

Poliéticas y
tecnologías del «yo»
en los alrededores del
Rio de La Plata (1996-
2012). Un dispositivo
cartonero para leer a
Washington Cucurto,
Fabián Casas y
Fernanda Laguna¹

Carlos Leonel Cherri

Carlos Leonel Cherri es estudiante avanzado de las carreras de Letras. Fue pasante en docencia e investigación de la cátedra Teoría Literaria I (FHUC – UNL) y becario de investigación por el programa EVC del Consejo Interuniversitario Nacional. De sus trabajos se destacan el capítulo publicado en *Realismos, cuestiones críticas* (Sandra Contreras, ed.) y su comunicación científica “Monstruos poscoloniales, producciones culturales posautónomas: los caníbales del conosur” premiada en las Jornadas de Jóvenes Investigadores de la AUGM (2011).

Contacto: clcherri@hotmail.com

1 Agradezco a Daniela Gauna, directora y amiga, por los eternos aportes de compañía y trabajo.

PALABRAS CLAVE:

Literatura Argentina; Poesía del Río de La Plata; Tecnologías del «yo»; posautonomía; politización artística.

KEYWORDS

Argentina Literature; Poetry of the Río de La Plata; Technologies of the «self»; Post-autonomy; politicizing art.

RESUMEN

La poesía argentina reciente producida en los alrededores del Río de La Plata (1996-2012), ha rearticulado el espacio del «yo» de modos particulares donde las nuevas tecnologías no sólo ingresan como material de escritura o como tópicos a tematizar sino como lógicas escriturarias/poéticas y gnoseológicas que entablan una inmanencia entre los productos y las prácticas artísticas realizadas por colectivos artístico-culturales-laborales como Eloísa Cartonera y Belleza y Felicidad. Este trabajo se propone conceptualizar un “dispositivo cartonero” como un entrelugar de teoría y ficción, para lo que leeremos conjuntamente las obras poéticas de Washington Cucurto, Fabián Casas y Fernanda Laguna, con el objetivo de exponer tales inflexiones y articulaciones del «yo» en un periodo compuesto por crisis políticas y redefiniciones éticas y estéticas.

ABSTRACT

Argentina's recent poetry, especially the poetry made in the nearby area of Rio de la Plata (1996-2012), has rearticulated the space of the «self» in specific ways in which new technologies does not enter as a writing material or topics that should be thematized, rather the yenter as logical written/poetic and espistemological provided by a productive immanence between products and artistic practices conducted by artistic-cultural collective labor as Eloisa Cartonera and Belleza y Felicidad. This paper intends to make a conceptualization of a “dispositivo cartonero” as the breaking point between theory and fiction, for this matter we will read the poetic works of Washington Cucurto, Fabián Casas and Fernanda Laguna, in order to show such inflections and joints of the «self» in a time composed by political crisis and ethicals and esthetical changes.

INTRODUCCIÓN

¿De qué hablamos cuando hablamos de inmanencia? El concepto de dispositivo (Foucault, 1979) como entramado de saber-poder productor de subjetividad es una forma de abordar tal interrogante. En este sentido, inmanencia es la disposición configurativa y relacional de un dispositivo. ¿Cuál es el efecto de tal aspecto en relación con la literatura? Su posautonomización, en otras palabras, la pérdida de la creencia en la autosuficiencia del arte, noción que nos envía a pensar la producción literaria junto a las prácticas artísticas y sus formas de visibilización¹. Por consiguiente, el presente trabajo se propone abstraer y conceptualizar el entramado de saber-poder que la editorial-cooperativa Eloísa Cartonera (2003) construye junto a la producción textual de Washington Cucurto, a los efectos de componer en ese cruce un dispositivo que dé cuenta de la poesía argentina reciente (1996-2012), escogiendo como casos las obras poéticas de Fabián Casas y Fernanda Laguna. En tal recorrido desarrollaré una serie de políticas críticas que se proponen articular una epistemología particular para un objeto específico: lo que se ha llamado poscrítica (Gerbaudo, 2008). Pero antes, quiero esbozar una serie de apreciaciones históricas con el fin de contextualizar el escenario productivo y cultural que nos ocupa.

1 En el trabajo (Cherri, 2012a) discuto el concepto y propongo una serie de consideraciones sobre las nuevas problematizaciones en torno al estatuto del arte en el presente (todas ellas articulan la inmanencia propia de un dispositivo): 1- la relación arte-técnica, 2- la relación táctil arte-mundo, 3- la figura-autor como producción material de pensamientos y tecnologías, 4- Un pensamiento del arte como dispositivo perceptivo (exhibitorio y expectativo).

LAS RUINAS, UN TERRENO PRODUCTIVO: DE BELLEZA Y FELICIDAD A ELOÍSA CARTONERA

La poesía de final de siglo es un objeto histórico reciente, más aún en tanto objeto de estudio para la crítica, no obstante cuenta con una serie de planteamientos críticos respecto de sus dimensiones y márgenes históricos que han adoptado la forma de tópicos o temáticas que han propiciado discusiones y polémicas: la “novedad” o “lo nuevo”, las tensiones y divergencias “estéticas” (objetivismo, neobarroco), y fundamentalmente, la cuestión del estatuto literario/poético de dichas producciones (Helder y Prieto, 1998²; Porrúa, 2003; Mallol, 2006; Mazzoni y Selci, 2006; Kamenszain, 2007³; Palmeiro 2011). Al debate de tales ideas contribuyeron las antologías de Daniel Freindemberg, *Poesía en la fisura* de 1995 (Ed Del Dock), y de Arturo Carrera, *Monstruos: Antología de la joven poesía argentina* de 2001 (FCE) que, antes que “teratologías temáticas”, funcionan como un “mostrador o muestrario” que exhibe el recorrido teórico de sus antologistas, cuya función fue abrir el horizonte crítico y literario (Antelo, 2002). Del mismo modo que las producciones literarias y críticas -ha señalado Cecilia Palmeiro (2011)-, intervienen en el periodo, en especial, la publicación, reedición y compilación de textos de Néstor Perlongher y Copi.

Buenos Aires, fin y comienzo de siglo, como escenario social, frente a la época del neoliberalismo en Argentina –las “horas hambre” dice Cucurto

2 La primera versión de este trabajo fue leído en octubre de 1997 durante la “Tercera Reunión de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional del Litoral”. Luego fue publicada en el n° 60 de *Punto de vista* (1998) y en el n° 32 de *El interpretador* (2007).

3 Puede encontrarse una versión previa del capítulo “Testimonias sin metáforas. La poesía argentina de los ‘90” en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, libro compilado por Jorge Fondebrider en el 2006.

(2005) – encuentra resistencia mediante el estallido de la cultura producida de manera independiente, término que carga de atributos a revistas, editoriales, organizaciones sin fines de lucro, grupos culturales, artísticos, comunicacionales y políticos (piqueteros, trabajadores, estudiantiles, etc.)⁴. Tal es el caso de Belleza y Felicidad (1999-2007) y de Eloísa Cartonera (2003)⁵. Como dice Tomás Eloy Martínez al respecto, “los despojos de la crisis hicieron que alguna gente se sintiera nada, nadie”, y privada de sus derechos básicos era desplazada a encontrar sentidos solo en el mercado: el valor en/de lo “que se puede comprar o vender” (2009). Bajo la presión del mercado neoliberal como *el* gran dispositivo de subjetivación que opera clausurando el «yo», nos encontramos con una apuesta a la imaginación y a la alegría como forma de encontrar y sostener “una ética de vida” por medio de prácticas hasta ese momento inexploradas para tales territorios: una vocación heteróclita de reunir en un mismo espacio las obras más experimentales (como *El mendigo chupa pijas* de Pablo Pérez, [2000]) con baratijas del once, y de interpelar sujetos diversos interviniendo espacios desde Capital a Villa Fiorito⁶. No fue casualidad

4 En aquel periodo podemos constatar un incremento en la producción de revistas, editoriales, centros culturales y artísticos. Y en su afán de abordar todas esas actividades y formatos simultáneamente, son, vale la expresión, las primeras prácticas multimediales de Argentina (sin estrictos fines mercantiles). Nuevos emprendimientos como *La novia de Tyson*, *Nunca nunca quisiera volver a casa*, Deldiego, Vox, Siesta, *Tsé-Tsé*, *Los amigos de lo ajeno*, *Zapatos Rojos*, *El Mogolejito*, *Quesquesé*, *No quiero ser tu Beto* (NQSTB), *Voy a Salir y si me hiere un rayo* (Massare, 2000), que interactúan y articulan con proyectos anteriores (Porrúa, 2003) como *Diario de poesía*, Tierra Firme, Nusud, Bajo la Luna y el Centro Cultural Ricardo Rojas, entre otros.

5 Para un mejor desarrollo sobre el mercado y mapa editorial del periodo ver Cecilia Palmeiro (2011).

6 Antes de ser publicado por Mansalva en 2005, *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez fue “un folletín extraño, artesanal, hecho de fotocopias desprolijamente encuadernadas” que la “editorial lumpen Belleza y Felicidad” distribuía. “Las cinco entregas de ese folletín se vendieron embolsadas, como las revistas porno, pero no por una cuestión de pudor en la presentación de la saga sadomasoquista que perpetraba sus páginas sino porque la bolsa también contenía un muñequito o algún otro objeto

que en el taller serigráfico de Villa Fiorito estuvieran los primeros trabajadores de Eloísa Cartonera (Laguna, 2011), dato histórico que fortalece el recorrido de la galería de arte a la propuesta de la cartonera, en tanto espacio cultural de lógica cooperativa que produce libros hechos con cartón comprados a los cartoneros. “Ese camino es duro – reflexiona Martínez (2009) – pero otorga la invaluable libertad que se pierde al engrosar las filas del clientelismo político. Otorga libertad y, sobre todo, deja espacio a la alegría”. En ese sentido la estructura de sentimiento (Williams, 1980) de actitudes y referencias (Said, 1993) del cierre del milenio es una política que apela a la independencia, entendida como la realización de un laboratorio político propio, como una legitimación del derecho de hacer otra experiencia de subjetivación con el fin de repeler la mayor cantidad de condicionamientos posibles: el mercado, La Política (con mayúscula), las instituciones tradicionales, y sus respectivas prácticas y exigencias, el clientelismo y las concesiones. ¿Será esta experiencia de deseo de futuro lo que hace que de un territorio arruinado por una crisis emerjan esta cantidad de prácticas y sentidos, de proyectos y agrupamientos? ¿En tales términos podemos explicar estos cruces entre literatura y cooperativismo vueltos hacia un *agite* político-cultural? Es decir, en la construcción autónoma y colectiva de las propias reglas del juego. En términos de Foucault, tal manera de intervenir el «yo» (la subjetividad) implica trabajar sobre “la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que tiene relación consigo” (Foucault, 1999, 364-365). De modo que establecer *reglas de juego* implica una profunda comprensión afectiva (estructura de sentimiento) de los *juegos de verdad*, entendidos estos como el proceso por el cual los

de cotillón. ¿En esa decisión se jugaba la idea de expandir los límites de la literatura? ¿O era simplemente una broma que un texto con semejante título infame se ofreciese acompañado de un juguete infantil? ¿O eran ambas cosas?” (Trerotola, 2008).

dispositivos clasificatorios que intervienen los sujetos se vuelven el estatuto de la subjetividad, y por lo tanto, el lugar y la materia a intervenir y trabajar. Quiero proseguir desarrollando esta idea.

LA REGLE DU JEU

Zelarayán, escrito entre 1996-97, y publicado un año después por la editorial Deldiego, es el comienzo de la intervención/agite cultural de Santiago Vega, alias Washington Cucurto, que nos permite reflexionar sobre las cuestiones antes esbozadas⁷. El perfil polémico de las primeras intervenciones de Cucurto se debe a que las instituciones literarias no fueron las únicas que reaccionaron de forma radical, es decir laudatoria o lapidariamente. En 2001 el mismo Estado quitó de circulación una edición que había subvencionado mediante un Plan de Apoyo a la Cultura, e incluso una escuela en Santa Fe lo quemó al concebirlo como “material pornográfico” con el fin de “cuidar” de los niños⁸.

7 *Zelarayán* (Deldiego, 1998) y *La máquina de hacer paraguayitos* (Sicsta, 1999) son reeditados constantemente por Eloísa Cartonera y pueden encontrarse en la poesía reunida de Cucurto (2007) junto con *¡Oh tú, dominicana del demonio* (2002), *La fotocopidora y otros poemas* (2002), *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005) y *Hatuchay* (2005). En esta edición no se encuentran dos poemarios de dicho período que aún siguen en circulación, *La cartonerita* (Vox, 2003) y *Veinte pungas contra un pasajero* (Vox, 2003). La producción poética posterior de Cucurto (*El tractor*, 2009; *Poeta en Nueva York*, 2010; *El hombre polar que regresa de Stuttgart*, 2010; *Hombre de Cristina*, 2012) puede encontrarse en Eloísa Cartonera. De su narrativa se encuentran los citados en bibliografía y, además, *Cosa de negros* y *Noches vacías* (Interzona, 2003), *Fer* (Eloísa Cartonera, 2004), *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (Folletín web, Eloísa Cartonera, 2005), *El curandero del amor* (Emecé, 2006), *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas* (Eloísa Cartonera, 2008), *Idalina* (Eloísa Cartonera, 2009), *El Rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América* (Chile, Ed. Cuarto Propio, 2010) y *Sexibondi* (Interzona, 2011).

8 El 23 de marzo de 2002 el diario La Capital de Rosario titulaba “La Nación repartió material xenófobo y pornográfico en bibliotecas escolares”. Pedro Esquillaci firma la nota que relataba la quema en el colegio Cuatro esquinas (a 35 kms. de Rosario) y la posterior censura/quite de circulación del libro

La carga reaccionaria de los juicios que atraviesan el umbral de lo estético para situarse en lo jurídico (la censura) y lo fáctico (la quema) subraya la potencia (entendida como negativa) de la serie de asociaciones que antes interrogamos. Cesar Aira intervino al respecto:

Si la Historia está donde estuvo siempre, Argentina también está donde estuvo siempre. Los nostálgicos tienen dificultades para entender la transformación, que es *la regla del juego*, porque lo que se transforma, más que las cosas o los hechos, son los valores con los que se juzgan cosas y hechos. La literatura es uno de los laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura (2002a. Las negritas son mías).

De modo que la cultura como máquina de definir de una sociedad no puede ser evaluada por conceptos ya definidos como “libro”, “artista”, “cuadro”. Por el contrario, la nueva cultura que nace, propone Aira, “no debemos buscarla en las obras, sino en el proceso del que las obras son apenas un momento, ni siquiera el más importante”. Es decir, que la búsqueda debe realizarse en el arco experiencial y en la redefinición que tales proyectos proponen, y en los límites, prácticas y aspiraciones que alcanzan sus gestos. En otras palabras, en la maquinaria-dispositivo que constituyen. Aira (2002b, 166) también se ha expresado en términos similares sobre la vigencia actual y la productividad histórica de las vanguardias (y lo vanguardista) a lo largo del siglo XX. Entendidas como experiencias estéticas asociadas a procesos y procedimientos (mapas del tesoro como el “constructivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación”) permiten nada menos que la

subvencionado por la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación, gestión de Darío Lopérfido en el gobierno de Fernando de La Rúa.

“democratización” del arte según la máxima de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”. Una vez definido el laboratorio, como reglas de juego (*jeu*), los sujetos (*je*), incluyendo al artista, restan por pasar a través de aquel espacio de subjetivación: el ejemplo son las tablas de elementos de John Cage.

Por tales cuestiones Aira ve en la galería de arte Belleza y Felicidad la potencia de redefinir lo cultural al entender tanto a la galería en sí y a sus producciones como un “archivo” para/del futuro. Diez años después de las palabras de Aira, y a pesar del cierre de Belleza y Felicidad y de Tu rito, Eloísa Cartonera representa la continuidad de tal laboratorio experiencial, cuyos gestos de un tiempo a esta parte se han expandido en Latinoamérica toda, llegando a Estados Unidos, España y Alemania. Además de haber ingresado a circuitos “canónicos” de la cultura, entiéndase por tal denominación museos (como el MALBA), bienales (como la de São Paulo), y congresos (el de mayor renombre fue realizado por la Universidad de Wisconsin-Madison, en octubre de 2009, titulado “Libros cartoneros: reciclando el paisaje editorial en América latina”).

En definitiva, este conjunto de relaciones entre las producciones textuales y las prácticas que las atraviesan, deja ver una máquina-laboratorio de subjetividad e intervención micropolítica compuesto por tecnologías productivas, económicas, sígnicas y subjetivas (Foucault, 1990). Comencé este apartado citando a Cucurto, puesto que es el principal responsable por poner en escena, o dejarnos apreciar, la editorial-cooperativa cartonera, no ya como material ficcionalizado de las producciones literarias recientes (en especial la suya), sino más bien como un dispositivo que por medio de una serie de tecnologías redefine valores de lo literario y lo cultural, y entrando en un juego de realidad-ficción sobreimprime dichas pragmáticas en las prácticas literarias de Cucurto y de las producciones recientes. Sintetizaré, entonces,

en los apartados siguientes (2.1 a 2.5), las reglas del juego que podemos extraer de los entrelugares de realidad-ficción (Antelo, 2008) que constituyen la relación entre la producción textual de Cucurto y la editorial cartonera, con el fin de poner a funcionar un dispositivo de lectura que nos permitirá leer las producciones poéticas de Fabián Casas y Fernanda Laguna en esta oportunidad (apartado 3), y cuyo rendimiento en ocasiones futuras continuará siendo evaluado por distintos *corpus* del periodo. Retomando las palabras de Aira, quiero conceptualizar esa “máquina cultural” cartonera y el entramado tecnoestético (textual y productivo) que pone a funcionar.

Economía del inacabamiento (la lectura imposible, tortuosa o irritable): las posibilidades técnicas de los materiales tienen su correlato en el libro corto, feo y “malhecho”, es decir, en lo inacabado como afirmación técnica y estética, que remite también a lo frágil como un modo de recalcar la presencia del libro que rehúye a la biblioteca, ya que, al carecer de solapa, pasa desapercibido en ella (Mazzoni y Selci, 2006). Como dice Tamara Kamenszain (2007), se trata de libros disfuncionales cuya publicación no tiene por qué venir a facilitar la lectura, y por lo tanto apuntan a un laboratorio de uso. Esto último en Cucurto es claramente tematizado por sus prácticas destructoras del capital simbólico: al rayar y escribir el libro de Zelarayán (2005, 41) como ataque y destrucción sin piedad de la buena literatura y como “burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres”, pero también al mandar a *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo al “centro ocre de la concha de Jorgelina” para funcionar como limpia-menstruación (2005, 60). Pero tales aspectos no solo pueden apreciarse a partir de una reflexión sobre el uso del libro en el formato/soporte, sino también en la saturación que produce la economía neoborrosa (Kamenszain, 2007) al apilar imágenes grotescas y monstruosas como gasto sin fin en una extensión textual reducida que Cucurto llamó “cumbiela”.

A estos juegos se suma la “mala escritura”, la “mala estructuración narrativa” y una poesía altamente “narrativa”, o por el contrario, sumergida en un lirismo versificado. Combinaciones tales que acaban por prefigurar una estética del inacabamiento que, como señaló Reynaldo Laddaga (2007), obedece a una tecnología productiva que reivindica antes que el resultado, el proceso de laboratorio, y articula una política sentimental donde los desechos y gestos que establecen contacto con el mundo, nos invitan a volver a él, en una “salida del texto” que nos deja pensar y redefinir el uso de tales objetos y materiales, cuestiones que podrían ser entendidas como una profanación de la lectura (Cherri, 2012b).

El cartón: materia asociada al desecho es restituida gracias a un nuevo uso que provoca una inversión de valores en el significante “cartón” (una estética trash, catacrética y profanatoria). Dicho laboratorio es instalado por Cucurto a través del bajo materialismo y la imagen obscena, cuyo producto depara un contacto con materiales heterogéneos, donde la basura ejerce su contaminación del lujo volviéndolo una joya obscena. Recordemos que obsceno viene del latín *obcaenun*, que significa literalmente “de la basura” o “hacia la suciedad”, pero también se relaciona con *obscenum*, es decir, el “fuera de escena”, de modo que en tal palabra lo abyecto por detritus y lo forcluido por no-exhibible se prefiguran. Por ejemplo, en el “Manifiesto” que a modo de poema abre la narrativa de 1810:

Señoras y señores, / ¡se acabó!/ ¡tomemos la historia por el culo!/ ¡La historia y la literatura nos pertenecen!/ Basta de historiadores de manos blancas/ y oscuras ideologías, / ahora a la historia la escribiremos nosotros. / La historia está en nuestros trágicos hechos/ de todos los días, [...]. Estos señores deben ser juzgados/ y ajusticiados

por el pueblo que no sabe/ nada de historia, / pues nos contaron una gran mentira: /
la historia sostenida en los hechos reales, / negándosele el camino de la imagería y
el amor (Cucurto, 2008, 13)

Sea cual sea la institución (la literaria, la política, la histórica) Cucurto aplica la misma “regla de juego”: en la apropiación “*tomemos*”, y en la poética topológica que Mijaíl Bajtín tanto resignificó “*por el culo*”, se restituyen los objetos y sujetos que quedaron *obscenun*, es decir fuera de escena. Su objetivo es trastocar la distribución de lo sensible volviéndola hacia un uso democrático, cuyo fin es propiciar que la distribución se realice por afección y necesidad en la cotidianidad de lo viviente. Mazzoni y Selci aportan al respecto:

Desde una perspectiva marxista se podría decir que “basura” es sencillamente aquello que queda de una mercancía luego de que se ha consumido todo su valor de uso. Ahora bien, el valor de uso es el soporte material del valor de cambio, así que sin valor de uso no hay intercambiabilidad de mercancías. La basura no se puede intercambiar, porque no tiene valor de uso. La basura, en fin, escaparía al mercado, que es el lugar donde se realizan los intercambios –de este modo la literatura actual plantea su escape ilusorio de la lógica mercantil, e intenta no ser mercancía (2006, 268).

La antiserialidad: es una tecnología de la producción que promete en el mismo significante (el cartón) una diferencia infraleve (“¡no existen dos tapas iguales!”), que lógicamente nos remite a una imaginación pop (Antelo, 2008; Link, 2009). En la textualidad cucurtiana podemos encontrar tal gesto tecnoestético en su operación con la lengua: el *pansudaka border* es una lengua imposible, ya que carece de sujeto hablante, pero a la vez es testimonial, puesto que guarda ese *resto de habla*, que en forma de indicio (Rodríguez Carranza, 2009) señala la inmigración en Argentina y Latinoamérica en un tiempo de

crisis. Al carecer de modelo, de Real Academia Española o de un “hablante nativo”, la lengua en Cucurto es una copia sin original, y su reproducción se carga de diferencia infraleve mediante la apropiación literaria en su trabajo de fusión: todos los sujetos hablan la “misma” lengua, aunque siempre esta es irreductible debido a su proliferación y diferencia (Cherri, 2011 y 2013).

El valor de la producción: el catálogo de Eloísa Cartonera desecha la plusvalía que el “capital social (simbólico) y cultural” (Bourdieu, 2001) agrega a la edición de un libro: Ricardo Piglia, Copi, Néstor Perlongher, Cucurto, Glauco Matoso, Ricardo Daniel Piña, todos conviven en una *economía común* generada por el proceso productivo *en sí*. Praxis que dispara una minorización afectiva de la publicación: al parecer, cualquiera podría publicar cualquier cosa en la cartonera, generando que la literatura se “cualquerice”, expresión de Mazzoni y Selci (2006). Recientemente en una conversación que tuve con la Osa⁹, trabajadora de la cartonera, me relató cómo un encargo de un libro realizado por una chica para su cumpleaños de quince para ser entregado como souvenir, que reunía escritos de ella y de sus amigos, acabó siendo vendido por la editorial. ¿Y... todo será literatura? Según la afirmación propia de la catacresis queer de Cucurto, ya nada lo es, o mejor ya no importa. Puesto que el reinado de la venganza de lo “malo y muy berreta” intenta expresar que las cuestiones de la calidad son para el “supermercado”, puesto que al imponer el “control de calidad se para todo”, sentencia Cucurto, y continúa: “[...] [E] arte no es un lugar para imponer sino para generar cosas. No me gusta la literatura que está muy arriba, que no dialoga, que tiene un concepto muy imperialista: *libros*

9 La nota de Martínez (2009) gira en torno a su figura. La osa, sobrenombre de Miriam Merlo, nació en Chacho en 1984. Miriam conoció Eloísa vendiéndoles cartón, y posteriormente, comenzó a trabajar en la editorial. En la nota, Martínez la presenta recomendándole libros del colombiano Andrés Caicedo.

perfectos que no se leen, que no transmiten nada, que son sólo para eruditos. Es como imponer una cultura elevada sobre otra. Me gusta decir que mi literatura es un bleuff” (Friera, 2008. Los resaltados son míos). Y es en este sentido que los ambientes como el “supermercado Coto”, la figura de “la góndola”, y todos los que se relacionan con el mundo laboral en general, despliegan una reflexión sobre la mercantilización de los objetos y los cuerpos, y de cómo los sujetos y sus roles (distribuidores, consumidores, vendedores) participan de tal dinámica.

En este punto el trabajo de refuncionalización cartonero carga con la potencia estética para transformar la levedad de “una lechuga” en un contenedor perdido de “el secreto de la poesía” (Cucurto, 2005, 38). Y ese giro duchampiano, sépase o no, consciente o no, está prefigurado en estas poéticas. Como veremos más adelante, se trata de una reflexión y profanación del estatuto perceptivo de las cosas en relación con lo institucional: son los “Gordos Vendedores”, o la iteración “Todos los colores, todos los modelos, todos los tamaños” que resuenan en *Hatuchay* (2005) como los *ready-made* del dispositivo cartonero.

La fotocopiadora: la máquina fundamental de la cartonera, entra en el juego cucurtiano de “una economía y una estética del choreo”, que lo vuelve un Midas-obsceno que todo lo que toca lo convierte en mierda. Sin embargo, es ese contagio de *lixo* y *luxo* (presente en *Belleza y Felicidad*, antes en la poesía concreta brasileña)¹⁰ lo que hace que los objetos se refuncionalicen, entren a circular de una manera impensada: “se trata de una máquina de vida”, una “verdadera máquina de parir” que “sin pedir permiso, sin legalizarse, trabaja,

10 Eloísa Cartonera es una de las pocas editoriales argentinas que publica literatura brasileña, especialmente, poesía. La edición de *El Brasil de los '70. Selección de poesía marginal*. Roberto Piva, Chacal, Cacao, Waly Salomão, deja ver la conexión “trash” entre dichas experiencias de (re)escritura y re-edición.

como la inmigración latinoamericana, invadiendo todo, ocupando los lugares, rompiendo las escrituras, aportando su toque de color”, el de la “ilegalidad”, el “negro” (Kamenszain, 2007). La maquina de hacer paraguayitos no solo viene a asegurar la circulación de objetos sino a exhibir una tecnología productiva paradójal donde la potencia de lo viviente se vuelve alcanzable a costa de lo arruinado y desechable, invitándonos a pensar en la potencia productiva de lo precario. Leemos en el poema “La fotocopiadora”: “Seré una máquina copiadora/ y volaré como un pájaro/ Copiaré al mundo entero,/ saltaré eructando por la boca/ y cagando ¡si es necesario!/ copias y copias, a todos/ y a todas los inmortalizaré/ en una copia (Cucurto, 2007, 131).

Para concluir este apartado cabe aclarar que este desarrollo no es una conceptualización de “una estética” cartonera sino, por el contrario, la de un dispositivo que, entendido como maquinaria de subjetivación, nos permite ver cómo las escrituras recientes exhiben en sus tecnologías del «yo» las lógicas compartidas de tales procesos y experiencias, o como dice Ladagga (2007): “una ecología de saberes”.

A continuación propongo recorrer textos de Casas y Laguna poniendo en funcionamiento las reglas de juego que acabamos de abstraer del dispositivo cartonero con el fin de potenciar dichas reflexiones en un trabajo más cercano con los textos poéticos.

RECORRIDOS

LO FOTOGRAFÍCO (CASAS)

Al salir al patio para tirar la basura, detrás del sujeto poético de Fabián Casas pasa una “correntada” de aire que cierra la puerta. La fuerza de la circunstancias, no solo de la naturaleza, sino de las cosas (la llave olvidada dentro de la casa)

somete al sujeto, esa ambivalencia de sujeción y soberanía, a una pasividad paradójica. Encerrado en un pasaje de su casa, adentro inclusive, pero fuera de su hospitalidad en una pura percepción sin agencia fáctica posible: “sin llaves y a oscuras/ sintiendo las voces de mis vecinos/ a través de sus puertas”, afirma. “Es transitorio” repite, pero aquella embarazosa disposición no le impide sentenciar “así también pueda ser la muerte”, o mejor diríamos nosotros: así también puede ser la tesitura de la poética de Casas, donde la nada, lo circunstancial, cierta agencia afectiva, y la precariedad en la mano, instauran su fondo nebuloso: “*un pasillo oscuro/ una puerta cerrada con la llave adentro/ la basura en la mano*” (2010: 44. Las cursivas son mías)¹¹.

En relación a tal momento de la poesía de Casas, presente en *El salmón*, podríamos desplegar este recorrido. En primer lugar, nos encontramos con un ambiente: lo nocturno. Comprendido como distorsión visual pero también como cierto estado espacio-temporal (el insomnio). Y que nos remite a lo que en *Oda* Casas llama “una época oscura”, caracterizada por los “amigos borrados por el liquid paper/ del Proceso, Las Malvinas y el sida” (2010, 113). Época cuya tonalidad catastrófica es una miniatura o un plano detalle nostálgico que parece seguir en “Thalassa” la suerte del patio de la infancia, en el que las baldosas “se han gastado un poco y las plantas han crecido por las rendijas de las paredes. / En esta soledad de la casa deshabitada/ tengo la terrible certeza de estar parado sobre una/ equivocación” (2010, 115).

11 Todas las citas corresponden a *Boedo* (2010), poesía reunida de Fabián Casas. En ella se encuentran los siguientes poemarios: *Tuca* (Tierra Firme, 1990); *El Salmón* (Tierra Firme, 1996); *Oda* (Tierra Firme, 2003); *El Spleen de Boedo* (Vox, 2003) y *El hombre de Overol* (Vox, 2006). Queda excluida de ella, lógicamente, su narrativa: *Ocio* (Tierra Firme, 2000), *Los lemmings* (Casa de la Poesía, 2002); Cuatro Fantásticos (Belleza y Felicidad, 2003), *El bosque pulenta* y *Casa con Diez pinos* (Eloísa Cartonera, 2003), *Matas de Pasto* (Eloísa Cartonera, 2004), *Veteranos del pánico* (Eloísa Cartonera, 2004), *Ensayos Bonsai* (Planeta-Emecé, 2007) y *Rita vieja al Cosmos con Mariano* (novela infantil, Planta Editora, 2009)

Época que también es errancia, que es intemperie, y por eso mismo es “Desierto”, título del siguiente poema de *El Salmón*: “Manejé durante la noche/ hasta agotar la nafta./ Apagué las luces del auto,/ cerré las puertas/ y caminé sin rumbo/ fuera de la ciudad/ pasé cuarenta días en el desierto/ tentado por el diablo./ Volví, / no me siento ni bien ni mal/ y esto debe tomarse/ al pie de la letra” (2010: 67).

Sea un pasillo o un desierto piden ser considerados “al pie de la letra”, pedido que también supo realizar Jacques Lacan en relación con la percepción de la materialidad del lenguaje, de la letra, de lo simbólico. En ese sentido, Casas nos remitirá a la percepción de otra materialidad: la de la experiencia emergiendo en una convivencia junto a los objetos y el mundo, en un bucle traumático. Cito al Casas de *Oda*: “El malestar/ no está en nuestra mente/ sino en un cruce desolado/ que va hacia nuestra casa de la infancia” (2010, 123). Es cierto agenciamiento el lugar donde el «yo» se rearticula, no sólo en una resistencia basada en la autoafección, que como ya señaló Florencia Garramuño, “no supone la desaparición del sujeto sino apenas la claudicación de su poder soberano” cuya “voz no emana ni de la observación ni de la identidad” sino del contacto de ese sujeto con otro o con el ‘el mundo’” (2009, 2). Aunque Casas parece invitarnos a pensar que esa tactilidad se encuentra con lo aparentemente inerte, es una cita de Spinoza en el poema “Mineral Water” lo que nos impide equivocarnos: “Si una piedra arrojada al aire/ tuviera conciencia de sí misma, / seguramente pensaría/ que se mueve por su propia voluntad’, / ahí va la piedra de Spinoza” (2010, 101). Y es así que se interroga Casas: ¿Qué es lo que hace/ que una vida funcione y avance?” y entrampado otra vez, no-responde, ya que “Alguien, unos metros delante tuyo/ hace señas para que te detengas” (2010, 102). No hay lugar a la respuesta, estas instantáneas sufren una “irrupción”, un “alto al sentido” como si de una señal de tránsito se tratara. Y como el

suplemento definido por Jacques Derrida que viene a traumatizar el orden del día, ellas lo hacen con el normal funcionamiento de las cosas. Los rostros pueden variar, pero la imagen-instantánea es la misma:

En un ángulo de la mesa
mi estuche de lentes
y tu estuche de lentes
-uno junto al otro-
como dos submarinos oscuros
retozando en la superficie
en tiempos de paz (2010: 54)

Mientras fumo,
suena la alarma de la fábrica de enfrente
me pregunto si será un error,
un robo
O algo exclusivo para mí. (2010, 47)

Tengo la sensación de que las cosas no me reconocen. Pienso esto y abro la heladera:
un poco de luz desde las cosas
que se mantienen frías. (2010, 49)

En tal autoafección el sujeto se encuentra. Casas en el pasillo escucha la voz de los vecinos, ¡el sujeto no está muerto!, pero aún no tiene llaves. De modo que pregunta “¿Cómo pudo escapar del invierno?”, o también “¿Cómo podremos alguna vez/ escapar de este cuadro?”, o lo que es lo mismo “¿Qué hacer con el pogo?”. La poesía de Casas es un impasse perceptivo en esa serie de mecanismos compensatorios con los que la estética se ha codeado, me refiero al carácter burgués-neurótico del arte que descubrió George Bataille, es decir, el efecto de ensimismamiento que la autonomía en sus mundos artificiales

ha reivindicado, y cuya función de tipo catártica es estabilizar las energías sociales y psíquicas peligrosas (Botey, 2009), o lo que Susan Buck-Morss (2005 [1983]), leyendo a Walter Benjamin, ha entendido como anestesia: una estética autonomista que es funcional al shock de la modernidad capitalista. Por ende, no será el “abrigo confortable de la psicología” (2010, 79) lo que nos salve, sino eso que está al “alcance de la mano”: la bolsa de basura, la precariedad del trauma, descubrir la transparencia de un objeto que, éxtimamente, nos envuelve en su perturbadora superficie y nos desestabiliza. “Un plástico transparente” o una huella “En el vidrio”:

me llamaste, acercaste la cara
y nos besamos a través del plástico
transparente: fue un instante” (2010, 57)

Mi vieja, resucitada,
golpea las ventanas, pidiendo entrar (2010, 66)

Ella [“mi vieja”] agarró su teléfono, yo agarré el mío.
Su idioma era un extraño
caminando por una voz muy débil.
entonces, viendo mi desesperación,
se acercó al vidrio
y lo empañó con el aliento.
Con el *dedo índice* escribió ahí
el día y la hora en que va a resucitar (2010, 99. El resaltado es mío)

La experiencia de Casas nos recuerda que “las cosas esenciales” se encuentran “instaladas fuera de la razón” (2010, 57), sea un animal intraducible por su desfiguración mortuoria, o un insecto chocando inútilmente contra el vidrio o sucumbiendo al calor de un tubo fluorescente, en esas chispas de materia se produce un resto, que a modo de chasquido de dedos (un ruido que irrumpe en

el silencio, de la lectura y del pasillo de Casas) emite su verdad fotográfica, “El malogrado”: aquella “canción que habla sobre la sombra que le imprimimos a lo que intentamos conocer”, o el polvo como “tatuaje/ para todos los objetos de mi casa” (2010, 88). Y en este último giro, Casas es duchampiano: polvo y vidrio (*El gran vidrio*, 1915-1923), foto y dedo índice (*Tu m'*, 1918), sombra impresa (la transparencia de *Yara* en *El gran vidrio*) y esencialidad fuera de la razón-percepción (el cuerpo-modelo de Maria Martins en *Dados*, 1946-1966), juntos aunque distantes, aludiendo al mal-logro de una “máquina psicósomática” nos envuelven en una “arqueología de la paranoia” (frase de Casas).¹²

Como dijo Roland Barthes “veo los ojos que vieron al emperador”, así también Casas encuentra en la “Plaza de la revolución”, en “el brazo del Gran jugador”, en “la remera del cantante pop”, en “la mente del estudiante agrario”, “escondida debajo de la tatami”, “en el free shop de Miami” y en los “ojos de los siberiandogs”, “Los lugares donde te vi” (título del poemario). En otras palabras, esta rearticulación del «yo» nos permite pensar una tecnología que en el contacto con el mundo y los objetos, como si de impresiones fotográficas se tratara, encuentra “una salida”, las “benditas horas previas a la salida del Yo”. Al hacer a los objetos sujetos y actores del mundo, Casas no solo nos permite reflexionar sobre la literatura como un entramado más de tal sistema, sino que en un efecto doble que al mismo tiempo nos remite a una génesis “estésica” (perceptiva), ubica el espacio poético en esos encuentros

12 Según Raúl Antelo, al ser instalado *El gran vidrio*, tras la muerte de Katherine S. Drier, en el Museo de Filadelfia “[R]ecibe la sobreimpresión, en transparencia filtrada por una ventana” de una escultura de Maria Martins que Duchamp manda colocar en los jardines. Se trata de *Yara: Não esqueça nunca que eu venho dos trópicos* (1943). Para Antelo, esa relación suplementaria entre obras también alcanza los cuerpos: “el maniquí de *Dados* fue moldeado sobre” el cuerpo de Martins, “es una prótesis” de su cuerpo, “casi una máscara mortuoria”, “expele toda sinceridad del terreno del arte” y expone una “paleopolítica”, “el fin del arte, en cuanto desbordamiento y desdoblamiento del acontecimiento en la repetición”. Es la transformación del *objet d'art* en *objet d'ard* (2006: 20-25, 30, 52, 161, 297)

perturbadores con lo real (la piedra de Spinoza) que atraen al lector a través de una economía de la precariedad productiva del trauma, de la liberación de energías desestabilizadoras, que ponen en fuga la subjetividad (ahí va la piedra de Spinoza) y sus tecnologías: así Casas, como quién dice, *zafa*.

LO IDIOTA (LAGUNA)

A diferencia de la poesía de Casas, la de Fernanda Laguna al igual que la de Cucurto es más tardía. Comienza a finales de los '90 y se extiende hasta el presente¹³. Mientras que el *no-future* es la tonalidad catastrófica de Casas, Laguna prefiere la rigurosidad que en sus textos y exposiciones (no solo las artísticas sino también las de su imagen autoral) han mantenido la “belleza y felicidad”, es decir, cierto juego de desconocimiento institucional, de sus temas y regímenes, basado en su personaje: en 2010, en Santa Fe, en el 6° *Argentino de Literatura*, ante mi pregunta de por qué tipo de poética o política guarda un

13 La producción de Laguna puede encontrarse en diarios, revistas y antologías desde 1995, y en poemarios como *Ama de casa* (Deldiego, 1999) y los editados por Belleza y Felicidad, desde 1998. La reciente edición de su obra poética (2012) facilita el acceso a su producción. Las características más sobresaliente de esta poesía menor, efímera y perdida es, por un lado, formas de escrituras asociativas autoficcionales, como las desarrolladas con Cecilia Pavón, y, por otro lado, un pensamiento y una producción artístico-curatorial. Al respecto, su obra artística fue adquirida por el MALBA (Bs. As.) y el MACRO (Rosario), y sus intervenciones y curaciones han llegado al MAC de Niterói (*Oro sentimental*, 2006). Por otro lado, se destaca la narrativa firmada por su doble “Dalia Rosetti”: *Tatuada para siempre* (1999); *Sueños y pesadillas* (1999), *Me encantaría que gustes de mí* (2002), *Durazno reverdeciente* (2003), con excepción de *Dame pelota* (Mansalva, 2009), se publicaron originariamente en Belleza y Felicidad. En su trabajo como editora se destaca la primera antología argentina de “literatura gay”: *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay* (Belleza y Felicidad, 2001). Para un estudio detallado de la poética de Laguna en relación con Belleza y Felicidad, consultar Pochettino, (2010), Palmeiro (2011) y Yuszczuk (2011).

poema que se basa en una arqueología de lo “buenas y baratas” que son “las toallitas lady soft”, ella respondió “qué sé yo, es poesía, ¿no?”.

Tal gesto se entrelaza con otro: la recurrencia que lo prosaico y ciertos efectos de narratividad han traído a la poesía reciente cierta *novelización*, o lo que Laguna refiriéndose a su escritura llama “poe prosa transe”. Un extraño tensado donde “hay historia”, o mejor, la dispersión de los elementos narrativos permite seguir un trayecto: sea el de un «yo» funcionando como “personaje”, que ha llevado a la crítica a pensar lo autobiográfico o lo intimista, o si no, algo más común, el conjunto de nombres y referencias que persisten a lo largo del texto poético generando series asociativas.

Tales cuestiones tienen que ver con la puesta en escena, inmanente, al igual que en Cucurto, de un sujeto-persona-ambiente que carga con una tecnología óptica: *el negro atolondrado* se coló a la fiesta con *la mina boluda y aniñada*. No es banal señalar la violencia a la que ambas expresiones remiten, porque, recordemos, esos dos sujetos tienen muy poco que ver con la literatura en general, y la poesía argentina en particular (Palmeiro, 2011: 181). Y hacia ese objeto de lujo apuntan sus tecnologías trash estos monstruitos.

El «yo» en Laguna es comprendido como un espacio sensible que puede ser modificado. Sin embargo, esta potencia no es activada en la agencia de un sujeto sino en la ambivalencia del “control o no control”, título de su reciente obra poética: bajo ese régimen ambivalente instala su búsqueda de las posibilidades del «yo» en una cohabitación de poética y estésica. Su mirada idiota, es decir, sin dobles, singular, insólita y sin espejos, tal como define Graciela Speranza “lo idiota”, a partir de la “ontología de lo real” de Clement Rosset, es también una mirada aniñada, que reapropia el mito de la niña muerta y la niña perdida (Santucci, 2012), y en esa conjunción perceptiva es donde se encuentra el medio sin fin que motoriza su maquinaria, lo que se puede leer en *Eso que a*

mí no me pasa: “aun no estoy preparada para la realidad/ soy demasiado joven para ella./ inexperta./ estoy en un nivel evolutivo pre real./ previo. Aun no nació. /soy energía densa como los fantasmas” (2012, 138)¹⁴.

Tal máquina perceptiva opera haciendo de la parodia una gnoseología: “despojarse de toda reflexión” como sucede en la pintura, dice Laguna. Pero que a la vez, como un cuidado de sí idiota, implica una ascesis absurda que se lee en el poema “Administración de la mala suerte”: “Lo mío es la escritura automática de mente relajada. Forzando a la mente para que se relaje”. Bajo la lógica de ese dispositivo *freaky*, Laguna nos induce a entender que pese a que el «yo» sea un disfraz, es decir, soporte la lógica de una investidura, nuestras posibilidades sobre él son incontrolables: [puesto que] “los electrones giran a velocidades ingobernables para mí/ No existe ningún conjuro contra la mala suerte, / no puedo administrar mi deseo. / no tengo partitura/ pero suena algo conocido” (2012, 114).

Y dicho estado perceptivo es lo que lleva a Laguna en *Poesía geométrica* a una serie de reflexiones duchampianas:

querida mamá
aunque esto parezca una carta
es un poema.
Gracias y no tantas.
Cariños,
besos para papá
también. (2012, 41).

14 Todas las referencias pertenecen a *Control o no control* (Laguna, 2012). No aclararemos los años de los poemarios que allí se encuentra puesto que esos datos han sido deliberadamente omitidos en la edición del libro.

Lo que puede llegar a ocurrirle al «yo» con el papel (ese objeto del mundo, esa cosa química) no está separado más que por las instituciones de lo que puede suceder en cualquier momento y lugar, “¡ahora!” reza la invocación de Laguna, y es en ese conjuro donde cobra relieve una y otra vez una tecnología del «yo» que se articula en la tactilidad estésica de la dimensión biológica y sensorial de lo artístico (sensible), gesto que nos permite “volver a ver” lo “mismo”, o como dice Link, “vivir un nuevo día en el desierto” (2009, 407): “el blanco puede reflejar mucha luz/ y hacer doler los ojos y hacer que la mente tienda a cerrarlos./ El pegamento puede ser una droga y a la vez un color/ y a la vez cumplir su función de pegamento” (2012, 53).

Contra la anestesia, su mirada “idiota” y sus “reflexiones automáticas” (título del poemario) despliegan la fuerza infinita de “ama de casa” que ahora, ya podemos (re)conocer: “Preparar una simple comida mueve las cosas en diversas regiones del planeta” (2012, 53). Y en ese “mover las cosas” como devenir cualquiera y todo del mundo, los objetos encontrados, multifuncionales, y sinestésicos, como el pegamento y el color blanco, irrumpen exhibiendo una dimensionalidad imprevista, o más bien, que nuestros sentidos anestesiados habrían dejado de captar. Gracias a su “idiotéz” característica, su misticismo absurdo y desambientado, encuentra en un “armario” un objeto con propiedades térmicas, físicas (puesto que inmoviliza) y dinámicas (puesto que nos puede transportar a una instantánea pérdida en el pasado, como aquella que capta el olor de la ropa del armario de la mamá del sujeto poético de Casas).

Nos encontramos con una cotidianidad interrumpida por una fuerza vital. Así funcionan los *ready-mades* en Laguna, que se caracterizan por su indiferenciación institucional replegada en la mistura radical con el mundo, como la lechuga cucurtiana. Y su economía, como la de Casas, encuentra en

el desperdicio, no solo del tiempo sino de la preservación de los objetos, su obsolescencia. Por ejemplo en “De ama de casa a mamá de casa”:

He pintado un cuadro en estas 6 horas que vendrán
 en él pegué todo mi dinero y también
 pegué el dinero que me vendrá
 Y luego en una especie de exorcismo
 lo quemé./ Y mientras la luz iluminaba mi cara
 me reí y no hice nada con las cenizas.
 Ni siquiera saqué fotos para hacer una obra conceptual
 con la que recupere el dinero quemado.
 Ni siquiera escribí el poema que compense
 el desconsuelo de mi arrepentimiento.
 lo único que hice fue dormir
 y no recordar nada. (2012, 121)

Por eso mismo, de esas “6 horas” queda solamente el “último segundo/ que se repliega sobre el primero”. ¿Qué sucede en este caos sensitivo? La profanación del arte, la restitución de sus objetos culturales al uso común. Se trata de producciones que no “adicionan” valor al objeto o que consumen su valor agregado (en el fuego) al volverlo basura, y por ende, al carecer de plusvalía, nos ofrecen como dones un producto descarnado como la carta/poema a mamá. Y al mismo tiempo que la plusvalía desaparece un tipo de valor extraño entra en escena, el valor reproductivo de la producción minoritaria es liberado.

ME-CUM, NOBIS-CUM: LA CLAUSURA COMO GAME OVER.

Este *corpus* construido en torno al dispositivo cartonero nos permite encontrarnos con una política que sugiere y desea la emancipación del sujeto-espectador, no por la aprehensión de una agencia nueva o secreta que lo haga

avanzar hacia el futuro, sino por la constatación de la productividad de lo inútil, lo atolondrado y lo idiota, por aferrarse a mantener su régimen ambivalente. La poesía de Laguna, Casas y Cucurto, producidas en un tiempo de precariedad y de crisis –los '90 como “Horas hambre” –dicen una y otra vez que el tiempo y el estatuto marginal de cualquier sujeto también puede producir saberes, que por más tosca e inservible que parezca una maquinaria, también puede ser productiva. La idiotez, el ocio y lo atolondrado, como cualquier lógica o tecnología monstruosa, viene a desbaratar los dispositivos clasificatorios (Link, 2006) rearticulando el desclase en una política afectiva como un *pharmakon sensitivo*: donde lo “malo” contamina a lo “bueno” como una contaminación parasitaria donde el afuera (lo a-normal, lo al-margen) “se alimenta del adentro y desde adentro” y viceversa (Derrida, 1990). Tales tecnologías del «yo» o poliéticas (se trata de lo mismo) son el espacio donde hoy, en las prácticas artísticas y literarias, se puede leer un conjunto de politizaciones, donde la inmanencia de las lógicas productivas, económicas y sígnicas se vuelven laboratorios posibles de subjetivación. Puesto que al rearticular el espacio del «yo», estos entramados tecnoestéticos reconfiguran nociones como experiencia, realismo, literatura, tradición y política. En la espesura sensible que los guiños de la cotidianeidad nos ofrecen el espacio para la incontrolable transformación del «yo»: “Todo se revoluciona. Por estas ganas de salir... de ser otra cosa/ dentro de mi misma forma de ser”, dice Lagunas. Y aunque el sujeto no controle su devenir, es él quien establece el proceso y las reglas de su juego y laboratorio. Y así se encomienda en su desco de mundo, donde la “restitución de la resistencia del sujeto” encuentra su potencia y agenciamiento. Y es por eso que la regla más radical del *je(u)* es su propia destrucción, la negación del “ser” ante la posibilidad de que el laboratorio no produzca los efectos deseados:

Antes todos se reían de mí, ahora es mi risa la que asoma en el mundo, de entre las góndolas de un supermercado para vengarse de todo, mi horrible risa que es lo único que tengo y ahora soy el que se ríe de todos sin parar. Años después, pienso que en esa lista también entraría yo y no veo la hora de destruirme a mí mismo. Quizá ya lo estoy haciendo. Dios quiera (Cucurto, 2005, 41).

Es decir, si los modos de desacralización que usamos para invertir la violencia dejan de desestabilizar y se transforman en un mecanismo de control, dejo “constancia”, parece decir Cucurto, de mis deseos de autodestrucción. En suma, se trata de una *ontología histórica y crítica de nosotros mismos* que tiene el propósito de extraer de la contingencia que nos ha hecho ser lo que somos, la posibilidad de “ya no ser, hacer o pensar lo que somos, hacemos o pensamos” no ya descubrir sino negarnos, sin dejar de imaginar lo que podríamos hacer sobre nosotros mismos para desembarazarnos de las formas de individuación que desde hace años se nos han impuestos (Foucault, 1999). En eso anda o anduvo la literatura y la poesía, la latinoamericana, pero en especial la del Río de La Plata, de las dos últimas décadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antelo, Raúl. “Postautonomía: Pasajes”. In: *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº 28, 2009.
- _____. *Crítica acéfala*, Bs. As.: Grumo, 2008.
- _____. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, Bs. As.: Siglo XXI, 2006.
- _____. “La arturiada”. In: *Página 12. Radar Libros*, 1/12/2002.

- Aira, Cesar. “Los poetas del 31 de diciembre del 2001”. In: *El país*. España, 31/02/2002a. www.elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html
- _____. “La nueva escritura”. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 8, 2002b.
- Bourdieu, Pierre “Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social”. In: *Poder, derecho y clases sociales*. España: Ed Desclée de Brouwer, 2001, 131-164.
- Botey, Mariana. “Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México”. In: *Des-bordes*, n° 5, junio 2009.
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin. Un escritor revolucionario*. Bs. As.: Interzona, 2005.
- Casas, Fabrián. *Boedo. Todos los poemas*. Bs. As.: Eloísa Cartonera, 2010.
- Cherri, C. Leonel. “Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio”. En: Contreras, Sandra (ed.). *Cuadernos del Seminario II. Realismos, cuestiones críticas*. Rosario, Argentina: Ed. Centro de Estudios en Literatura Argentina-UNR, 2013, pp. 209-236.
- _____. “Acerca de la literatura latinoamericana reciente o ¿Qué hay de poscolonial en la posautonomía?” In: Catelli, Laura y Lucero, María Elena (Ed.) *Términos claves de la Teoría Poscolonial Latinoamericana. Despliegues, matices, definiciones*. Rosario, Argentina, Ed. UNR, 2012a, pp. 99-110. <https://docs.google.com/file/d/0B4lHmg9fQLz5UDZJNEsxMol1Szg/edit>
- _____. “Políticas de muerte y políticas de sentimiento en un corpus latinoamericano”. In: *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. «Literaturas compartidas»*. La Plata, FaHCE, 2012b. www.citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012

- _____. “Pensar la imaginación en Cucurto: o cómo hacer de un umbral una trinchera”. En: *Kaf. Revista de lenguaje y cultura*, n° 3, Santa Fe: UNL, primavera 2011, pp. 30-39.
- Cucurto, Washington. *1810: La revolución de mayo vivida por los negros*, Bs. As: Emecé, 2008a.
- _____. *W.C.: 1999. Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Bs. As.: Eloísa Cartonera, 2007.
- _____. *Las aventuras del Sr. Maíz: El héroe atrapado entre dos mundos*. Bs. As: Interzona, 2005
- Derrida, Jacques. “Retóricas de la droga”. In: *Autrement. «Mutations»: L'esprit des drogues*, n° 106, Trad. Bruno Mazzoldi, 1990.
- Friera, Silvia (entrevistadora). “Washington Cucurto y la revolución de mayo vivida por los negros”. In: *Página12, Cultura & Espectáculo*, 06/06/2008. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10551-2008-07-06.html
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, (vol. III)*, Barcelona: Paidós, 1999.
- _____. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- _____. *Arqueología del saber*, México: S. XXI, 1979.
- Garramuño, Florencia. “Poderes de la afectividad. La destitución del sujeto y su potencial de resistencia”. In: *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: 2009.
- Gerbaudo, Analía. “Poscrítica y teoría literaria en América del Sur: apuntes a propósito de una obra”. In: *Nelic – Boletim de pesquisa*. n° 12/13, 2008, 211-218.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín. “Boceto n°2 para un.... de la poesía argentina actual”. In: *Punto de Vista*, n° 60, 1998, 13-18.
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio*. Bs. As: Norma, 2007.

- Ladagga, Reynaldo. *Espectáculos de realidad: ensayos de las dos últimas décadas de la narrativa latinoamericana contemporánea*, Argentina: Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Laguna, Fernanda. *Control o no control*. Bs. As.: Mansalva, 2012.
- _____. “Política de la belleza”. In: *CIA (Centro de Investigaciones Artísticas)*. n° 1, 2011, 68-86.
- Link, Daniel. *Fantasmas: Imaginación y Sociedad*. Bs. As.: Eterna Cadencia, 2009.
- _____. *Clases, literatura y disidencia*. Bs. As.: Norma, 2006
- Mallol, Anahí. “Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90”. In: *I jornadas internacionales “poesía y experimentación”*. Córdoba: 2006.
- Martínez, Tomas Eloy. “Las editoriales cartoneras. Creadores ante la crisis”. In: *La nación. Opinión*. Buenos Aires, 28/02/2009. www.lanacion.com.ar/1103987-creadores-ante-la-crisis
- Massare, Bruno. “Este ES OTRO aguante”. In: *Página 12, No.*, 12/10/2000.
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián. “Poesía actual y cualquierización”. In: Fondebri-der, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas, UBA: 2006, 257-268.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Bs. As.: Título, 2011.
- Pochettino, Rocío. “Autoretratos y comunidad literaria: Belleza y Felicidad. In: *XIV Jornadas de investigación del Área Artes*. Córdoba, UNC, 2010.
- Porrúa, Ana. “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los 90”. In: *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*. n° 24, 2003, 85-96.
- Rodríguez Carranza, Luz. “El efecto Duchamp”. In: *Orbis Tertius*, n° 15, 2009.
- Santucci, Silvana. “Hacia un realismo sin utilidad”. In: *Revista afuera. Estudios de crítica cultural*. n° 12, junio 2012.

- Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2004.
- Trerotola, Diego. "Salvaje y vagabundo". In: *Página12, Soy*, 29/08/2008. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-287-2008-08-29.html
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península, 1980.
- Yuszczuk, Marina. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis Doctoral, UNLP-FaHCE. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf

