

El lugar de la letra: nuevos soportes y lemas culturales en la posdictadura bahiense

Omar Chauvié
Universidad Nacional del Sur
chauvie@fibertel.com.ar
ochauvie@criba.edu.ar

Resumen

Las formaciones literarias se presentan y se definen en su producción concreta, en sus textos, pero también pueden ser una zona alternativa a los manifiestos y textos programáticos la elección de nuevos soportes, así como los espacios paratextuales donde los epígrafes, los lemas, los encabezamientos, pueden muchas veces constituirse en el lugar del homenaje, del reconocimiento, de los lineamientos que se observan como modelo, de la respuesta a situaciones generales que exceden el campo de la cultura.

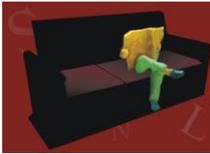
La producción cultural bahiense, y en particular, la poesía, como sucedió en muchos centros urbanos, operó cambios significativos a partir de la transición democrática. Se observará aquí de qué manera se evidenciaron algunas de esas transformaciones, como el paso de estéticas tradicionales a perspectivas ligadas a vertientes coloquialistas y aún a formas de la antipoesía al estilo de Nicanor Parra, así como el papel que cumplieron en cuanto a difusión y significación las nuevas formas de circulación del material que se impulsaron. Esos cambios se seguirán aquí a través del derrotero de citas, epígrafes y lemas, en tanto espacios paralelos al poema, y de algunos textos indicadores producidos durante el período que contrastan con la linealidad que imponía la censura dictatorial, particularmente en poetas de la ciudad que luego tendrán reconocimiento en otros centros culturales como S. Raimondi o M. Díaz.

Palabras clave: poesía argentina - soportes - paratextos - público lector

“escribí con carbón estas palabras”¹

Podemos preguntarnos qué espacio material ocupa un signo, cuál es su consistencia real en nuestro derrotero diario. Si bien la ciudad siempre es susceptible de ser tomada como una textualidad, hay momentos históricos en que esa condición se

¹ Así anticipa D. F. Sarmiento la conocida inscripción “On ne tue point les idées” en una roca de los Andes



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

incrementa o decrece de manera ostensible. Un signo dibujado en una superficie hace de ésta una página, el espacio urbano se vuelve lámina que puede parcelarse en tramos, sobre los que se escribe, se penetra, se incide, allí la voz es una textura en el muro y parece ganar una materialidad que en el papel no tiene. Las prácticas ligadas a la escritura en espacios no convencionales, se aproximan a incisiones en el cuerpo de la ciudad, conllevan particulares modos de lectura y proponen, además, un público lector potencial de difícil determinación. Cabe indagar qué formatos pueden ser empleados allí, en ese libro de lectura rápida y fugaz, muchas veces incómoda, en hechura que puede desaparecer rápidamente o transformarse y ser transformada, cuáles son las implicancias de sus momentos de elaboración, de construcción y de lectura.

Uno de los emergentes del retorno a la Democracia más evidentes en el campo cultural fue la reutilización del espacio público como área de comunicación activa (las calles, los muros, las veredas) El mutismo proverbial de las tapias había ganado la partida a fuerza de censura en los años precedentes, pero la palabra, y, en relación directa con ella, la imagen, revisitaron la ciudad.

En ese sentido, el afán sanitario y blanqueador de la dictadura, manifiesto en sus consignas, tuvo, como tantos otros episodios similares, realización efectiva en Bahía Blanca. Pero la letra en el espacio público, el signo del partido, del gremio, o las voces anónimas o menos institucionales reingresaron en el orden de los signos de la ciudad, en el inicio de los años 80. Había sido un retiro momentáneo, porque ciertamente, la pintada, el grafiti, la consigna o el eslogan en lugares no concebidos para la escritura formal y, por tanto, muchas veces con una precaria legalidad, forman parte de nuestra historia y mantienen entre sí una ligazón bajo un modelo de prácticas políticas como las pintadas (cfr. Kozac 2004).

En el silencio de la escritura, la voz en el muro fue una posibilidad, y constituía una situación oportuna para los acercamientos más subjetivos, no sólo los del orden colectivo sino también los que preferían hablar desde la individualidad, las voces minoritarias o aún las que elegían la anonimia. Las intervenciones callejeras tuvieron formas variadas, que iban desde los grafitis (datados en la emergencia de gran cantidad de brigadas, generalmente, de acción nocturna), hasta aquellas manifestaciones que

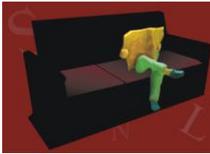


Claudia Kozac llama *literatura visual urbana* (2006:141), pero también el teatro callejero (potenciado por la realización en la ciudad del *Encuentro Internacional de Teatro Antropológico* en abril de 1987), eventos culturales regulares en espacios abiertos como la Feria de la Cultura², la actividad de artistas urbanos como los mimos, la concreción de proyectos municipales como las visitas de la Orquesta Sinfónica a los barrios. Todas estas acciones muestran una renovada percepción del espacio público por parte del artista y un intento de reapropiación manifiestos en su presencia física concreta en dicho espacio. Así, los límites de la producción cultural se amplían -aunque no sin resistencia- y se trascienden los márgenes habituales de sus escenarios; desde distintos sectores del campo cultural se propende a una ampliación del marco de intervenciones potenciales.

En general, en los años precedentes las acciones ligadas al arte en la calle eran una posibilidad claramente vedada, quien *intervenía* entonces en forma casi exclusiva la calle, más allá del espacio previsto para la publicidad, era el Estado en actividad propagandística o de censura. Es por eso que la acción callejera todavía en los primeros años de la década del 80 tiene el peso de la prohibición reciente – particularmente en esta ciudad-, por eso en algunos casos aparecerá ligada a prácticas semiclandestinas, a veces consideradas como imputables o punibles, con la marca de los límites que impone la propiedad, por lo que se puede hablar de una legalidad precaria.

No estaban tan lejanos los lemas oficiales, cuando en la calle obraba el Estado como voz ordenadora, a través de la palabra que circulaba en los medios masivos, en propagandas oficiales callejeras y aún en los vehículos particulares. La tinta prolija, ordenada, neutra, correctora en los espacios públicos había inculcado férreamente una consigna: "El silencio es salud" Este lema -que, en rigor, es previo a la dictadura, pero la acompaña en su transcurrir- se volvió rápidamente dicho popular y amplió su sentido y su utilidad primaria; se extendió a toda la sociedad argentina y a todos los ámbitos de expresión pública o privada funcionando como un consejo de acción para los ciudadanos, tendiendo al alejamiento de la vida en la calle, de la actividad comunitaria,

² Se trata de un festival de diversas manifestaciones artísticas y artesanales que se realizó regularmente desde 1987.



de la confrontación pública. Al modo de "Cada uno en los suyos defendiendo lo nuestro", aquella fue una frase funcional que vertebró la dictadura, propugnando lo colectivo subordinado a lo individual, y sumaba a las acciones concretas que hacían a la atomización de la vida social.

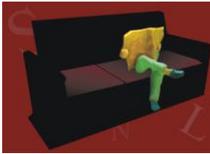
En estas apelaciones al silencio y a la individualidad mengua la potencialidad textual de lo urbano; como en una alucinación muda, se apunta a una circulación de los ciudadanos por el ámbito urbano semejante a la del tránsito por un prolijo pasillo de un subterráneo de superficies limpias, brillantes, resbaladizas y sin adherencia, que posibiliten la rápida limpieza, y eviten palabras ajenas a la voz del Estado; los habitantes aparecen como viajeros, como pasajeros (cfr. Augé 1996), como hombres de ninguna parte sin intercambios con el medio, es decir, una geografía con escasa posibilidad de intervenciones, en que la significación urbana se acercara a su nivel mínimo. En todo caso, la ciudad, aún así, no podía dejar de ser leída, pero el ideal era la hoja en blanco -no como protocolo de la creación, sino la hoja vacía-.

Por todo esto, ese eslogan, además de una fuerte estrategia de amordazamiento de lo social, fue una consigna de la antipolítica, en tanto buscaba el repliegue a lo privado, a lo personal, una apelación al autocontrol, con un consiguiente abandono del espacio público.

No obstante durante la década del `80 en Bahía Blanca como en muchos otros lugares, variadas consignas escritas habitaron la calle: pintadas políticas, en primer lugar, pero también, graffitis o pintadas que daban lugar a la producción artística. En este marco, un grupo de jóvenes artistas integrado en esa primera época por Marcelo Díaz, Sergio Espinoza, Marcelo Guagliardo, Rosana Testa, Sylvia Gattari, Sergio Raimondi, Daniel Sewald, Marino Puriccelli, entre otros, que firmaban bajo el nombre colectivo "Poetas Mateístas", eligió la intervención urbana como forma de difusión estética, a través de la distribución de panfletos, la producción de una revista mural³, la realización de pintadas callejeras⁴. En otras ciudades del país hubo actividades similares, aunque en general, posteriores: la circulación de volantes de poesía como

³ La publicación *Cuernopanza* de la que se registran cuatro números aparecidos entre 1987 y 1994.

⁴ Aunque sus integrantes fueron variando, las primeras pintadas del grupo se realizaron a mediados de 1985 y continuaron hasta 1994



*Bardus*⁵, *La mineta*⁶, *Percanta*⁷ en Buenos Aires; la publicación de revistas murales como *Cavernícolas*, en Viedma, dirigida por el poeta Alberto Fritz, o *Megafón*⁸, en Jujuy, dirigida por el poeta Reynaldo Castro, y, desde un tiempo antes - aproximadamente desde 1981-, las pintadas firmadas por *El poeta manco*, en Rosario.

Estos pudieron ser artefactos capaces de producir la ruptura de la mirada adormecida que genera la ciudad sobre sus propios signos, porque fueron instancias que señalaban itinerarios urbanos particulares y que asumían el desafío de distintas modalidades de abordaje que se vinculaban a sus modos de producción. Por caso la velocidad que implica la lectura en movimiento frente a la lectura detenida que seguramente signaba también un modo de trabajo sobre los textos.

Estas pintadas callejeras firmadas por los Poetas Mateístas, que comenzaron a aparecer en nuestra ciudad a partir del año 1985, contenían un poema breve o un fragmento, a veces un dibujo o un logo⁹, que fueron acompañados, desde las primeras épocas, con una consigna que apelaba a lo estético a partir de lo coloquial: "poesía es salú", una frase que considerada desde la actualidad resulta difícil no leer en relación a la de aquella propaganda dictatorial. Habitualmente aparecía como corolario y lema de textos o fragmentos de poetas como J. Gelman, R. González Tuñón o C. Vallejo, o de composiciones de los miembros del grupo que llevaban un nombre de pila o un seudónimo por firma. Ante este nuevo material, el lector puede ser un espectador del texto (Sussekind 2003:178¹⁰), porque con el cambio de soporte se espera una modificación en la mirada del lector de poesía, quien ahora podrá también ser público presente, observador del espectáculo del poema y del nuevo objeto que conforma en la pared.

⁵ Su primer número, dirigido por Gerardo Foia y Jorge Dileo, apareció en diciembre de 1988 coincidiendo con la primera visita de J. Gelman al país, luego del exilio.

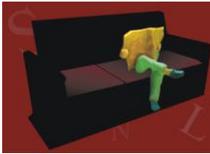
⁶ Bajo el subtítulo "órgano de poesía" publicaban en *La mineta* entre otros Daniel Durand, Carlos Battilana, Mario Varela, Rodolfo Edwards, Fabián Casas, Osvaldo Bossi, Eduardo Betas, José Villa, Daniel Conti, Jorge Spíndola. Las firmas eran estas o en algunos casos iniciales, nombres de pila o seudónimos como Fafa T., El pelado rabioso o Circo.

⁷ En la que participaron Jorge Dileo y Alejandro Seta

⁸ Se publicó un único número a modo de promoción de la antología *Nueva poesía de Jujuy* aparecida en 1991.

⁹ Este logo presentaba la caricatura de un mate y una bombilla con unos labios similares a los que identifican al grupo Rolling Stones

¹⁰ La autora observa este fenómeno en la poesía concreta brasileña



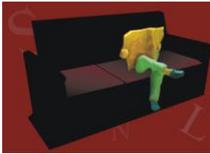
Por un lado, el soporte material en que circulan estos poemas pintados y, por otro, la construcción sintáctica remiten a un formato como el graffiti -otro de los modos de habitar la calle por medio de la palabra, corriente en esa época- porque con este género también comparte recursos materiales y de estilo; así como el graffiti se vale de manera recurrente de relaciones intertextuales, muchas veces con los medios masivos, esta consigna "poesía es salud" se mueve en un amplio intertexto que abarca la propaganda política (al modo de "Manrique es fe", "somos la rabia de Perón", "somos la vacuna"), la propaganda oficial ("El silencio es salud"), la promoción cultural ("Disco es cultura"), las sentencias populares. En esa relación se liga con materiales discursivos variados y permite ampliar el horizonte del campo poético tradicional.

En buena medida tiene la impronta de algunas consignas políticas de la época, que operaban dentro de la estructura fáctica de la definición, justamente en un período de dilucidaciones y asertos o aún de redefiniciones. En cuanto a su estructura, es por necesidad breve -al modo de la consigna política- a fin de favorecer una lectura rápida, y en esa velocidad lograr la efectividad.

Aquí se amplía su funcionalidad en tanto permite ser leído en el mismo sentido como propaganda y como parodia; en ese proceso, le resta solemnidad al acto poético (y, en parte, a los modos habituales de la pintada proselitista), ya que se instala a medio camino entre la promoción del objeto estético que la acompaña y la pauta humorística del graffiti en emergencia en ese momento. Promueve el gesto de apropiarse de una configuración que es pública, ya que el medio, el soporte elegido para la producción es el mismo que empleaba la militancia política, razón por la cual entre ambas actividades se dará una necesaria coincidencia de instrumentos y de formatos.

De esta manera se revaloriza un territorio posible para el signo poético que, junto con otros episodios que se dan en las calles (pintadas, graffitis, teatro callejero, mimos), favorece una recuperación del espacio público como un lugar en el que se pueden fijar señas propias, de identidad compartida (cfr. Augé 1996).

Pero éste no fue el único paratexto empleado por el grupo: "poesía es salud" está muy ligado a otro que rezaba "tómese una poesía" que remite al discurso publicitario y se muestra en clara continuidad con el anterior a través de una filiación con lo orgánico,



lo físico y lo concreto, en relación a los procesos propios de los cuerpos, por lo que en ambas construcciones el género adquiere una dimensión material, lo que denota un intento de apartarse de perspectivas idealistas del poema

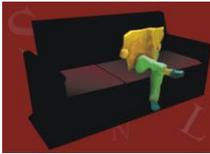
En cuanto a la conformación interna, la frase revisada (y muchas veces los poemas pintados o publicados en hojas de distribución callejera) recurre a formas de pronunciación coloquiales (elidir la "d" final, al modo del habla popular). No era infrecuente que los poemas que se pintaban en la pared o se distribuían en panfletos utilizaran, entre otros recursos, aproximaciones a la oralidad como las contracciones y elisiones ("así de inmenso/ cayéndome d'improviso" (Marcelo Díaz), "manso reló que mide las horas de la duda"(J.L.Borges) en *Matefleto* n° 13, mayo 1989)

El gesto de retomar la matriz del lema no es en sí mismo el único signo de apertura a lo público, porque bajo el influjo de esa consigna el género va a la calle investido de lo coloquial, un registro más afín a ese terreno, incluso con una particular reivindicación de la palabra, si atendemos a la inversión de sentidos que establece sobre la propaganda dictatorial antes mencionada, donde la salud, el beneficio, llegan por la vía del silencio, aquí, en cambio, lo saludable llega por intermedio de la palabra poética. A su vez, esta estrategia muestra una de las formas compartidas entre graffiti y poesía callejera, la incorporación del tono humorístico, y evidencia acciones que desligan al género de la solemnidad, que lo facultan al prosaísmo, que lo apartan de su halo sacral; todos estos rasgos aparecen incrementados por el hecho de asentarse en un espacio infrecuente, donde la escritura pareciera mostrarse permeable, capaz de dejarse atravesar y saturar por el discurso cotidiano¹¹.

Este eslogan puede considerarse invitación al tráfico, a la transacción, al intercambio público que buscaba clausurar en el pasado el lema dictatorial y muestra el influjo de los carteles y las consignas políticas en la estética que se está gestando, su validez en tanto productores estéticos¹². Pero a la vez, puede pensarse en una nueva representación de ese público, que no reemplaza sino que complementa la imagen del

¹¹ El grupo también pintaba la famosa sentencia de Lautremont "La poesía puede ser hecha por todos" como corolario de sus murales

¹² No es éste un fenómeno nuevo en la poesía argentina, ya en la década del 60 podía considerarse esta permeabilidad a discursos *otros*, pero bien puede verse como recuperación de esos modos y modelos.



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

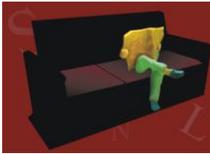
Centro de Estudios de Literatura Argentina

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

público tradicional de poesía, ya que en esta situación el lector ingresa también a la categoría de espectador, porque dependiendo de las condiciones dadas, puede leer o puede contemplar, puede solamente pasear la mirada sobre el objeto poético. La observación fija o en movimiento hacen a la posibilidad de un lector o de un espectador de la producción artística que tiene como base el poema, pero que gana significados en el soporte, los materiales empleados, las texturas logradas, los paratextos, etc.

Por otro lado, si bien la exposición callejera determina una perspectiva de escaso recorte del público lector potencial, a partir de la elección de ese registro que se vale de lo coloquial, podemos prever algún grado de determinación de un posible destinatario.

Los Mateístas, en tanto formación literaria, se presentan y se definen en su producción concreta, en sus textos, pero también en esa zona que puede ser alternativa a los manifiestos y textos programáticos, la de los paratextos. Los epígrafes, los lemas, y los encabezamientos que en muchas ocasiones sirven al homenaje y al reconocimiento, se vuelven espacio de lineamientos generales que sugieren la aproximación a un paradigma estético o el rechazo o puesta en cuestión de los existentes. Y, en buena medida, incide en esa definición la elección de nuevos portadores y formatos textuales - como carteles callejeros y consignas políticas, en su doble rol de soportes y objetos del poema-.



Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2003) La poesía concreta brasileña. Rosario, Beatriz Viterbo.

Augé, Marc (1994) Los no lugares. Espacios del anonimato. Barcelona, Gedisa.

-----Cuernopanza. Periódico mural, (1987-1994), nº 1-4, Bahía Blanca.

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

----- (2006) Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

-----"No me resigno a ser pared" en
www.revista-artefacto.com.ar/pdf_textos/12.pdf

Matefleto. panfleto poético de los poetas mateístas (1985-1993) nº1-18, Bahía Blanca.

Rama, Angel (1998) La ciudad letrada, Montevideo, Arca.

Silva, Armando, "La Ciudad como Comunicación" en: Diálogos de la comunicación. Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/23ArmandoSilva.pdf>

Sussekind, Flora (2003) Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta, Buenos Aires, Corregidor.

Williams, Raymond (1980) 1987 Cultura y sociedad, Buenos Aires, Nueva Visión.