museo se pudo ver un tendal con 123 repasadores whitenses. Los libros-catálogo de estos proyectos (Raimondi y otros 2007; Bianco y otros 2013) pueden consultarse online, en la web del Museo del Puerto: <https://museodelpuerto.wordpress.com/papeles-publicos/>.



La propuesta consistiría en hacer uso de la función inversa, en términos matemáticos, de un *ready-made*, de modo tal que lo que se desnaturalice no sea el objeto señalado, sino, a partir de ese señalamiento, el resto de los objetos del mundo. Si la atención sobre el objeto “puesto en escena” por el Museo llegara a convertirlo en un *ready-made* convencional, este cobraría valor aurático, distinción sobre el resto de las cosas, y el procedimiento perdería sentido, porque no serviría para pensar “en relación a” procesos sociales colectivos. Mientras que el *ready-made*, tal como se lo suele entender, consiste en la exhibición de un producto de la sociedad de consumo como obra artística con la voluntad de romper el mito moderno del artista creador, cuestionar el sentido del arte, su sistema de legitimación y su circulación en instituciones específicas, etc., la idea detrás de las propuestas del Museo del Puerto y de varios textos de Bianco le daría la vuelta al mismo procedimiento: la pieza desnaturalizada no vendría a llamar la atención sobre las reglas del sistema institucional que permite su exhibición —menos museo que dispositivo pedagógico—, sino sobre su propia función cotidiana y convencional. La descontextualización no tiene otra función que llamar la atención sobre el contexto. Ambos procedimientos comparten el hecho de trabajar sobre el límite del dispositivo museográfico, pero a partir de ese punto de partida operan de modos distintos.

Los poemas de *Adornos* parecen tener en el horizonte este principio. Se trata de textos sobre objetos ornamentales —un árbol de la vida, un timón de pared, una pirámide, un recuerdo de...—, que se ven desplazados de su lugar accesorio y mudo mediante observaciones de distinta índole. Cada uno de los adornos tiene atrás suyo un relato o permite sacar tal o cual conclusión, pero ninguno de ellos se eleva a status de símbolo. Más bien todo lo contrario, las piezas son abandonadas a su vulgaridad, y es precisamente por esa vulgaridad que aumentan en densidad y, con ellas, por momentos, todo aquello que los rodea: “con solo empuje de una o dos preguntas / contará su vida toda, la situada historia universal” (Bianco 2018: 20). Desligarlas de su entorno cotidiano sería un error, su distinción conjuraría contra lo “situado” de la historia universal y el ejercicio de observación perdería gracia. Valga como síntesis este breve poema:

(e.ɾpəɪd)  
Yo no fui.  
No tengo historia, partido,  
ni culpa. Solo bajé la mano,  
junté lo que me maravillaba  
para salvarlo del contexto.  
Y perdió brillo.



(Bianco 2018: 18)

4

Casos como estos nos ponen ante la tentación de reflexionar sobre los límites de una obra. ¿Acaso no se puede observar un mismo impulso, una misma visión del mundo y muchas veces estrategias similares en los textos de los poetas que mencionamos y los proyectos que impulsaron en relación al Estado? El lugar común que heredamos de las vanguardias que dicta el borramiento de los límites entre géneros, disciplinas y, aun, entre obra, procedimiento y vida, que en su versión vulgar nos permite leer como obra cualquier cosa que haga un artista, ¿vale también para un trabajo en el sector público? ¿Hasta dónde se puede extremar este tipo de lectura?

Esta misma pregunta, directamente asociada con la intervención estatal en el ámbito de la literatura, aparece de forma implícita en el poema “Autor (ALS PRODUZENT, DER)”, de Raimondi, que forma parte de los adelantos de *Para un diccionario crítico de la lengua*, y consiste en una reescritura del ensayo de igual título de Walter Benjamin, en la forma de un breve monólogo dramático:

La época no nos exige espíritu, camaradas  
del Instituto para el Estudio del Fascismo:  
nos exige movimientos del diafragma.  
Por eso les traigo un ejemplo concreto  
(¡hoy los ejemplos concretos son rusos!)  
de lo que es una obra literaria y política-  
mente correcta. Ahí lo tienen a Tretiakov.  
¿Cómo escribe el camarada Tretiakov?  
Está en las reuniones directivas del koljós  
organiza colectas para el pago de tractores  
pregunta por acá y por allá para averiguar  
cuáles son las mejores colleras y bujías  
explica las tesis de Yakovlev y ahora calma  
a las madres que se pelean en la guardería  
obtiene caballos para el viaje de los maestros  
inspecciona los clubes de lectura y envía  
tres, diez y cuántas cartas sean necesarias  
para exigir el arribo del cine ambulante  
documenta con minucia siembra y cosecha  
clak clak con su cámara en todos lados.  
Sí, también escribe y publica informes  
de lo hecho en los periódicos de Moscú  
y dirige el diario comunal con información  
sobre cómo preparar la tierra y las actividades  
previstas para el aniversario de la revolución.





¿Cómo? No oí bien. ¿Que qué tiene todo esto  
que ver con la literatura? Ah, la literatura...  
Pero camaradas, ¿son capaces de entender  
que el mundo puede cambiar, es más: luchan  
día a día para que efectivamente cambie  
y exigen una literatura siempre igual a sí misma?

(Raimondi 2018)

Con la venia de este poema, podríamos decir, por ejemplo, que la obra poética de Raimondi debería incluir su trabajo en el Museo del Puerto de Ingeniero White. Como vimos, ambas cosas tienen muchos puntos en común. Incluso, con base en las conexiones que encontramos entre una cosa y la otra, podríamos decir que *Poesía civil* no termina entre las dos tapas de las ediciones de Vox o 17grises, sino que continúa en el Museo, en las entrevistas de su Archivo Oral. Pero si fuéramos justos con esta lógica, deberíamos agregar también que en el Estado nadie hace nada solo. En su interior conviven agentes con criterios, hábitos e ideologías en permanente tensión, se superponen discusiones, voluntades y condiciones de posibilidad, como si se tratara de un retrato cubista de la comunidad entera. La posición de un autor en el Estado es similar a la del yo lírico en el poema: es y no es él, al mismo tiempo. Por lo tanto, es justo decir que Raimondi no llevó a cabo su trabajo en el Museo del Puerto por sí mismo, en romántica soledad. De hecho, como el Estado somos todos, si Raimondi hizo una obra poética en ese ámbito, la hizo en coautoría no solo con sus compañeros y compañeras del Museo, sino también con nosotros. Y si, como decíamos, *Poesía civil* continúa en los trabajos que Raimondi realizó en la órbita estatal, por principio de identidad, aquellos trabajos realizados por Raimondi —junto a nosotros— en la órbita estatal continúan en *Poesía civil*. En conclusión, todos nosotros somos autores de *Poesía civil*, lo cual es una verdadera alegría. Es de este modo, por intervención estatal, y no por los vanos esfuerzos vanguardistas, que finalmente se cumple la premisa de Lautrémont, y la poesía es hecha por todos, no por uno solo.

### **Bibliografía**

- Bianco, Lucía (2006). *Diario de exploración afuera del cantero*. Bahía Blanca: Vox.
- . y otros (2013). *Tendal de repasadores. Las preguntas que nunca le hiciste al trapo de tu cocina*. Ingeniero White: Museo del Puerto de Ingeniero White. Disponible en <https://museodelpuerto.wordpress.com>. Último ingreso 22/6/2021.
- . (2018). *Adornos*. Buenos Aires: n direcciones.



- . y otros(2019). *Epopeya (en construcción) de las comidas de White*. Ingeniero White: Museo del Puerto de Ingeniero White.
- . y Grimson, Ezequiel (2021). *7 Diálogos, conversaciones en torno al arte emergente del sudoeste bonaerense. Diálogo # 3, "Nuevos desafíos en las gestiones públicas: diversidad e identidad en la programación de los museos"*. Observatorio Zona Franca (UNS) / Ente Zona Franca Bahía Blanca-Coronel Rosales. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8sOlhLVh4Fw>. Último ingreso 22/6/2021.
- Bitar, Francisco (2018). "Martín Rodríguez: 'La poesía era un refugio contra el escepticismo'". *Infobae* 31/7. Disponible en <https://www.infobae.com>. Último ingreso 22/6/2021.
- Chiavazza, Joaquín y Persia, Blas (2011). *Los años de La Tribuna 1950-1964*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Dalmaroni, Miguel (2006). *Una República de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Helder, D. G. (2008). *La vivienda del trabajador*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- . (2012). "La muerte miró la escena por el rápido agujero". *Anuario* 11.
- Longoni, Ana (2019). "Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina". *Caiana* 14: 63-74.
- Orge, Bernardo (2021a). Entrevista a D. G. Helder [Texto no publicado].
- . (2021b). Entrevista a Lucía Bianco [Grabación no publicada].
- . (2021c). Entrevista a Martín Prieto [Grabación no publicada].
- . (2021d). Entrevista a Sergio Raimondi [Grabación no publicada].
- Raimondi, Sergio (2001a). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.
- . (2001b). "Poesía de Saladero y Bulevar". *Diario de poesía* 59: 11-14.
- . y otros(2007). *Paseo de los Bidones (notas de trabajo - catálogo)*. Ingeniero White: Museo del Puerto de Ingeniero White. Disponible en <https://museodelpuerto.wordpress.com>. Último ingreso 22/6/2021.
- . (2014). S/t. Carta de renuncia al Instituto de Cultura de Bahía Blanca. Disponible en <https://www.agenciapacourondo.com.ar>. Último ingreso 22/6/2021.
- . (2018). *Para un diccionario crítico de la lengua [informe de avance para el seminario euraca]*. Disponible en <https://seminarioeuraca.wordpress.com>. Último ingreso 22/6/2021.
- Rodríguez, Martín (2018). *Ministerio de Desarrollo Social*. Buenos Aires: Mansalva.
- Taborda, Oscar (2020). *Sumisión*. EDUNER: Santa Fe.

