

El legado punk en la poesía joven de los ochenta

Omar Chauvié

Universidad Nacional del Sur
chauvie@hotmail.com.ar

Hay acontecimientos de la literatura que reviven aspectos del mítico escenario construido por la bohemia, particularmente aquellos momentos en que surgen estrategias grupales para dar cauce a una inquietud de cambio. Modos de acción que tienen que ver con posiciones antagónicas o resistentes a la estructura hegemónica del campo, donde prevalecen prácticas y sujetos creadores que actúan con independencia de las instituciones artísticas. Estos eluden las carencias materiales -principalmente económicas- impulsados por la búsqueda de nuevas posibilidades para viabilizar las inquietudes de producción, teniendo en el componente juvenil uno de sus sostenes.

Si bien la escena Argentina puede mostrarlos en la zona misma de la bohemia literaria -de fines del siglo XIX y principios del XX, o bien en la emergencia de las vanguardias- el objeto de este trabajo se sitúa en un momento particular: la transición democrática de los recientes años ochenta y noventa. Allí aparecen grupos de escritores con publicaciones alternativas en el campo de la poesía, que -en un evidente proceso de búsqueda de espacios de publicación- recurren a formatos económicos y de fácil acceso para el público.

Surgieron así panfletos tales como: *La mineta* -en la que publicaban Rodolfo Edwards, Fabián Casas, José Villa, Daniel Durand, Carlos Battilana, Eduardo Betas, Jorge Spíndola, Osvaldo Bossi, Fernando Rosenberg, entre otros-, *Matefleto* de Bahía Blanca -donde participaron Fabián Alberdi, Marcelo Díaz, Marino Puricelli, Sergio Espinoza, Sergio Raimondi, junto a diseñadores y artistas plásticos como Daniel Seewald, Guillermina Prado y Sylvia Gattari-, *La ramera* de Rosario -en la que publicaron Reynaldo Sietecase, Beatriz Vallejos, Oscar Bondaz, entre otros-. También aparecieron producciones más complejas, de costo más bajo que el libro e incluso de distribución gratuita, que se definieron con el formato de revista mural. Ellas fueron: *Megafón* de Jujuy, *Cavernícolas* de Viedma y *Cuernopanza* de Bahía Blanca. Incluso hubo prácticas de pintadas murales realizadas por las brigadas *El poeta manco* y *Poetas mateístas* por

las calles de Rosario y Bahía Blanca, respectivamente. Todas estas constituyeron estrategias de publicación producidas por formaciones culturales, las cuales promovieron una nueva configuración de las posiciones en el campo artístico y que -por su condición de grupos emergentes y de conformación juvenil, con un lugar periférico en la estructura del campo artístico- se aproximaron hacia algunos rasgos de la bohemia literaria.

En ellos la creación apareció ligada a la situación comunitaria y al espacio de reunión y de difusión, muchas veces público y aún a cielo abierto. Condiciones que cobraron significación en tanto que allí se establecieron instancias de aprendizaje de la tarea del escritor. El vínculo promovió improvisadas escuelas de escritura, espacios y momentos formadores de estéticas y de debates de las mismas, de conformación de nuevas figuras. Allí las actividades de socialización del conocimiento y de reunión, como punto fundante de la acción estética, resultaron primordiales.

Estos inicios tienen algunos aspectos comunes con instancias que se dan en la vida bohemia. El escritor, por un lado, toma distancia de las representaciones tradicionales, pero, a la vez, se aleja del presupuesto moderno del sujeto individual encaramado en la autoría. Esa condición tiende a disolverse en la conformación colectiva, en el nombre del grupo o de la actividad que se lleve adelante. De ese modo, se reconfigura también la imagen del poeta que, en lugar de individuos, se identificará con *La Mineta*, *La ramera* o los *Poetas mateístas*.

Las figuras de escritor que se van conformando aquí tienen asidero en los textos que se producen y en las intervenciones de cada autor. También estarán pautadas por las condiciones de producción, signadas por la pobreza de recursos. Estas dan lugar a una “materialidad débil”¹ de los objetos culturales que se crean y que circunscriben lo producido al ámbito de estéticas periféricas. Al tomar este camino, sus producciones se distancian del libro como objeto de culto pero, a partir de las prácticas que instauran, tienen la facultad de ligar distintas zonas de la producción artística y de la vida social. Además, la elección de este tipo de soportes se instituye como una crítica al “buen gusto” y a la exclusividad de los circuitos tradicionales del arte, que también va a

¹Marcelo Expósito al referirse al activismo artístico señala esa debilidad o pobreza de los materiales como una de las características, que atribuye a “la habitual limitación de recursos” con que este movimiento opera, al “énfasis puesto en la relación inmaterial: relaciones, subjetivación, concientización” y al “rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/ comercializables/ museizables” (Expósito, 2013). Este movimiento tiene presencia en los ochenta latinoamericanos y puede vincularse por sus modos de acción con estos grupos, particularmente por favorecer confluencias de prácticas como teatro, música, literatura, plástica con otras “no especializadas” como “formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales” (idem).

plantearse en el discurso de las publicaciones a través de la selección de textos y paratextos o del lenguaje empleado. Lo que tiene como resultado una caída del aura de lo literario y sus funciones sublimatorias.

En forma paralela, junto con la posición del autor también se modifica la idea de obra, se resiente el rol de centro y de estructura fuerte con que se concebía la creación literaria en la modernidad. Lo producido está más cerca del elemento vivo -en movimiento- que de la construcción acabada u objeto concluido -que se expone, sólido y definitivo, ante la mirada del público-. Por un lado, porque se trata de reuniones de composiciones aisladas que todavía no constituyen una unidad como el libro, lo que hace decaer la posición central del soporte obra². Y por otro, porque las condiciones materiales de lo producido también inciden y muchas veces se vuelven difíciles de hallar al poco tiempo de publicados. Esta situación da cuenta de una duración efímera, de condición perecedera que parece formar parte del plan de estos proyectos. Del mismo modo, debe considerarse que muchos de los textos no tendrán continuidad en libro, así como algunos de los autores desaparecerán en la estela del olvido; o podrán ser, en ciertos casos, una primera versión de un texto definitivo, tal como sucede con algunos textos firmados por Fabián Casas en *La mineta*.

Textos en su contexto

En el marco de la transición democrática argentina surgieron, y también resurgieron, estas experiencias y prácticas de difusión callejera de la poesía, bajo una conjunción singular en la que lo estético y lo sociopolítico enlazaban la producción artística y la acción pública. A través de las típicas estrategias como volanteadas y pegatinas de afiches, realización de fanzines, pintadas de murales, etc., estas prácticas implicaban la presencia del creador en el espacio público, el autor como cuerpo en acción en la calle. Durante este período se tiende a la reparación de los lazos sociales rotos por los procesos dictatoriales. En varios lugares del país, así como en distintos puntos de Latinoamérica, se acrecientan las prácticas artísticas que implican al espacio urbano como escenario. A partir de esta condición, las estrategias callejeras de difusión, y muchas veces de producción poética, desarrollaron nuevos vínculos con el campo del

² Vale aclarar que por tratarse de revistas, volantes o panfletos no están regidas por un principio de totalidad estructurante como el libro o la *plaque*, sino que naturalmente tienden a una dispersión mayor.

arte y con el campo social en general, al tiempo que se nutrieron de distintas vertientes y diversos patrones de acción.

Dentro de los modelos más inmediatos -además de las formas provenientes del espacio artístico- la acción política del partido y de la organización gremial estuvieron muy presentes. Conjunción a partir de la cual estas experiencias pusieron a la vista su vinculación con otros espacios, más allá del estrictamente literario. En ese sentido, la revista mural, el volante, la pintada mural resultaron soportes destacados dentro de una amplia variedad de publicaciones y acciones emergentes de características alternativas. Relaciones que tramaron en tanto objeto cultural con ese contexto.

En forma paralela, en el terreno de la acción política, además de la recuperación de las modalidades precedentes, acalladas durante la dictadura, emergieron nuevas prácticas y formas de producción: el “Siluetazo” -iniciativa de intervención de artistas plásticos, grupos estudiantiles y agrupaciones juveniles en la III Marcha de la Resistencia convocada por Madres de Plaza de Mayo en 1983-, o la intervención “No me olvides” -realizada en 1988 en Chile, durante la campaña del referéndum para decidir la continuidad o no de Pinochet-, entre otras actividades que fueron indicio de una vinculación más fluida entre producción estética y acción militante. Allí también se observa una optimización de recursos y una búsqueda en materiales de bajo costo.

No obstante, la cultura del compromiso de la militancia política tendía a mantener un tono emotivo referencial y los lenguajes que establecían rupturas fuertes, que parodiaban o deconstruían discursos estandarizados de la acción política, no siempre tenían buena recepción en esos sectores, tal como señala Nelly Richards (2006: 34), al analizar el caso chileno.

Las que revisamos aquí son publicaciones que tienen como propósito la difusión de un género particular como la poesía, pero que en su ejecución no son ajenas a estas emergencias novedosas de lo político y del reclamo social. Estas revistas circulan en la misma época, pero en puntos muy alejados. Las distancias geográficas, las separaciones generadas por la falta de comunicación, la periferia que acota en términos culturales a muchas regiones del interior del país, no impidieron la aproximación de recursos o el desarrollo de prácticas comunes. Estas coinciden con respuestas de otros grupos literarios del país y aun con prácticas sociales más amplias que se dan en los años ochenta en todo el continente, en el marco de procesos de apertura democrática o el final o la resistencia a ciclos dictatoriales.

Escasos recursos

Quienes desarrollan estos modos de producción y difusión son escritores jóvenes. La resonancia de sus nombres llegará (si llega) en los años posteriores. Pero en este momento inicial ocupan una zona marginal, una franja reservada a los que recién se forman en el campo artístico. Ellos trabajan en torno a una economía restringida a pocos elementos y de bajo costo que circunscribe lo producido al ámbito de estéticas que se adecuan a la pobreza de medios que se impone. Sus soportes son fruto de la generalización de recursos, tales como: la fotocopia, la fotoduplicación o el papel económico. Estos constituyen un elemento distintivo que dan cuenta de una materialidad marginal o proletaria³, es decir, una precariedad que es del orden del soporte físico empleado en el inicio. Sin embargo, en circunstancias determinadas, bien pueden llegar a exhibirse como una diferencia intelectual, como signo distintivo a partir de una labor con materiales que los ligan a lo menesteroso, pero también al mundo del trabajo. En ese camino a lo popular y lo colectivo, este escenario marca un grado de independencia o de distanciamiento de quienes producen respecto del mercado o de los ámbitos de consagración y los circuitos culturales establecidos.

Esa pobreza de medios agudiza el ingenio, favorece el aprovechamiento de los recursos y lleva al desarrollo de estrategias alternativas que se nutren de vertientes diversas como la militancia política, la cultura rock y punk⁴. El tipo de soporte que los vehiculiza -una hoja fotocopiada, un paredón, una hoja impresa adherida a un muro- es síntoma de la relación con matrices culturales. Pero también se vuelve una marca determinante que hace que esos textos producidos tengan la carga de lo efímero y de lo inestable, expuestos al cambio y a la caducidad.

Si la creación está ligada a las circunstancias, entonces lo vital y lo corporal de las actividades es lo que consolida las producciones, que muchas veces son la vida del artista. En este caso, la creación se consolida en lo individual pero también en lo grupal,

³ Roberto Amigo acuña esos términos para hablar de los soportes y los medios de varias producciones de activismo artístico de los ochenta latinoamericanos en un contexto de vacío tecnológico, previo a la sociedad de redes y digital (Amigo 2013: 145)

⁴ La consigna “hazlo tú mismo”, que, a modo de motor creativo, sostiene el movimiento punk, funciona como bandera implícita en muchas de estas publicaciones, que recurren al bricolaje, a la producción manual o artesanal para cada una de las publicaciones.

porque se apunta a una identidad en el conjunto que se define por un modo de producción cultural gestado en el encuentro, la reunión y la convocatoria.

Panfletos

Las estrategias de publicidad del género por las que optaron los escritores emergentes abrieron un campo amplio de posibilidades y vínculos con otros campos con los que no siempre la poesía establecía nexos fluidos, entre ellos: la publicidad comercial, la propaganda política o la propaganda de actividades alternativas. Si bien los formatos de bajo costo no eran una novedad, lo corriente eran experiencias que contemplaban opciones, en general, más prestigiosas, como la plaqueta. Los panfletos aparecen entonces como una de las formas más elementales y también más precarias para hacer circular el poema, constituyendo uno de los bordes más bajos del sistema literario.

La mineta, órgano de poesía era una hoja oficio con poemas e ilustraciones -muchas veces a modo de collage- distribuidos por la página de manera irregular, alejándose de las estructuras simétricas o de trazos rectos que caracterizaban a las revistas. Impresa sobre ambas caras en blanco y negro, no establecía mayores diferencias con otros soportes más generalizados en usos cotidianos, tales como la fotocopia. *Matefleto, panfleto poético de los poetas mateístas*, era un volante de media hoja A4, impreso a doble faz con textos e ilustraciones⁵ y se aproximaba más al esquema de lectura y a la regularidad de líneas de una revista, teniendo la posibilidad, incluso, de secciones de desarrollo mínimo, como la editorial -generalmente, la cita de un poeta- que aparecía en muchos números. La técnica del bricolaje, de la actividad manual del aficionado, estaba presente en ambas.

Los volantes en su presentación escueta exhibían un carácter mucho menos permanente que otras modalidades de publicación. Bajo ese modo singular de circulación - distribuidos de mano en mano, por fuera de todo circuito de comercialización⁶-, tenían un destino breve por su baja calidad material y escasa posibilidad de conservación, aun de resguardo. Porque si bien no se trata de una traza de baja durabilidad premeditada, el signo de lo perecedero los sobrevuela y determina aspectos de su lógica y su estética⁷.

⁵ Este formato se utilizó desde el primer número en junio de 1986 durante la mayor parte de las ediciones, cuando mantuvo mayor regularidad, ya iniciada la década del noventa, siempre bajo la forma de la hoja de tamaño corriente incorporó el color y el plegado como recursos, si bien la periodicidad se volvió más espaciada y discontinua.

⁶ *La mineta* presenta en todos los números revisados una nota que enfatiza la “distribución gratuita”.

⁷ Si bien no es lo mismo que ocurre con algunas manifestaciones artísticas de la época, como las fotografías de Carlo Fabre o los cuadros de Filippo Panseca, mencionadas por Calabrese (cfr p 123),

Así, *La mineta* se presentaba como “hoja de emergencia” y *Matefletos*, simplemente como “panfleto poético” y esos subtítulos que acompañaban el nombre de la publicación daban una idea clara de la inmediatez con que eran concebidos como objetos culturales.

Estas condiciones se vuelven parte de la trama operativa. Tanto los textos como los paratextos exhibían analogías con otros modos de producción y circulación del poema de baja durabilidad, incluso cuando se tematizaba la duración efímera y la precariedad que caracterizaba a estos soportes. Tal fue el caso de las caricaturas de paredes descascaradas con escritos que ilustraron los *Matefletos* (“cuidado, las paredes oye y ahora también hablan”), las fotografías de *graffiti* callejeros en *La Mineta* o un epígrafe con la firma de César Fernández Moreno que decía:

“Una hoja de papel debe usarse de un lado
luego del otro como borrador
finalmente hecha un taco para equilibrar la mesa”.
(*La Mineta*, nº 4/3 (sic), 1988).

Estas líneas, que pueden leerse como síntesis de la producción en materiales económicos y de carácter transitorio, ponen al soporte -ya establecido como tema- en el centro de la escena. Y al portador textual como un tramo sustancial del resultado artístico.

En cuanto a la composición y a la selección de materiales, cada una de las publicaciones se propone como un espacio de difusión grupal al presentar poemas de los integrantes del staff, los cuales se intercalan con ilustraciones en una diagramación muy sencilla y de factura manual. Esta selección constituye el núcleo fundamental y casi todos los números de ambos folletos apelan a textos ajenos, generalmente fragmentos, que operan como notas o epígrafes. Con ellos y partir de los nombres seleccionados y temas abordados, se va conformando una línea estética. En *La Mineta*, las citas de Tita Merello, Cuchi Leguizamón, los *Talking Heads*, Carlos de La Púa, de un comentarista deportivo como Juan Marcio Fazzini, o refranes populares, junto a citas de César Vallejo, Marcial, Ariel Dorfman, Josefina Ludmer o Paul Celan, abordan reflexiones

que van perdiendo progresivamente la imagen que muestran, dando cuenta de su duración limitada y la plena conciencia artística en esa tarea, hay coincidencia en esa condición efímera de la producción.

sobre el poema, la escritura, el lenguaje en general, y no se privan de apostar al humor a partir los distintos sentidos de una frase⁸. En ese conjunto también se proponen rasgos que hacen a un comportamiento social y marcan la condición vital del artista y del grupo generacional al que pertenece. Allí se perfila un patrón de conductas ligado a la intensidad de las percepciones, a los excesos -muchas veces en un claro alejamiento de la moral vigente- y, en lo específico de la producción artística, se aborda un posicionamiento en los márgenes de los centros de consagración. Varios aspectos que hacen a esta construcción se evidencian en el poema “A Santiago” (LM, n° 7, abril 89) firmado por Fabián⁹. En este sentido, Pete Townshend dijo una vez:

“que prefería morir antes que envejecer
y ahora ya está viejo
por eso nosotros preferimos
vivir vivir vivir
frenéticamente
sabiendo que quizás
ninguno demore tanto
como para morirnos de viejos”

En el vitalismo juvenil que trasunta el poema y en otros muchos epígrafes resuena también el lema del movimiento punk “Vive rápido, muere joven”¹⁰ a partir del cual se conforma un magma en el que se va gestando una imagen de artista ligada a aspectos como la intensidad de la vida, y también de la poesía.

Paralelamente, otro rasgo que se esboza a partir de los distintos componentes verbales e icónicos que acompañan los poemas seleccionados es el rango de apertura que posibilita la búsqueda estética en otros territorios. Allí, el conjunto no se alinea ni se conforma únicamente con el marco de la cultura letrada, sino que muchos de esos textos se construyen a partir de citas de la oralidad de: integrantes del staff de la publicación o cercanos a ellos (José Villa, Darío Rojo, Alejandro Piro, Jorge Daus), de frases coloquiales de figuras públicas (León Ocqueteaux) o del espectáculo que provienen de reportajes, formato que traslada la forma oral a la escritura. También se recogen intervenciones de personajes muy variados de la cultura de masas (Humphrey Bogart, Moris, Marcio Fazzini, John Lennon, Robert Smith) y textualidades que coexisten con

⁸ Como sucede con la cita de la docente y crítica universitaria Josefina Ludmer, “La lengua como arma”, que juega con una de las posibilidades de sentido, la ligada a lo erótico, que se puede otorgar al título de la publicación

⁹ La conformación del staff de casi todos los números permite inferir que se trata de Fabián Casas.

¹⁰ Frase que tiene como anticipo el “Vive rápido, muere joven y deja un bonito cadáver...” frase atribuida erróneamente a James Dean. Las referencias a las culturas juveniles y al mundo de la música emergente de los sesenta en adelante es constante en la actividad de *La mineta*.

ilustraciones o recortes de diario que refieren a la acusación y el posterior proceso judicial por violación que tuvo como protagonista a Héctor Rodolfo “Bambino” Veira. Además se ensamblan fragmentos de titulares en nuevas frases, viñetas de historietas como Mafalda, fotogramas, *graffiti*, volantes de publicidad de casas de citas o bares nocturnos, boletos de tren o de ómnibus, entre otros. En síntesis, toda esta conjunción perfila una heterogeneidad estética, una apertura a campos que trasciende la literatura pero que no deja de presentarse como material posible para conformarla.

En *Mateflete* se recurre a citas que establecen un universo algo más acotado que indica predilecciones estéticas. Allí aparecen los nombres de Alberto Szpunberg, Roque Dalton, Odysseas Elytis, Nicanor Parra, Paul Eluard, Juan Gelman o Gabriel Celaya. Esas líneas breves, en general, implican reflexiones sobre el género poético y su condición, en las que subyace un “deber ser” de la poesía y del poeta, como en la cita del poema “Manifiesto” de Nicanor Parra: “Para nuestros mayores / la poesía fue un objeto de lujo / pero para nosotros / es un artículo de primera necesidad / no podemos vivir sin poesía” (M. n° 11, dic. 1988). O bien en los versos de “Arte poética” de Alberto Vanasco “Si el poeta no sirve para hacer del que escucha / un fanático / que el poeta se calle” (M. n°12, dic. 1988), en los que el género es concebido a partir de su intensidad como carácter. Así se valoran componentes cotidianos que, muchas veces, apuntan a los modos difusión y la posibilidad de acceso, como en este pasaje, tomado de un reportaje a Alberto Szpunberg, “Los libros tendrían que ser gratis, como el aire [...] Yo sigo soñando con una Argentina donde la poesía sea tan natural como el aire [...]” (*Mateflete* n° 10, agosto de 1987)¹¹.

Asimismo, desde una perspectiva más amplia, pero que siempre implica al género poético, esos epígrafes abonan una horizontalidad de las relaciones y los vínculos comunitarios enfatizando en usos, costumbres, idiosincrasia locales; siempre extendiendo vínculos directos o indirectos a la literatura, como en estos versos del joven Borges: “Yguálenos el mate parejo y compartido / El mate que es de muchos como el sol y la luna / Volcancito que humea caliente como un nido” (M. n° 13, mayo 1989)¹². Aquí la intensión se refuerza con vuelcos a lo masivo y a lo popular a través del uso de lemas procedentes de registros menos prestigiosos, tales como la publicidad. Así

¹¹ Este epígrafe aparece en el *Mateflete* citado y se repite en el afiche con que el grupo publicita su audiovisual “Al sur de la tristeza. Una poética de los barrios”, fechado en el mismo mes.

¹² En una primera aproximación, este autor puede sorprender en ese conjunto, pero los recursos vanguardistas, atravesados por pautas locales o criollas de su primera poesía son razón suficiente para incluirlo.

“tómese una poesía” se repite como muletilla en las publicaciones junto con el empleo de caricaturas de trazo rápido que, sin mayores sofisticaciones -como la que oficia del logo del grupo- consta de un mate y una bombilla sorbidos por unos labios carnosos que remedan el conocido ícono de los Rolling Stones diseñado por John Pasche. Estas superposiciones evidencian un afán por trabajar con niveles culturales de origen y prestigio diversos.

En todas estas aproximaciones se enfatiza, desde diferentes perspectivas, la función social y el aspecto comunicacional del arte. Este alcanza un punto singular en la mención de un nombre como Roque Dalton, cuya escritura y biografía conjugan poesía, acción política y militancia revolucionaria. Los versos de su “Arte poética 1974”:
“poesía / perdóname por haberte / ayudado a comprender /que no estás hecha / solo de palabras” (*M*, nº8, junio 1987), además de apartarse de una concepción puramente estética del poema, proponen al poeta en acción frente a la poesía. Es decir, el creador actúa sobre la poesía diferenciándose de las imágenes de la tradición romántica en la que el poeta recibe de esa divinidad pagana -que sería el poema- generando una escena didáctica encabezada por el poeta. Y esto no para llevar sus enseñanzas a los hombres, sino para “hacerle comprender” a la poesía.

Por otro lado, muchos de los textos seleccionados tienen carácter programático, como “Arte poética” de Vanasco, “Arte poética 1974” de Dalton o “Manifiesto” de Parra, que aquí, de alguna manera, funcionan como proyectos deseados. En ese sentido, al revisar los textos producidos por integrantes del grupo, resulta considerable uno que aparece en el nº 3, al que identificamos por su primer verso: “yo tengo una musa rantifusa” y, cuya firma alude al Rogelio Remitente, claramente un alias. Como tal, puede asimilarse a una voz grupal que produce el texto y que funciona en relación con ese conjunto de epígrafes, en tanto tiene visos programáticos. Como una composición, tanto en los tópicos como en las elecciones ortográficas, marca un campo de criterios apartados de lo canónico, con voces del lunfardo, con contracciones propias de la oralidad, con formas subestándar de la lengua y con errores ortográficos¹³. Esa materialidad débil de los soportes se desplaza a la construcción del texto -que se apodera de materiales

¹³ “yo tengo una musa rantifusa / que me viene /me visita / me resita / me receta uno o dos soles en ayunas / que me los da como cura / para la melancolía / para mi melancomía / la de cada tarde- la de cada día / (ya sea en descenso-ya sea en subida) / la melancomía / que viene en los tangos / viene en las vidalas / viene en las milongas / todas las manianas / mi rantifusa musa / me alcanza una escoba / y me da una pala / para mi tarea (mui sacrificada) / de juntar las notas / que suenan tristongas y desparramadas / por las calies del adiós y las lunas suburbanas / pa' guardarlas / pa' envasarlas / pa' tener con qué (a la noche) / alimentar la guitarra”.

menores para producir- como concepto de trabajo a partir de la unión ideas procedentes de diferentes segmentos culturales, como en la combinación de “musa” y “rantifusa”. Cada uno de estos fragmentos opera como micromanifiestos (Reynolds: 29).

Ese corrimiento de las líneas imperantes en el campo literario se observa en recursos permanentes en los panfletos: el soporte mismo, la superposición de niveles, el aire desprolijo sugieren improvisación frente a las prácticas más formales del campo literario, y contribuyen a la apertura hacia otros discursos y prácticas.

La mineta cierra muchos números con recursos procedentes de la cultura de masas, como el “continuará” de las revistas de historietas o series, notas como “volvimos”, al estilo de la publicidad, o los cierres al modo de charlas cotidianas -por ejemplo “¡¡Chau!!”- casi siempre en letra manuscrita. Esto resulta diferenciado del contenido principal que expone la revista, incluso por medio de collage de recortes de textos de diarios que advierten “La mineta vuelve con su pandilla”, junto a tiras al modo de cómics firmadas por la poeta Celeste Quiroga.

Por su parte, *Mateflete* se compagina con ilustraciones que remedan a las historietas, o a imágenes que trabajan con ensambles y superposiciones en un mismo conjunto, al modo de las pinturas surrealistas de mayor difusión.

La tira de historietas está presente de distintos modos en *Cuernopanza* -la revista mural que produjo el mismo grupo- e ilustra el poema “Preguntas” de Juan Gelman. Mientras que la convivencia del registro manuscrito con las formas estandarizadas de la imprenta también aparece en *Mateflete* al conformar una exhibición de distintas tipografías: la que se escribe a mano en el papel, la que se escribe en la pared a partir de distintos instrumentos y la estándar de cualquier documento impreso.

Estos gestos corren al objeto del escenario literario y lo ponen en otra zona de contacto con otros discursos y con un público más amplio, exhibiendo sin dificultad su permeabilidad. La propuesta de *Mateflete* presenta un material -textos y dibujos- que pertenece a integrantes del grupo. Incluso, estéticamente, esta publicación logró un mayor desarrollo a partir de la incorporación de un diseñador (Seewald) y de artistas plásticos encargados de las ilustraciones (como Guillermina Prado y Sylvia Gattari).

Ambas experiencias muestran un afán de mixtura y una alta permeabilidad ligadas al universo de la cultura popular, masiva y básicamente urbanas, así como a núcleos de sentido de la vida cotidiana, sin tener que desestimar la relación con elementos de la alta cultura o del mundo académico. Entonces aparece la posibilidad de combinar diferentes

cotas culturales, sin la pretensión de establecer una distinción, sino instalados en un universo común, de flujo y convivencia¹⁴.

El desarrollo de estos proyectos implicó entonces una gestión vasta en torno a los modos de producir y de distribuir. La participación de un conjunto amplio de integrantes dio lugar a la creación de objetos con un perfil propio, capaz de distanciarse de cada intervención individual. Así, el centro de la escena parecía ocuparlo el grupo y con él, los tipos de relaciones y vínculos que cada una como entidad proponían, tanto hacia adentro como hacia fuera, dando lugar a la conexión entre espacios y actores diversos, favoreciendo las relaciones en red, los vínculos abiertos. En todos estos movimientos se hicieron presentes relaciones de intercambio más horizontales que en las pautadas institucionalmente. Aspecto que hizo realidad las pretensiones perceptibles en la estrategias empleadas por estos grupos -particularmente las que apuntaron a una circulación más amplia- y que interpelaron con su acción, probablemente mucho más que con su discurso, una conformación del campo literario. En buena medida todas estas experiencias fueron el preámbulo para el desarrollo que editoriales independientes y publicaciones tuvieron durante la década del noventa, y que perdura hasta el presente cual gesto fundamental de la organización y distribución de textos y autores en estos años.

Bibliografía

Revistas murales

Cavernícolas núm. 1 a 10 (1989- 1995), Viedma.

Cuernopanza, núm. 1 a 5 (1987-1994), Bahía Blanca, s/e.

La mineta n°1-12 (1988-89), Buenos Aires, s/e.

La ramera n° 1(1985) Rosario, s/e.

Matefleto, n°1- 12 (1986-94) Bahía Blanca, s/e.

Megafón núm. 1 (1989), Palpalá, s/e.

Percanta, núm . 1 (1989), Buenos Aires , s/e.

¹⁴ Sin caer en el posicionamiento antiintelectual al modo de la generación del 60, hay intención de proponer la cultura popular y masiva en un pie de igualdad con la letrada, o mejor, y buscando otra génesis, “se adecúan al síndrome del intelectual antiintelectual” como señala Reynolds en referencia a algunas figuras del pos punk (2013: 20).

Bibliografía

Amigo, Roberto (2013), “Hacer política con nada”, en: AAVV, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Reina Sofía, pp.145-148.

Battilana, Carlos (2005), “*Diario de Poesía: el gesto de la masividad*”, en: Celina Manzoni (editora), *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea*, Corregidor, Buenos Aires, pp.145-164.

Déotte, Jean-Loius (2012), *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Metales Pesados. Traducción de Francisa Salas Aguayo.

Diederichsen, Diedrich (2010), *Psicodelia y ready made*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Expósito, Marcelo (2013), “Activismo artístico”, en: https://www.academia.edu/4608931/Activismo_artistico_America_Latina_

Garramuño, Florencia (2006), *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, F.C.E.

Kozak, Claudia (2004), *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Laddaga, Reynaldo (2006), *Estéticas de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Richards, Nelly (2006), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.