



UNR Universidad
Nacional de Rosario



CEI CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES

**Zonas de escritura. Narrativas y campo literario en Rosario
(1990-2001)**

Maestranda: Prof. Natalia Massei
Directora: Dra. Mónica Bernabé

Rosario, 12 de febrero de 2019

RECONOCIMIENTOS

Este trabajo de investigación fue posible y se vio enriquecido por los aportes de muchas personas que generosamente me brindaron información, compartieron materiales, aportaron perspectivas y puntos de vista. No necesariamente todas aquellas contribuciones que orientaron el recorrido quedaron plasmadas de modo explícito en el texto final, todas, sin embargo, contribuyeron al andamiaje necesario para construir esta tesis.

Mi agradecimiento a Sandra Contreras, Sergio Gioacchini, Verónica Laurino, Julia Miranda, Roberto Retamoso, Liliana Ruiz, Marcelo Scalona, Lila Siegrist, Mónica Szurmuk, Sandra Valdetaro por sus valiosos aportes.

Un especial reconocimiento a Mercedes Gómez de la Cruz quien no sólo me transmitió su minuciosa memoria sobre el período abordado, sino que además abrió las puertas de su casa y puso a disposición su archivo personal.

A los autores que conforman el corpus de este trabajo: Osvaldo Aguirre, Oscar Taborda, Beatriz Vignoli, por la generosidad y la confianza. A Beatriz, mi gratitud por compartir los tesoros de su archivo sobre *DAF*.

A Mónica Bernabé, directora de esta tesis, por el compromiso, la tenacidad y la mirada certera que potenciaron y desafiaron mi horizonte de producción.

A mis padres, la familia, los amigos y las amigas por el acompañamiento y el aliento.

A Franco, a Camila y a Manuela por el impulso y el sostén amoroso.

RESUMEN

El presente trabajo se propone examinar la configuración del campo cultural en la ciudad de Rosario, durante los años noventa. Nuestra investigación partió de la pregunta por los acontecimientos del pasado reciente que pudieran funcionar como explicación del actual proceso de crecimiento de la actividad y producción literaria en la ciudad. Nuestra hipótesis nos llevó a revisar la emergencia y articulación de determinados factores: proliferación de editoriales independientes y creación de la Editorial Municipal de Rosario, expansión de las políticas públicas de cultura, multiplicación de formaciones culturales independientes. Estos fenómenos se producen en un contexto de crisis del Estado-nación que había otrora determinado la impronta centralista del sistema cultural argentino. Nuestras indagaciones ponen de manifiesto la existencia de dinámicas no reductibles a la tradicional dicotomía centro-región, invitándonos a repensar las dimensiones de lo local, lo regional, lo nacional, en el escenario actual caracterizado por las interconexiones. La noción de zonas de escritura, como categoría relacional y contextual, nos permitió leer las variables que articularon un campo cultural peculiar desde una localidad abierta atravesada por los flujos. En esta clave de lectura, exploramos la configuración de tres proyectos narrativos que emergen durante el período, correspondientes a tres figuras de autor diferenciadas como las de Beatriz Vignoli, Oscar Taborda y Osvaldo Aguirre.

ABSTRACT

This work aims to examine the design of the cultural field in the city of Rosario during the nineties. Our investigation started from the questioning of events in the recent past that could function as an explanation of the current process of growth of the literary activity and production in the city. Our hypothesis led us to review the emergence and articulation of certain factors: the proliferation of independent publishing houses and the creation of the Municipal Publishing House of Rosario, the expansion of public cultural policies and the increase of independent cultural formations. These

phenomena took place in a context of crisis of the nation-state that had previously determined the centralist imprint of the Argentine cultural system. Our investigations reveal the existence of dynamics that cannot be reduced to the traditional central-regional dichotomy, inviting us to rethink the dimensions of the local, the regional and the national, in the current scenario characterized by interconnections. The notion of writing zones, as a relational and contextual category, allowed us to read the variables that articulated a peculiar cultural field from an open locality crossed by flows. In this reading key, we explored the design of three narrative projects that emerged during the period, corresponding to three differentiated author figures such as Beatriz Vignoli, Oscar Taborda and Osvaldo Aguirre.

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	7
Zona de escritura y escrituras de la zona	18
Estado de la cuestión	27
CAPÍTULO I. Concentración editorial y generación de comunidades independientes de lectura: ¿Hacia una reconfiguración del mapa literario argentino?	34
I. 1. Movimiento editorial emergente en Rosario: Beatriz Viterbo, Ciudad Gótica y Editorial Municipal de Rosario	51
Beatriz Viterbo Editora (1991)	53
Editorial Ciudad Gótica (1997)	56
Editorial Municipal de Rosario (1992)	60
CAPÍTULO II. Campo literario y cultural en Rosario en los años noventa: del “No hay nada” al “Todo lo que hay”	67
II. 1. Formaciones independientes, el circuito cultural under: ciclos de lectura; revistas; fanzines; grupos de lectura.	67
II. 2. El lugar de la crítica. La prensa cultural. La facultad de Humanidades y Artes.	77
La prensa gráfica	77
Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Artes	79
II. 3. Multiplicación de políticas públicas culturales	85
El Festival Internacional de Poesía: una instancia central fuera del centro	88
II. 4. <i>Diario de Poesía</i> : Fundación de una zona literaria	90
CAPÍTULO III. Narrar entre el diario y la poesía	98

III. 1. <i>DAF</i> o la arquitectura del espacio vacío	106
III. 2. Narrar desde el periódico	113
III. 3. Narración y poesía. Una apuesta experimental	121
CONSIDERACIONES FINALES	132
BIBLIOGRAFÍA	139
ANEXO	153

INTRODUCCIÓN

Durante el transcurso de las últimas tres décadas, la ciudad de Rosario ha sido centro de una profusa y diversa actividad literaria: datan de este período la emergencia de múltiples editoriales independientes¹ y sus numerosas publicaciones que han ido ganando espacio y circulación en el espectro local y nacional; el crecimiento y consolidación de la Editorial Municipal de Rosario; la multiplicación de espacios destinados a la escritura y al encuentro de escritores y lectores como talleres, ciclos de lectura, concursos promovidos tanto desde organismos oficiales como desde espacios independientes; la realización de jornadas académicas sobre el campo literario local; el Festival Internacional de poesía; la Semana de la Lectura; la Feria Internacional del Libro de Rosario, por nombrar algunas de las principales manifestaciones relativas al fenómeno citado.

En este marco, nos preguntamos sobre la configuración del campo literario en la ciudad Rosario. Si tal campo existe, resulta imprescindible determinar sus características y los modos de su funcionamiento. La noción de campo cultural es una categoría conceptual concebida por el sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu. Nos valdremos de este concepto, más allá de la perspectiva estructuralista, poniéndolo en relación y recombinação con herramientas de análisis de los Estudios Culturales. Sobre esta dimensión metodológica volveremos más adelante, por lo pronto, definiremos el concepto de campo, en términos bourdianos, como un espacio de

¹ Entre ellas podemos citar a Beatriz Viterbo (1991), Homosapiens (1992), Ciudad Gótica (1997), Papeles del Boulevard (2005), Serapis (2006), Espiral Calipso (2008), Baltasara Editora (2009), Ombú bonsái (2009), Danke (2010), Tropofonía (2010), Iván Rosado (2012), Río Ancho (2012), Yo soy Gilda (2012), Erizo (2013), Libros Silvestres (2104), Casagrande (2016).

producción de bienes simbólicos y como un sistema de fuerzas en el que se despliega una competencia por la legitimidad cultural, una lucha por la hegemonía. El campo no es un medio, sino un espacio de fuerzas que actúan sobre todos los agentes que ingresan en él. En la concepción estructuralista de Bourdieu, todo hecho intelectual o artístico puede ser estudiado en función de tres instancias: el análisis de la posición del campo literario en el campo del poder; el análisis de la estructura de relaciones entre las posiciones ocupadas por los individuos o grupos que se encuentran en situación de competencia por la legitimidad intelectual; y el análisis del *habitus*, sistema de disposiciones, producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica (Bourdieu, 1989-1990). Las elaboraciones teóricas de Bourdieu sobre la idea de campo artístico formulan e intentan dar cuenta de una serie de interrogantes que subyacen en nuestro trabajo: ¿qué elementos y disposiciones configuran un campo literario?, ¿qué elementos determinan la legitimación de un autor?, ¿qué agentes conforman el campo? ¿cuáles son las relaciones entre estos agentes?

Pensamos que las coordenadas de análisis de Bourdieu entran en sintonía con la perspectiva constructivista de los Estudios Culturales, puesto que fueron de gran utilidad en los inicios de nuestra indagación sobre el campo literario en la ciudad de Rosario durante la década de 1990. Procuramos examinar las redes de escritores, editores, gestores culturales que contribuyeron a la conformación de una constelación cultural compleja que articuló, a nuestro entender, de manera novedosa, formaciones independientes, instituciones públicas, instancias críticas y espacios ligados al periodismo, en el marco de un proceso de reconfiguración de las dinámicas hegemónicas de circulación y consagración literaria en una coyuntura donde los flujos y la circulación de la cultura y la literatura comienza a desbordar las tradicionales las fronteras del Estado nación (Appadurai, [1996] 2001).

Un estudio contextual a partir de la exploración de un corpus de narrativas producidas en la ciudad de Rosario durante dicho período supone leer los textos desde sus espacios de producción, establecer los proyectos narrativos en los que se inscriben, explorar las trayectorias de autor que delinear dichos proyectos. Realizamos, por otra parte, un relevamiento de las diferentes instancias que conforman el campo literario en la ciudad durante el período: campo editorial, dinámicas de distribución, circulación y legitimación, rol de la crítica; espacios y formas de sociabilidad entre escritores, editores y lectores.

Nuestro objeto de estudio se configura a partir de la observación atenta de las dinámicas del período: un crecimiento inédito y sostenido de la actividad y producción literaria en la ciudad, identificable en al menos tres niveles observables: a) proliferación de editoriales independientes y creación de la Editorial Municipal de Rosario (1992); b) políticas públicas de fomento a la actividad literaria que devienen, al mismo tiempo, instancias de legitimación (concursos; programas de apoyo económico, Festival Internacional de poesía) y que adquieren carácter continuo; c) multiplicación de formaciones culturales independientes que intervienen en el campo a través de propuestas diversas (ciclos de lectura, revistas, fanzines, talleres, grupos de estudio).

Nuestra investigación adopta una perspectiva genealógica dado que analizamos el período atendiendo las discontinuidades y las emergencias de formas y prácticas que irrumpen constituyendo una escena inédita. Sostenemos que el movimiento cultural de carácter específico, que emerge en los años noventa en Rosario, se encuentra en la base del emplazamiento de una zona de escritura, que se despliega de modo decisivo a partir de 2001.

El punto de partida de nuestro recorte temporal está dado por varios factores de relevancia que confluyen a comienzos de la década. En primer lugar, destacamos la emergencia de un movimiento editorial incipiente que se consolidará y ampliará a lo largo tiempo. Desde el punto de vista de su continuidad, alcance, relación con la crítica y su intervención en la legitimación de autores de la región, el movimiento editorial que se inicia en este período se constituye como un factor decisivo en la configuración de los movimientos culturales y literarios en la ciudad.

Entre las editoriales fundadas por ese entonces² sobresalen los casos de Beatriz Viterbo (1991) y Editorial Municipal de Rosario (1992): ambos sellos lograron crear catálogos con impronta y criterios de selección propios y crecieron desde un contexto editorial históricamente considerado como periférico respecto de la centralidad y concentración de los circuitos editoriales en Capital Federal. También es necesario señalar que, por la misma época, en enero de 1993, nace la revista literaria *Ciudad Gótica* que publicaría una treintena de números hasta su interrupción en 2005. Comenzando con una tirada de entre doscientos y trescientos ejemplares, *Ciudad Gótica* llegó a imprimir hasta setecientos ejemplares. La revista, que publicó principalmente narrativa y poesía de autores de Rosario y la región, y en menor medida, reportajes y ensayos sobre literatura, funcionó como un ámbito de circulación de escritores³. Hacia 1997, el proyecto inicial se expandió y *Ciudad Gótica* incorporó el sello editorial homónimo que aún hoy permanece activo. De este fenómeno emergencia editorial nos ocuparemos en el primer capítulo.

En segundo lugar, consideramos como un factor clave del período el inicio, en 1993, del Festival Internacional de Poesía, promovido por la

² Beatriz Viterbo (1991); Bajo la luna nueva (1991); Editorial Municipal de Rosario (1992); Homo Sapiens (1992).

³ Ciudad Gótica contó con la colaboración de autores como Eduardo D'Anna, Jorge Isaías, Angélica Gorodischer, Elvio Gandolfo; autores emergentes con una obra en proceso como Beatriz Vignoli, Reynaldo Sietecase, Patricio Pron, Dario Homs, Miriam Cairo y autores noveles, muchos de los cuales cuentan hoy con una obra sólida obra en construcción, como Marcelo Britos, Javier Nuñez, Irina Gartbazky.

Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, que a través de sus sucesivas ediciones se consolidaría como una instancia central en el campo de la poesía a nivel nacional y latinoamericano. En el ámbito de la poesía, cabe destacar el espacio primordial que ocupó, en la década del noventa, la revista *Diario de poesía*, fundada en 1986 con base simultánea en Rosario, Buenos Aires y durante un período, también Montevideo. Ambos espacios serán abordados en el capítulo número dos.

Respecto de las políticas públicas de cultura (en la que incluimos la concretización del Festival Internacional de Poesía), observamos la promoción de concursos literarios de diversa índole que, al promediar la década, comienzan a celebrarse con periodicidad anual. Esta regularidad será sostenida a lo largo de dos décadas y al momento actual no ha sido interrumpida. Estos certámenes, promovidos por instituciones municipales y provinciales, se erigieron como instancias de reconocimiento y consagración de autores y, por otra parte, nutrieron el catálogo de la Editorial Municipal de Rosario mediante diversas colecciones. Es preciso señalar, en este punto, que nos encontramos ante el fenómeno de una reciente institucionalización de la cultura por parte del estado a nivel municipal y provincial. Sobre este aspecto profundizaremos en el segundo capítulo.

Los actores editoriales y las instancias citadas, promovidas desde las políticas públicas, potenciaron las posibilidades del campo, generando y ampliando un sistema de promoción, legitimación, publicación y difusión de las escrituras producidas en Rosario. Vale destacar que este movimiento literario inédito entra en sintonía con un crecimiento de las actividades culturales en la ciudad que se vio enriquecido, retroalimentado y en gran medida traccionado por espacios de alto dinamismo como talleres literarios, ciclos de lectura, revistas y fanzines independientes. De describir este panorama cultural complejo que se despliega, en la ciudad de Rosario en los noventa, nos ocuparemos en el primero y segundo capítulo.

Nuestra primera hipótesis de trabajo sostiene que dicho escenario se configuró como campo cultural peculiar: con dinámicas propias, sistemas de legitimación, posiciones y tomas de posición, referentes y operaciones de construcción de una tradición, lógicas y modos de relación con el sistema de la literatura nacional. Advertimos en la configuración de dicho campo una articulación inédita y sostenida entre formaciones independientes emergentes, instituciones públicas culturales, la universidad, la prensa, y los escritores que traman redes entre las diversas instancias. Todo ello, en el marco de un proceso de concentración editorial neoliberal que, en términos dominantes, refuerza los rasgos centralistas del sistema cultural argentino, al mismo tiempo que es perforado, intervenido, reconfigurado por la acción de los grupos emergentes y sus múltiples interconexiones. Como señalamos más arriba, comenzamos por observar, en Rosario, a partir de los años noventa, el surgimiento y la consolidación de una red de formaciones relativamente autónomas que, articuladas en diferente grado y medida con diversas instancias institucionales, configuran un campo literario y cultural con un claro anclaje territorial y al mismo tiempo atravesado por flujos intensos que lo nutren de intercambios con un sector del campo intelectual porteño (*Diario de poesía*) y también con importantes zonas de la crítica literaria y cultural nacional e internacional (*Beatriz Viterbo*). Sostenemos que este modo de construcción de lo que llamaremos zonas de escritura se encuentra íntimamente ligado a la aparición de nuevas formas de producción de lo local (Appadurai, [1996] 2001), a partir de los años ochenta y noventa a nivel global, en función del proceso de globalización y crisis de los Estados-nación. Estos modos del hacer desde lo local no se limitan a ser producidos por un contexto dado, sino que son, en términos de Appadurai, generadores de contextos. A lo largo de la presente Introducción estableceremos las mencionadas categorías de zona y producción de localidad, centrales para nuestro desarrollo argumental.

Esta tesis es producto de un proceso de investigación que incluyó, además de la lectura de material bibliográfico, un trabajo de relevamiento y

análisis sobre material de archivo correspondiente al período. Trabajamos, en esta línea, y principalmente, con los archivos de los periódicos locales *La Capital* y *Rosario/12*, con las revistas *Diario de Poesía*, *Viajeros de la Underwood* y *Ciudad Gótica*, entre otras. Asimismo, mantuvimos entrevistas con figuras clave que formaron parte del campo estudiado, entre las que se cuentan, los autores que integran nuestro corpus de lecturas.

Además, seleccionamos un corpus de obras literarias dentro de las narrativas de tres escritores emergentes en el ámbito de la literatura producida en Rosario, en los años noventa: Osvaldo Aguirre, Oscar Taborda y Beatriz Vignoli⁴. Las obras que lo componen son las siguientes: *40 watt* (1993) y *Las carnes se asan al aire libre* (1996) de Taborda, *La deriva* (1996)

⁴ Osvaldo Aguirre nació en Colón, provincia de Buenos Aires, en 1964. Siendo muy joven, participó del grupo *Cucaño*, un colectivo artístico experimental de vocación rupturista que se formó en Rosario en 1979 y fue disuelto 1982. Estudió Letras en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó los libros de poemas *Las vueltas del camino* (Libros de Tierra firme, 1992), *Al fuego* (Libros de Tierra Firme, 1994), *Narraciones extraordinarias* (Vox, 1999), *Lengua natal* (Ediciones en Danza, 2007), *Campo Albornoz* (Hum, 2010) y *Tierra en el aire* (Gog y Magog, 2010); las novelas *La deriva* (Beatriz Viterbo, 1996; El Aleph, 2012), *Estrella del norte* (Sudamericana, 1998), *Los indeseables* (2008), *Todos mienten* (Negro absoluto, 2009) y *El novato* (Aquilina, 2011); los libros de cuentos *La noche del gato de angora* (Ed.Fundación Ross, 2006), *Rocanrol* (Beatriz Viterbo, 2006) y *El año del dragón* (Recovecos, 2011); las crónicas *Notas en un diario* (EMR, 2006), y *Oratorio Morante* (EMR, 2014), entre otros. Durante 12 años (entre 2003 y 2015) dirigió el suplemento de cultura "Señales" del diario *La Capital* de Rosario. Desde 2015 reside en Buenos Aires.

Oscar Taborda nació en Rosario en 1959. Realizó sus primeras publicaciones en los volúmenes colectivos *Poesía de cuarta* (1980) y *Con uno basta* (1982), junto a escritores como Martín Prieto, Rafael Bielsa, Daniel García Helder, Ricardo Guiamet. Fue colaborador frecuente de *Diario de Poesía* durante los primeros años de la revista. Publicó los libros *40 watt* (Beatriz Viterbo Editora, 1993; Neutrinos, 2017), *Las carnes se asan al aire libre* (EMR, 1996; Mardulce, 2016) y *La ciencia ficción* (Ediciones Vox, 2015). Desde 2008 dirige la Editorial Municipal de Rosario.

Beatriz Vignoli nació en Rosario en 1965. En los primeros años noventa, impulsó una serie de lecturas y presentaciones performáticas junto a un grupo de jóvenes escritores de Rosario, núcleo de lo que luego serían las revistas *Ciudad Gótica* y *Viajeros de la Underwood*. Entre 1993 y 1995 fue crítica de arte y espectáculos del diario *Buenos Aires Herald*. Entre 1991 y 1998 colaboró en las secciones «Cultura» y «Contratapa» en el periódico *Rosario/12*. Desde 2000, publica críticas de arte y literatura en este diario. Publicó los libros de poemas *Proesía* (autoedición, 1979), *Blues de la erosión* (autoedición, 1980), *Almagro* (EMR, 2000), *Viernes* (Bajo la luna, 2001), *Itaca* (Junco y Capulí, 2004), *Soliloquios* (Huesos de Jibia, 2007), *Bengala* (Bajo la luna, 2009), *Lo gris en el canto de las hojas* (Baltasara Editora, Rosario, 2014) y *Árbol solo* (Iván Rosado, 2017); las novelas *Reality* (EMR, 2004), *Molinari baila* (El ombú bonsai, 2011), *Es imposible pero podría mentirte* (Homo Sapiens, 2012) y *DAF* (Bajo la luna, 2014), el libro de relatos *Kelpers* (Trópico Sur, 2013), el de cuentos *Tritigre o la vera historia del gato de tres cabezas* (Soquete terrorista, 2013), la nouvelle *Nadie sabe a dónde va la noche* (Bajo la luna, 2007) y la crónica *Kozmik tango* (EMR, 2013).

de Aguirre y *DAF* (2014) de Vignoli. La elección de estos autores no responde a un criterio de representatividad. No se trata, desde nuestro enfoque, de identificar autores representativos de la literatura local –ni en función de los tópicos abordados por sus escrituras, ni desde el punto de vista del reconocimiento público de su obra– puesto que ello nos conduciría a una mirada localista que pretendería encontrar una esencia o núcleo identitario de las escrituras locales. La selección de los autores y obras no funciona entonces a modo de muestreo sino como recorte que nos permite acceder al campo a través de objetos concretos. Identificamos, a partir del modo de producción y circulación de las obras que conforman este corpus y en los modos en que éstas son producidas, una forma particular del emplazamiento de las zonas de escritura que nos interesa explorar.

Los textos de Aguirre, Taborda y Vignoli de los que nos ocupamos en el tercer capítulo se enmarcan en diferentes proyectos narrativos –a los que nos referiremos oportunamente– pero confluyen en una praxis de intervención: son escritos, puestos en circulación y publicados de manera total o parcial en la órbita de los circuitos culturales emergentes en Rosario en los noventa. Forman parte de un movimiento compuesto por un entramado de artistas y formaciones de artistas que intervienen en el territorio y en su presente, en el marco de un campo cultural precario. Estos escritores fundan espacios, y al mismo tiempo recombinan y crean herramientas y procedimientos que los convierten en autores. Podríamos decir, sólo para comenzar, que Vignoli lo hará desde la contratapa del periódico *Rosario/12*, Aguirre desde la redacción de la sección policiales del diario *La Capital* y Taborda desde una búsqueda experimental que radicaliza su proyecto estético. Los tres autores participan de los ciclos de lectura del *under*, publican fragmentos de sus textos en fanzines, en revistas independientes o en la prensa antes de que sus obras sean editadas como libros.

Por otra parte, y desde una mirada retrospectiva, podemos afirmar que estos escritores ocupan espacios de relevancia en el campo cultural actual. En el caso de Osvaldo Aguirre, al mismo tiempo que desarrolló una vasta obra poética y narrativa que ha sido editada mediante sellos como Editorial Municipal de Rosario, Beatriz Viterbo, o Iván Rosado, consolidó desde el ejercicio del periodismo una labor crítica inseparable de su imagen de autor. El suplemento *Señales* del diario *La Capital*, que Aguirre llevó adelante, desde 2003 hasta 2015, articuló una zona de lecturas a través de la selección, visibilización y puesta en valor de la literatura de la región. Oscar Taborda, por su parte, escritor experimental en los noventa, cercano a *Diario de Poesía* y a grupos alternativos emergentes, dirige desde 2008 la Editorial Municipal de Rosario, una pieza fundamental en el entramado cultural que estudiamos. Respecto de Beatriz Vignoli, podemos afirmar que se trata de una poeta consagrada en el campo literario local. Su reconocimiento como autora, se ha visto notablemente expandido –por fuera de la órbita de la ciudad– sobre todo a partir de la publicación de su obra narrativa por editorial Bajo la luna. Por otra parte, Vignoli, ocupa un rol destacado en el campo cultural rosarino, en tanto crítica de arte y literatura, tarea que lleva a cabo, de manera sistemática, desde el año 2000, para el periódico *Rosario/12*.

Observamos, en las tres figuras que abordamos, trayectorias que van desde intervenciones en espacios marginales y/o emergentes del campo a posiciones centrales. En este sentido, nos resulta pertinente, tomando los aportes metodológicos de Edward Said (1985), leer los comienzos de sus proyectos narrativos y la construcción, en cada caso, de determinadas figuras de autor –al mismo tiempo que estudiamos la configuración de un campo literario emergente. En su estudio sobre el problema de los comienzos o inicios (*beginnings*), Said define el comienzo como el primer paso en la producción intencional de significado. Siguiendo a este autor, Julio Premat (2012) entiende que es posible leer en los comienzos “las determinaciones de una entrada en literatura como modo de situar y de

poner en resonancia una producción en un campo literario y ante una biblioteca heredada” (p. 8). El estudio de un proyecto literario sería entonces inescindible de su comienzo. No obstante, el inicio, sólo puede leerse, en esta línea de pensamiento, retrospectivamente: el proyecto que materializa una intención constituye un efecto retrospectivo. La idea de comienzo conlleva la de continuación, aunque si pensamos desde un modo relacional y contextual, ese comienzo está asociado a la irrupción de un escenario que señala una discontinuidad en la campo cultural. Así, el sentido del comienzo de un proyecto individual se enlaza con el acontecimiento mayor de la emergencia de una coyuntura colectiva y compleja que decidimos denominar *zona de escritura*.

Esta tesis se propone entonces realizar una indagación de un campo precario, en proceso de configuración en función de determinadas condiciones singulares que se anudan durante la década de los noventa: la multiplicación de formaciones independientes que promueven actividades de lectura, escritura, publicaciones periódicas y edición de libros; el inicio de una promoción sistemática de políticas públicas culturales; la formación de instancias críticas, ligadas al ámbito académico; el rol primordial de la prensa, y la circulación de actores individuales que pone en articulación éstos y otros nodos que podríamos nombrar como interlocales.

Nuestro análisis también pone en relación los modos en que se produce, en un campo cultural incipiente e inestable, con las zonas de escritura que emergen en determinados proyectos narrativos. Desde nuestra perspectiva, el encuadre de género no será excluyente ni exclusivo. Efectivamente, no todas las obras estudiadas se encuadran en la tradicional clasificación de género literario –en *40 watt*, de Taborda, los límites entre narrativa y poesía son difusos e imprecisos. Por otra parte, al considerar los proyectos literarios y las formas que estos adoptan en términos de su

textualidad, en relación a las lógicas de funcionamiento del campo y a las posiciones de los escritores en este espacio, constatamos que muchas veces dichas posiciones se ven definidas por dinámicas de relaciones y roles complejos y variables.

Por último, quisiéramos destacar que el análisis de las narrativas, en sentido amplio tal como lo planteáramos, nos permite dirigir la mirada sobre una dimensión de la escena literaria rosarina que muestra una enorme fecundidad y, no obstante, ha sido menos explorada. En efecto, la ciudad cuenta con una sólida tradición en el ámbito de la poesía –particularmente actualizada y reescrita durante el período que estudiamos. Numerosos poetas que han producido y producen su obra desde la ciudad de Rosario han sido alcanzados por la crítica a nivel local y nacional, cosa que ocurre en proporción mucho menor en el caso de las narrativas. Por otra parte, el Festival Internacional de Poesía⁵, además de ser el más convocante de su especialidad que se realiza en Argentina, se ha posicionado como uno de los festivales más importantes y destacados de América Latina y del mundo. Es preciso mencionar, en el mismo sentido, el lugar central que ocupó, en el campo poético nacional, la revista *Diario de poesía*.

Entonces, pensar desde determinados proyectos narrativos en el marco del período establecido, no significa trabajar sobre una noción de géneros puros; ni desconocer el rol, muchas veces, dominante de la poesía en el campo literario local, sino más bien, explorar los flujos y las relaciones que se tejen en los cruces de géneros y las dinámicas relativas a las posiciones y tomas de posición de los actores en el campo. Rastreadremos, a nivel de la producción de los textos, la configuración de determinadas zonas de escritura que contribuirán de modo dinámico a la configuración del campo literario en Rosario durante los años noventa. Se tratará entonces de

⁵ Coorganizado actualmente por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe, la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y el Centro Cultural Parque de España (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo).

topografiar una zona hecha de flujos que acaso nos invite a repensar la oposición estanca entre regionalismos y centralismo.

ZONA DE ESCRITURA Y ESCRITURAS DE LA ZONA

La noción de zona de escritura requiere, para comenzar, que retornemos sobre la idea de zona que se desprende de la poética de Juan José Saer, una referencia fundamental e ineludible que atraviesa el campo que estudiamos y ocupa, a nivel de la crítica actual, una posición hegemónica. Pensar la categoría de zona en diálogo con la poética saeriana nos ofrecerá un punto de partida para cimentar nuestra propia construcción que, desde la perspectiva contextualista de los Estudios Culturales, procurará ensayar una noción que atienda, además de la dimensión estética de los fenómenos, a la articulación compleja entre discursos, prácticas y políticas culturales.

Ahora bien, ¿qué es una zona en términos saerianos? Un espacio narrativo delimitado por la experiencia. No región en el sentido de fragmento, sino territorio de prácticas y percepciones. En principio, práctica y construcción de lenguaje, de una lengua poética. La zona concebida por Saer no es susceptible de representación realista, sino de elaboración literaria. María Teresa Gramuglio define su proyecto por la necesidad de situarse en la literatura y en la realidad:

(...) contra la comodidad de las convenciones aceptadas y contra la creencia ingenua de que es posible, en el texto, dar cuenta del mundo, de una totalidad, con sólo representar su apariencia (...) Narrar se convierte, así, en una operación de la consciencia cuyos soportes son el tiempo y la memoria (el recuerdo) y cuyo resultado sólo puede ser un producto imaginario que

por su propia materialidad (su lenguaje) se incorpore a su vez al mundo real. (Gramuglio, 1979, p. 6)

La zona saeriana está compuesta por múltiples referencias que exceden la idea de representación. Desde su primer libro de cuentos, *En la zona* (1960), Saer construye un espacio narrativo particular y delimitado que será una y otra vez reconfigurado, precisado, definido a través de ajustes, reformulaciones, repeticiones, en una búsqueda incesante por captar ciertas dimensiones de lo real, siempre inaprensible en su totalidad. En palabras de María Teresa Gramuglio (1986), existe, un referente real sobre el que se despliega la construcción de un imaginario. Gramuglio identifica cuatro rasgos esenciales en la construcción de la zona literaria saeriana: la referencia a Santa Fe y sus alrededores como base de su espacio imaginario; el descentramiento respecto de Buenos Aires como centro geográfico del sistema literario argentino; la fundación literaria de espacios; la elaboración de un universo narrativo como reservorio de experiencias y recuerdos.

La zona no resulta del determinismo regional sino de la construcción de un paisaje que reinventa el espacio físico, se trata de una “geografía de la escritura, no escritura de la geografía” (Foffani, 2000, p. 273). La operación de Saer se produce desde una dinámica de proximidad y distanciamiento que desarma el procedimiento regionalista y, al mismo tiempo, desestabiliza la noción de literatura nacional:

Desde un espacio que emerge menor pero resistente, la nación es territorio oficial y condecorativo y, desde la literatura nacional, la región incorpora, se apropia de las culturas extranjeras y propone una manera de leer el universo. (Foffani, 2000, p. 273)

Bajo esta lógica de construcción poética las categorías de centro y región –que en el sistema literario argentino remiten a la centralidad de Buenos Aires en tanto polo legitimador y estructurante de la literatura nacional– se desdibujan. Para María Teresa Gramuglio, su primer título, *En la zona*, no sólo alude al lugar de enunciación sino que marca una distancia en relación a Buenos Aires, eje geográfico del sistema literario argentino: “un centro que Saer, para quien no hay centro, evita” (Mancini, 2004, p. 80)

De la noción de zona saeriana, nos interesa retener la idea de zona como topografía simbólica que al exceder la territorialidad es susceptible de ser atravesada por flujos, cruces, convergencias y divergencias. En este sentido, sostenemos que cualquier noción de zona anclada necesariamente a un territorio de límites rígidos, abona a la encerrona entre región versus centro. Desde las lógicas del poder, la política, los procesos económicos, en nuestro país esta oposición ha funcionado como matriz estructurante a la hora del pensar el sistema cultural. Nos proponemos ensayar una mirada de los fenómenos culturales haciendo foco en la intercepción de factores múltiples, sus dinámicas de interrelación. Exploraremos y construiremos una idea de zona porosa y elástica. La categoría que procuramos construir, excede una concepción estrictamente textualista.

La zona es, desde nuestra perspectiva, el resultado de un cruce heterogéneo de textos, instituciones, prácticas culturales diversas, imágenes, materiales de archivo, políticas de representación y formas de producción en donde la escritura funciona como un dispositivo de configuración territorial. Esta conceptualización se nutre de los aportes de Appadurai ([1996] 2001) respecto de la dialéctica que se desata entre la producción de localidad y la localidad de la producción. Esta perspectiva, a los fines de diseñar nuestro objeto de investigación, nos permite precisar los alcances de la idea de zona de escritura.

De este modo, entendemos a la *zona de escritura*, más allá de los determinismos del mapa político-geográfico. **Zona de escritura**, en el marco

del presente trabajo, es una categoría relacional y contextual que nos permite pensar la emergencia de un **campo cultural peculiar en los noventa** en la **ciudad de Rosario**, un campo precario y en formación en el que intervienen prácticas y agentes heterogéneos, tanto privados como públicos y especialmente activado por las prácticas editoriales independientes y públicas cuyas acciones convergen en el estímulo de la producción tanto de literatura como de crítica literaria local, la configuración de redes de escritores a partir de intervenciones estatales (festivales de poesía, concursos literarios, subsidios a la actividad cultural), una intensa intervención en los medios gráficos de autores que comienzan a escribir desde las páginas de los diarios locales además de una estrecha relación entre algunos agentes del campo con la investigación teórico-crítica en la universidad.

A mediados de los años noventa, Appadurai advierte dos factores que definen la dinámica actual de la modernidad. Se trata de la combinación inédita de dos tipos de flujos globales: las migraciones masivas y la mediación electrónica. En esta etapa de la modernidad, definida por estas formas de circulación, la díada Estado-nación se encuentra en crisis en su capacidad de arbitrar el espacio nacional y producir sujetos nacionales. En el marco de una modernidad “desbordada” cabe preguntar por el lugar que le corresponde a lo local, entendido como algo relacional y contextual, antes que entidad espacial o reducida a una escala. Lo local concebido de este modo –señala Appadurai– no es lo mismo que lo local como valor. En el esquema relativo al flujo cultural global, lo local ha perdido su anclaje ontológico ([1996] 2001, p. 187).

El panorama literario de la ciudad durante los últimos veinticinco años evidencia tramas y lógicas no subsumibles a la dinámica centro-región y nos impulsa a pensar en otros términos y en relaciones de mayor descentramiento. La categoría de zona de escritura –en sintonía con la idea de producción de lo local– desarma la dinámica centro-periferia al desplazar la lógica bipolar y focalizar en las zonas de flujos, desplazamientos y

tránsitos. En este punto, los aportes de Lawrence Grossberg (2012) nos permiten pensar con mayor precisión nuestras herramientas metodológicas cuando define la noción contexto como construcción espacial y relacional (p. 47). Desde esta perspectiva, la localidad se entiende como una entidad móvil, diferente de la localización:

La localidad (...) no debería confundirse con la localización. Es, más bien, un conjunto de relaciones, una política permanente, una densidad, en los cuales los lugares se materializan de manera discursiva e imaginativa y se ponen en juego mediante las prácticas que llevan a cabo personas y economías políticas diversamente posicionadas. (Raffles (1998) en Grossberg, 2012, p.47)

A contracorriente de cierta tradición occidental predominante que opone universalismo y relativismos, los Estudios Culturales, plantea Grossberg, “intentan reflexionar acerca del conocimiento de manera contextual” (p.33), por fuera de la mencionada dicotomía. Se trata de una práctica “radicalmente contextualista” o de “contextualidad radical”. Esto no implica una teoría del punto de vista, sino una forma de conocimiento situado que apela a la autorreflexividad acerca del propio contexto de producción de ese conocimiento. En esta línea, Stuart Hall caracterizó la “perspectiva intelectual de los estudios culturales como una interrogación de los contextos” en tanto conjunto de relaciones que rodean a las prácticas y a los acontecimientos (en Grossberg, 2012, p.36).

La formulación de una localidad para las prácticas de escritura a partir de los noventa nos lleva a reconsiderar la zona en el sentido en que la hemos expresado, es decir, ya no como fragmento, ni (sólo) representación de una región, sino espacio compuesto de flujos, no reductibles a una única relación determinante (centro-periferia, capital-región, totalidad-fragmento, universal-particular). ¿Cuáles serían las similitudes y cuáles las diferencias

entre lo local, en el sentido en que lo venimos planteando, y la zona tal como se diseña en el proyecto Saer? ¿Qué nuevos paisajes se configuran hacia fines del siglo XX? En el pensamiento contextual y relacional la zona también emerge como un espacio en donde se cruzan prácticas sociales, políticas, formas de la imaginación, dispositivos tecnológicos y modos de representación. En el marco de nuestra indagación, sostenemos que las zonas de escritura emergentes en los noventa componen una trama productiva que gestiona un campo literario, instituyendo imaginarios, pero a su vez, genealogías y flujos que procuraremos desentrañar.

En este nivel de análisis, la zona de escritura puede ser leída en clave de contexto, como configuración relacional que se anuda a partir de los textos y su “técnica” –en el sentido planteado por Benjamin (1934), en tanto modo de reproducción de un determinado arte– y el campo literario. En la trama configurada por las relaciones de los agentes en el campo, la técnica se alza como dispositivo inserto en un entramado indisociable en el cual el contexto no preexiste a la obra, ni la obra es consecuencia de un contexto. Nuestra lectura de los textos es inescindible de las tramas sociales y productivas en las que se constituyen las escrituras. En este sentido, nos valemos de la categoría de Benjamin de “técnica literaria”, esto es: la relación entre la obra y los medios de producción. Preguntarse por la técnica literaria implica preguntarse por “la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo” (p. 3).

La conferencia a la que hacemos referencia, *El autor como productor*, fue leída por Benjamin el 27 de abril de 1934, en el Instituto para el Estudio del Fascismo que los emigrantes alemanes, expulsados por la persecución nacionalsocialista, habían fundado en París. Ubicado en este contexto, el autor está pensando en la dimensión revolucionaria de la producción artística, en su capacidad de intervención directa en el cambio social. En este sentido, planteará que la “calidad” de una obra no radica sólo en aquello que la obra expresa, sino en su capacidad para intervenir en el aparato de producción. Esta potencia revolucionaria consiste para Benjamin

en la refuncionalización, en sentido democrático, de la relación entre narrador y lector. La distancia entre el marco en que Benjamin realiza esta interpelación a los intelectuales y nuestro presente es evidente, sin embargo, nos es de utilidad crítica para leer las obras –como establecen Grossberg y Appadurai– de modo inseparable del contexto, entendiendo la “técnica”, el proceso de producción, como un elemento constitutivo de la obra y determinante respecto de su función. Leeremos entonces las ficciones seleccionadas no sólo a nivel de aquello que se trama en el texto, sino atendiendo a los modos de producción material de cada obra, sus formas de inserción, circulación y recepción en determinados ámbitos concretos, los proyectos narrativos y las trayectorias de autor en las que se constituyen. Los textos de los que nos ocuparemos son producidos en un campo cultural emergente, en la ciudad de Rosario, en los años noventa, en un momento de crisis y reformulación de las bases hegemónicas a nivel cultural, político y económico, establecidas desde la lógica del Estado-nación. Estos textos y los modos en que se insertan productivamente en el campo cultural, analizados de manera retrospectiva, develan claves para comprender el período y ciertos procesos de reconfiguración del campo literario que abordaremos a lo largo de esta tesis.

Nuestra mirada es entonces necesariamente relacional y nuestro abordaje interdisciplinar. Comenzando por la lectura y análisis de las relaciones en que se constituye el corpus establecido, nos preguntaremos: ¿cuáles son las zonas que emergen en estas ficciones? ¿Qué relaciones establecen con otros discursos? ¿Cuáles son las relaciones de estos discursos con las condiciones de producción y de circulación en el período que estudiamos? ¿En qué genealogías se inscriben estos textos? ¿En qué trayectorias de autor se inscriben estas narrativas? ¿Dialogan estas escrituras entre sí? ¿Qué subjetividades construyen estas relaciones en la coyuntura de su emergencia? ¿Qué relaciones podemos establecer entre las prácticas editoriales, los círculos de reconocimiento, las redes de escritores, las diferentes figuras de autor?

Nos preguntamos también por los modos y los ámbitos en que los escritores locales se leen entre sí –si se leen– delimitando, de esta manera, ámbitos de valoración y reconocimiento. Examinamos, por otra parte, los espacios de producción y circulación de las obras, así como los ámbitos de encuentro y sociabilidad entre escritores. Indagamos sobre las instancias de legitimación que contribuyen al reconocimiento de los autores y sus obras. Rastreamos, por último, la intervención de las instancias críticas.

Una serie de interrogantes orientan nuestra indagación sobre el campo: ¿Dónde y cómo se forman estos escritores que vienen produciendo una obra en la ciudad de Rosario? ¿Se leen entre ellos? ¿Se reúnen? ¿Existe una sociabilidad de escritores? ¿Cómo se escribe la zona en los escritores que seleccionamos? ¿Cómo gestionan la localidad en su producción?

En la línea de los interrogantes planteados: ¿podríamos identificar en determinadas redes y ámbitos de sociabilidad entre escritores (y editores), la emergencia de formaciones literarias? Por formaciones entendemos, de acuerdo al concepto establecido por Raymond Williams, tendencias y movimientos efectivos, en el ámbito intelectual y artístico, que tienen una influencia significativa sobre el desarrollo de una determinada cultura (para nosotros, de un determinado campo cultural), cuya relación con las instituciones formales es compleja y variable (Williams, [1977] 2000). ¿Estas hipotéticas formaciones intervendrían en un campo literario constituido o, en todo caso, funcionarían como factores de tracción en un campo emergente? ¿Cuál sería su relación con las instituciones dominantes?

Si la categoría de campo nos remite al análisis de las dinámicas de fuerzas y sistemas de poder estructurantes de una zona de escritura específica, el concepto de formación nos permite identificar otras lógicas de agrupamiento y conformación de redes y espacios literarios, así como otras instancias de legitimación. En este sentido, Williams ([1977] 2000) reveló el

valor de las formaciones en el desarrollo “activo” de la cultura, nunca reducido a las instituciones formalmente identificables, dado que “una cultura efectiva es siempre algo más que la suma de sus instituciones” (p. 141). Las formaciones culturales pueden ser identificadas con los valores y significados de las instituciones formales, o bien pueden oponérseles. Para Williams, en las sociedades modernas complejas, las formaciones, a diferencia de las instituciones, juegan un rol cada vez más importante. Las formaciones –podremos constatar a lo largo del desarrollo de esta tesis– producen comunidades no necesariamente vinculadas por las lógicas dominantes, nacionales y/o territoriales. A nivel de formaciones, como las que se constituyen en torno a las revistas *Diario de Poesía*, *Ciudad Gótica*, *Viajeros de la Underwood* –para citar algunos ejemplos– y sus articulaciones complejas se articulan zonas configuradas por flujos, podríamos decir: “vecindarios virtuales” (Appadurai, [1996] 2001) que cimientan nuevas formas de producción de lo local.

Nuestra investigación es una invitación a repensar los alcances de lo local, lo regional, lo nacional, en las circunstancias del actual escenario de conexiones múltiples que promueven tanto las tecnologías de la comunicación como los desplazamientos de la población. Una categoría como la de zona aquí esbozada, esencialmente relacional, puede abrir una posibilidad para evaluar las fuerzas desatadas en un campo de dimensiones pequeñas que se constituye como una plataforma de localización no cerrada y en sintonía con los flujos globales que se intensifican hacia fines del siglo XX. Si las nociones de fragmento, cerrazón, particularismo, estuvieron asociadas a la idea de región, en la escena contemporánea, las redes, interconexión, flujos, construcción de contextos operan una revisión profunda de una dicotomía que resulta insuficiente.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La preocupación por reflexionar críticamente sobre la zona desde una perspectiva contextual y relacional nos coloca, en primer lugar, ante el problema de las formas en que ha sido estudiada la producción local bajo la denominación “literatura de Rosario”. Dentro de la escena literaria de la ciudad que describiéramos al inicio de esta introducción, la denominación circula como una definición sui generis de contornos imprecisos. No existe un consenso en relación a los criterios que permitirían establecer su especificidad y la bibliografía sobre el tema es escasa y asistemática. Las cuestiones relativas al problema teórico-crítico que tal denominación entraña merecen una atención que hasta hace poco tiempo no se presentaba como un problema relevante para la crítica universitaria.

El análisis del corpus que surge del agrupamiento de obras de escritores nacidos o publicados en la ciudad ha sido abordado fundamentalmente por fuera de los claustros académicos, o por fuera de las instancias curriculares, como ha sido el caso de la Cátedra Libre Felipe Aldana, creada en 2002 por una resolución del Consejo Directivo de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR) y dirigida por los profesores Roberto Retamoso y María Inés Laboranti. Sosteniendo como premisa que la institución universitaria evidenciaba desconocimiento sobre la diversa y heterogénea producción literaria rosarina, la iniciativa del grupo de docentes organizadores se proponía generar un espacio destinado a la investigación, la enseñanza y difusión de la literatura escrita en la ciudad. Su carácter de cátedra libre implicaba que ésta no formase parte del plan de estudios de la carrera de Letras y que sus actividades se realizaran de manera autónoma y autogestionada.

Desde este espacio se desarrolló en 2005 el seminario “El sistema literario argentino desde la perspectiva de la literatura de Rosario”, dictado

por el poeta y escritor Eduardo D'Anna. La Cátedra también llevó adelante un proyecto de investigación ("La modernización literaria en Rosario: delimitación teórico-histórica de sus manifestaciones textuales específicas (Poesía 1940/1970)"). No obstante, Retamoso manifiesta una interlocución nula con los ámbitos académicos formales al interior de la Escuela de Letras de la citada Facultad (Retamoso, 2016). El trabajo de la cátedra tampoco derivó en la publicación de materiales que podrían funcionar como bibliografía especializada.

Cabe señalar que, en su Proyecto de cátedra del año 2002, la Cátedra Libre Felipe Aldana se había propuesto, dentro del plan de actividades para el año 2003, la organización de las Primeras Jornadas sobre la Literatura de Rosario. Dicha Cátedra no logró concretar este objetivo, la realización de las Jornadas se produciría ocho años más tarde, cuando la Cátedra Felipe Aldana había cesado su actividad.

Otro acercamiento a las escrituras de Rosario, desde el ámbito universitario han sido las Jornadas Académicas "La Literatura de Rosario", organizadas respectivamente en 2011 y 2012 por la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR y los estudiantes agrupados en "Letras En Cambio". Esta iniciativa se proponía abrir "las puertas de la Universidad a los escritores de Rosario y generar un espacio de reflexión y difusión de la producción literaria local, tanto dentro de la Facultad como en la comunidad en la que los escritores han nacido o trabajan y producen o produjeron sus obras." (Organizadores Jornadas La Literatura de Rosario, 2012).

Otro antecedente, ligado al ámbito universitario pero formalizado por fuera de la estructura académica, es la Revista de Investigaciones Literarias (RIEL, 2004), una publicación que surgió en las aulas de la escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario y cuyo staff se conformara por estudiantes y graduados de dicha carrera. El segundo número de RIEL se consagró al estudio de la literatura local, particularmente,

de la novela de la segunda mitad de los años noventa y comienzos de los dos mil. Este trabajo da cuenta de la ausencia de soporte crítico preexistente sobre la temática y de los problemas que se plantean en relación a la definición de la literatura de Rosario como objeto: ¿qué criterios permitirían establecer los contornos del mismo? El equipo investigador no arroja definiciones respecto del interrogante y se propone como método de trabajo estudiar la representación de Rosario en los textos estudiados.

Por otra parte, la revista presenta una encuesta realizada a escritores, editores y críticos locales. Algunas de las preguntas planteadas interrogan sobre la “identidad literaria de Rosario” y la posibilidad de desarrollar una carrera de escritor en la ciudad. Estos interrogantes y la selección de los agentes encuestados implican una cierta idea de campo cultural, pero que no termina de precisarse en su formulación. Consideramos que esta publicación constituyó un gesto de acercamiento a la problematización de la escena literaria local desde un abordaje crítico, no obstante, no se establecieron conceptualizaciones que avanzaran en la definición de la noción de literatura de Rosario, ni del campo cultural que contendría este fenómeno.

Por último, como aproximación y estudio de la literatura de Rosario, cabe destacar el trabajo de investigación realizado por el poeta Eduardo D’Anna, quien fuera miembro del comité editorial de la emblemática revista literaria *El lagrimal Trifulca*⁶. En este caso, constatamos el desarrollo de un trabajo sistemático, sostenido por fuera de los ámbitos establecidos de la crítica y de los claustros académicos. En 1991, D’Anna publica el primer tomo de “La literatura de Rosario”, una antología prologada que reunía textos de autores rosarinos del siglo XIX. Su relevamiento prosiguió con la publicación de dos tomos posteriores dedicados a los períodos 1900-1940 y

⁶ El *Lagrimal Trifulca* fue una revista cultural, dirigida por los poetas Francisco y Elvio Gandolfo, editada en Rosario entre 1968 y 1976. El Lagrimal editó catorce números, además de plaquetas y libros de poesía, gracias al soporte material de la imprenta La Familia, perteneciente a los Gandolfo. El núcleo estable de redacción incluyó a Eduardo D’Anna, Hugo Diz y Samuel Wolpin (Gandolfo, 2015). En 2015, la editorial Biblioteca Nacional editó la colección completa en versión facsimilar.

1941-1970. En el año 1996, se publica el todo en un solo volumen ampliado hasta 1991. Su proceso de investigación se canaliza en 2005 en un ensayo sobre el sistema cultural argentino (“Nadie cerca o lejos. El centralismo cultural en la Argentina”⁷). Más recientemente, en 2007, el autor edita “Capital de nada. Una historia literaria de Rosario (1801-2000)”. Su recorrido de trabajo se propone un relevamiento histórico de las manifestaciones literarias gestadas en la ciudad y, por otra parte, un análisis de la dinámica centralista de sistema cultural argentino.

D’Anna se abstiene de brindar una definición precisa sobre lo que se nombra como literatura de Rosario: “no debe tomarse el frecuente uso que hacemos de la expresión “literatura rosarina” (...) sino como la alusión a un recorte con propósitos de facilitar el examen de los hechos, y no como una categoría especial, regida por principios diferentes” (D’Anna, 2007). El autor utiliza de manera genérica la expresión para referir a las producciones literarias producidas en el marco de la ciudad. A su vez, en el desarrollo de su obra, puede inferirse una asociación de esta categoría con la representación literaria de la ciudad.

En una entrevista reciente el ensayista sostiene que no habrá literatura de Rosario, mientras no exista trabajo crítico sobre la literatura de Rosario. La literatura de Rosario existe como fenómeno, pero sigue siendo inasible como objeto de estudio. En relación a esto, el autor hace referencia al problema de desconocer la tradición literaria propia y la prevaleciente ausencia de trabajo académico al respecto. De algún modo, ubica el origen de esta carencia en lo que fuera el funcionamiento centralista del sistema literario (y cultural) argentino: las producciones literarias de Rosario no forman parte del canon establecido desde la capital. Esta exclusión las ha relegado históricamente al desconocimiento por parte de la crítica incluso local (D’Anna, 2016).

⁷ D’Anna manifiesta que dicho ensayo tuvo origen en los seminarios que dictara en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, organizados por la Cátedra Libre Felipe Aldana (D’Anna, 2005).

De acuerdo a nuestras constataciones, en los espacios que se han ocupado del tema prevalece una mirada historicista que construye un objeto a partir de una cronología y una clasificación del corpus en función de los géneros tradicionales. No encontramos una reflexión crítica que avance en los alcances que tendría la configuración de un corpus establecido de acuerdo a la denominación “literatura de Rosario” y sus lógicas de funcionamiento en relación a otras literaturas o en el marco de la literatura argentina. La producción, circulación y el impacto de una obra no necesariamente están vinculados de manera inequívoca con el espacio geográfico de residencia u origen de su autor: ¿podríamos decir que la obra de Saer forma parte de la literatura francesa? La relación entre la obra y sus contextos es más compleja, está atravesada por múltiples entrecruzamientos: territoriales, culturales, políticos, subjetivos. Por otra parte, no puede afirmarse que exista una especificidad de la literatura local que permita determinar el recorte como en el caso de las literaturas llamadas regionales: no existe una lengua diferenciada; no hay temáticas, estilos, lenguajes propios que de algún modo sean representativos de la zona local.

Nuestro foco de interés está puesto en la observación de la escena literaria de la ciudad entre 1990 y 2001: en Rosario se escribe, se edita, se lee, se discute sobre lo escrito. Esto viene sucediendo desde el período estudiado de manera sostenida y sistemática, a través de una multiplicación de redes y de instancias institucionales e independientes que desbordan los límites de la ciudad y traman flujos regionales complejos. En este sentido, y en conexión con lo anterior, quisiéramos poner de relieve las intervenciones críticas que, desde la segunda mitad de los años ochenta, la revista *Diario de Poesía* realizó en torno a determinados objetos que forman parte de la literatura producida en Rosario –y de modo más amplio en la región del Litoral. Respecto de este punto, sobre el que volveremos en el segundo capítulo, podemos destacar, como aportes fundamentales al campo, la lectura crítica y valorización que *Diario de Poesía* desarrolló sobre la obra de

Aldo Oliva⁸ y, por otra parte, la recuperación del legado de la revista *El lagrimal Trifurca*.

⁸ Aldo Oliva (Rosario, 1927-2000) es considerado en la actualidad uno de los poetas más destacados de la poesía argentina del siglo XX. Su *Poesía completa* fue editada en 2003 por Editorial Municipal de Rosario y reeditada por el mismo sello en 2016.

CAPÍTULO I

CONCENTRACIÓN EDITORIAL Y GENERACIÓN DE COMUNIDADES INDEPENDIENTES DE LECTURA: ¿HACIA UNA RECONFIGURACIÓN DEL MAPA LITERARIO ARGENTINO?

Las narrativas y el campo literario que estudiamos se constituyen en el marco del vaciamiento institucional y económico de los años noventa, el desconcierto respecto del futuro, el desfondamiento de las instituciones, la avanzada del mercado, la disgregación de aquellas modalidades del lazo social que encontraban en el Estado su fuerza cohesiva. En esas formas del vacío, no obstante, se producen pliegues en los que la potencia de lo colectivo emerge como acontecimiento. Fuera de la Historia, lejos de la lógica de los grandes relatos, de los circuitos de consagración de la crítica y del fenómeno editorial de mercado. Nos encontramos ante un momento de emergencia en el sentido en que Raymond Williams definiera esta noción a partir de “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” en el marco de un proceso cultural, y que se definen de modo relacional con respecto a los elementos de la cultura dominante (Williams, [1977] 1997).

Esta emergencia de lo nuevo se define necesariamente en relación a los elementos dominantes que determinan el campo cultural durante el período en nuestro país. Damián Tabarovsky (2018) define como tendencia predominante de aquello que podría llamarse campo cultural o literario, en la Argentina de los ochenta y los noventa, el aparente quiebre entre dos polos atractores: la academia y el mercado. El autor de *La literatura de izquierda* relativiza, no obstante, esta oposición: si bien existe una diferenciación

rotunda en el modo en que se perciben los actores de uno y otro polo, “ambos están ligados –sostendrá– no sólo por la circulación de figuras (...) si no sobre todo por la relación que ambos sitios sostienen con la literatura” (2018, p. 18). Mercado y academia escriben –de acuerdo a la hipótesis de Tabarovsky– en pos de la reproducción de un orden, de su propio orden y sus convenciones. La diferencia sustancial que el autor destaca entre ambas instancias es la valoración o el lugar del texto: mientras que en la academia *se lee*, se registra la relevancia del *texto*, el mercado sólo concibe el producto *libro*.

No es nuestra intención, ni forma parte de nuestro objeto de trabajo suscribir o polemizar con esta hipótesis. Nos interesa retener la distinción entre estos polos atractores que organizan el campo literario, para pensar de qué modo se ubican las prácticas que estudiamos respecto de estas matrices hegemónicas. Si las trayectorias que indagamos no se agotan en ninguno de estos paradigmas o polos: ¿en qué se diferencian de los mismos? O en todo caso, ¿qué intersecciones traman con una u otra instancia?

En su trabajo “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina” (2015), Hernán Vanoli observa la emergencia de ciertas formaciones intelectuales independientes (relativas al sector editorial) que, en los años noventa, inciden sobre las prácticas de escritura y provocan transformaciones a nivel de la cultura literaria. Vanoli identifica en ciertos procesos emergentes de carácter independiente, la cualidad de erigirse en “comunidades de lectura” (p. 172), es decir, de constituirse como “principios organizativos de ciertas redes de intercambios, cooperación, amistad, gusto personal y tradiciones de autonomía cultural...” (p. 173). Antes de profundizar sobre esta hipótesis, central desde nuestra perspectiva de indagación, indagaremos el funcionamiento del polo editorial mercantil que se consolida en los años noventa y, por otra parte, la emergencia de formaciones independientes durante el mismo período. Estudiaremos el

desarrollo de estos fenómenos en los contextos específicos de las ciudades de Buenos Aires, en tanto centro de la industria editorial nacional, y Rosario, en torno a la cual se articula nuestro objeto de investigación.

En “La concentración y la polarización de la industria editorial (1990-2000)”, Malena Botto caracteriza los noventa en términos de “paradoja”: un crecimiento en las cifras de la industria del libro (con un promedio de edición anual de 52 millones de ejemplares) que “no se corresponde con una efectiva recuperación y circulación del libro del autor argentino, el que, por el contrario, va a ver agudizada la crisis en la que cayera a fines de los años setenta” (Botto, 2006, p. 209). En su estudio sobre “El mercado editorial en lengua española”, Sealtiel Alatríste (1999), define el período a partir de cuatro grandes rasgos:

- La desaparición del “mercado homogéneo” de libros en lengua castellana y, en este sentido, la desaparición del sistema de distribución argentino, que hubiera abastecido en épocas de prosperidad editorial tanto a Latinoamérica como a España.
- La concentración de la producción editorial en grandes grupos y la tendencia a la desaparición de la figura tradicional del editor de oficio, reemplazado por un consejo editorial en el que priman criterios de marketing (y, en este mismo movimiento, la aparición de una serie de “editoriales independientes”).
- La aparición de las megalibrerías que, manejadas por los mismos grupos editoriales, se especializan en novedades y libros de interés general. Se trata de un sistema comercial que mantiene altos stocks para responder a una demanda de ciclo breve.
- La incorporación masiva al mercado editorial de la figura del “lector consumidor”.

El proceso de concentración editorial avanza a ritmo exponencial durante el período: el grupo colombiano Carvajal desembarca en 1992,

través de la editorial Norma que, en 1991 había comprado la editorial Tesis y que, tres años más tarde, compraría Kapelusz. El grupo español Planeta (que en 1982 hubiera adquirido Seix Barral y Ariel y, en 1989, Ediciones Deusto) compra, en 1991, Espasa-Calpe. El Grupo Bertelsmann, de origen alemán, adquiere, en 1996, el 80% del sello Lumen, fundado por Esther Tusquets. En 1997, Random House, perteneciente a dicho grupo se asocia en un 50%, para la edición de libros en español, con Mondadori, propiedad de Silvio Berlusconi quien controla un tercio del sector editorial italiano. Finalmente, el Grupo Bertelsmann adquiere, en 1998, el 60% de editorial Sudamericana (Castro, 2015). Vale precisar que en 2001 este mega conglomerado editorial adquirirá la propiedad total del mencionado sello de origen argentino.

En este marco, “los autores se ven constreñidos a ofertar sus manuscritos a los pocos conglomerados que van comprando prácticamente todas las editoriales” (Castro, 2015, p. 125). La estrategia editorial de los grandes grupos –constata Castro– consiste en adquirir la segunda o tercera obra de un escritor de éxito probado, antes que *arriesgarse* con autores nuevos. Los Premios literarios otorgados por algunos de los grandes sellos forman parte de este funcionamiento comercial. Desde dicha lógica, puede entenderse la creación de algunos certámenes literarios como el Premio Planeta de Argentina (1992), el Premio Clarín de Novela (1998) y el relanzamiento del Premio Alfaguara de Novela (1998).

En un contexto editorial que tiende a la concentración, se reforzará (a nivel de la dimensión mercantil) la tendencia centralizadora del sistema literario argentino en lo concerniente a las posibilidades de acceso a la edición y circulación para los autores. Las sedes de las medianas y grandes editoriales con distribución nacional e internacional, se encuentran emplazadas en la capital del país. Si para los escritores noveles o no reconocidos, las posibilidades de concretar la edición de sus materiales, se

verá dificultada por la situación descrita, esta dificultad será aún mayor desde el interior del país, por fuera de los circuitos de proximidad directa con la industria editorial. Nos referimos a las redes que tienden a producirse por proximidad, en el marco de un campo cultural compuesto por determinados circuitos a través de los cuales circulan y se vinculan escritores y editores (o representantes de los grupos editoriales): periódicos, suplementos culturales, la universidad, talleres literarios, formaciones culturales de diversa índole⁹.

Si el mercado tiende a operar en un sentido centralizador, por fuera de sus órbitas se delinearán otras zonas no necesariamente subsumibles a esta lógica. Lo independiente se multiplica con una potencialidad inédita. Desde una mirada que observe el período estrictamente en función de las macropolíticas y los procesos socioeconómicos de orden masivo, este fenómeno cultural emergente a nivel de las formaciones independientes y las acciones de los grupos no hegemónicos no ocuparía un lugar de relevancia. Desde una perspectiva tal, estas manifestaciones corren el riesgo de pasar inadvertidas. Se trata de proyectos o intervenciones de alcance reducido y duración o vigencia variable. Por otra parte, el registro de estas actividades – previas a la era digital – suele ser escaso. Sin embargo, sostenemos que en estas iniciativas se halla el germen de nuevas configuraciones de praxis social que se desarrollarán con mayor intensidad a partir de 2001. Pensamos particularmente, como lo señalara Vanoli (2015), en nuevas formas de producción, circulación y recepción de la literatura. No nos

⁹ Considerando el campo literario en Rosario, durante el período, no podemos dejar de mencionar el lugar central que autores como Roberto Fontanarrosa y Angélica Gorodischer ocupan a nivel de la industria editorial. Ambos escritores son autores de obras de alta circulación editorial y gozan de reconocimiento y prestigio a nivel local, nacional e internacional. En el caso de Fontanarrosa – masivamente conocido a través de sus célebres historietas publicadas en la prensa gráfica: “Inodoro Pereyra” y “Boogie el Aceitoso” – desde 1970, el sello independiente “Ediciones de la Flor”, ha publicado los setenta títulos que conformaron la obra del autor, hasta su fallecimiento en 2007. En lo concerniente a Gorodischer, se trata de una escritora multipremiada, internacionalmente reconocida por su obra de ciencia ficción, cuyos textos son editados por prestigiosos sellos de diferente talla como Minotauro, Lumen, Emecé, Ediciones de la Flor, Sudamericana. En relación al proceso de concentración editorial al que nos hemos referido, vale observar que, en la actualidad, los dos autores señalados se encuentran dentro del catálogo del Grupo Editorial Planeta.

referimos a lo nuevo en tanto *lo último*, en el sentido en que el mercado podría plantearlo: la novedad dentro de una matriz que se reproduce a sí misma, sino lo emergente, aquello que produce la diferencia al alterar el funcionamiento de las estructuras hegemónicas. En este sentido, recuperamos y entendemos la noción de emergencia de Williams ([1977] 1997): nuevos significados y valores, nuevas prácticas y tipos de relaciones.

Mercedes Gómez de la Cruz (2016), escritora y editora de activa participación en los grupos emergentes del período, advierte que a partir de 2001 se producirá un quiebre en el campo cultural y literario en Rosario. Entre 2001 y 2004 –manifiesta– después de la recesión de los noventa, después de la caída del mercado y de la consiguiente crisis, después de la reformulación del Estado en Argentina, “estalla la posibilidad de entrar en el mercado”.

En los noventa se trataba de esperar que te publicaran, de entrar a determinados circuitos. Los proyectos independientes eran embrionarios, potentes e intensos, pero discontinuos, a partir de 2001 empieza a crecer un movimiento independiente divergente, desde diferentes ámbitos y en diferentes territorios, aparecen nuevos espacios de producción y circulación como la FLIA [Feria del Libro Independiente]. En ese contexto, dejé de mirar a Rosario como una ciudad excluida del sistema. (Gómez de la Cruz, 2016)

Efectivamente, a partir de 2001, se multiplican nuevas formas de producir y visibilizar literatura, por fuera o en los bordes de los circuitos hegemónicos. Las nuevas tecnologías posibilitan y aceleran ese proceso, sin embargo, la transformación no proviene (sólo) del orden tecnológico, ni de la progresiva recuperación económica que habilita nuevas modalidades de

producción editorial diferenciadas del funcionamiento masivo de la industria editorial concentrada¹⁰. Dicha transformación se encuentra enraizada en un profundo proceso de orden cultural. Consideramos que el movimiento de formaciones independientes que surgen en los años noventa, en diversas ciudades del país, está en la raíz de esa mutación radical en los modos de producir, visibilizar y legitimar la obra literaria. En el sentido en que lo planteáramos con Vanoli (2015): asistimos a la emergencia de grupos de escritores, editores, artistas visuales –muchas veces los roles se encuentran indiferenciados– que a través de su praxis erigen principios organizativos de nuevas redes de cooperación, intercambio y reconocimiento en el marco de la producción cultural.

A continuación, quisiéramos observar, de modo muy general, la emergencia de formaciones literarias independientes en la ciudad de Buenos Aires, tradicional epicentro de gravitación de la industria editorial y de la crítica. A través de este recorrido, profundizaremos nuestro análisis sobre la categoría de editorial independiente, así como la evolución y complejización de este sector. Procuraremos hacer énfasis en los flujos que generan estos grupos, promoviendo la consolidación de redes culturales alternativas que reconfigurarán el campo cultural argentino.

Desde fines de la década de 1980 comienzan a gestarse en Buenos Aires una serie de revistas literarias independientes de poesía donde aparecen por primera vez muchos de los autores que posteriormente se contarán entre los llamados “poetas de los noventa”. Por otra parte, estas publicaciones se encuentran en el origen del fenómeno de emergencia de

¹⁰ Las nuevas formas de impresión y encuadernación caseras, el auto diseño, la asunción de las diferentes etapas del proceso de edición (corrección, diagramación, etc.), sumados al costo accesible de las impresiones offset por tiradas que generalmente no superan los 1.000 ejemplares, se cuentan entre una variedad de formas de producción donde el capital social de las diferentes formaciones asume un rol vital (Vanoli, 2015).

editoriales independientes que se producirá durante los años noventa. Entre ellas podemos mencionar el *Diario de Poesía*¹¹ –producido desde Rosario y Buenos Aires– donde aparecen los primeros poemas de Oscar Taborda; *La mineta*, donde puede leerse a Daniel Durand y José Villa, entre otros; la revista *Huevo y medio*, que da lugar a las primeras publicaciones de Fabián Casas; la revista *Trompa de Falopo*, en la que aparecen poemas de los autores citados junto a otros como Juan Desiderio y Darío Rojo. Algunos de estos poetas¹² convergerán hacia 1990 en la revista *18 Whiskys*, que reunirá a autores emergentes como Mario Varela, Laura Wittner, Ezequiel y Manuel Alemián, Sergio Raimondi, Rodolfo Edwards, Osvaldo Bossi, entre otros.

En buena medida, las editoriales autogestionadas, que se convertirán en un acontecimiento cultural característico de la década de 1990, tomarán como modelo la producción artesanal de este tipo de revistas. De hecho, en algunos casos, los proyectos editoriales se desprenden de la experiencia de publicación de una revista¹³. Entre este tipo de editoriales emergentes, en la ciudad de Buenos Aires, durante el período, se encuentran: *Trompa de Falopo* (1989 – 1993), dirigida por Leonardo Gabo y asociada fuertemente a la figura de Juan Desiderio; *Libros de Tierra Firme* (1983-2008), dirigida por José Luis Mangieri –en su catálogo figuran autores como Juan Gelman y Leónidas Lamborghini pero a la vez publica los primeros libros de Martín Prieto, Daniel García Helder, Fabián Casas, Martín Gambarotta y Marcelo Díaz–; *Siesta* (1997 - 2007) en cuya constitución son centrales las figuras de Marina Mariasch y Santiago Llach, *Ediciones Del Diego* (1998 - 2001), un proyecto llevado adelante por Daniel Durand, José Villa y José Varela; *Nusud*, también de principios de los noventa, fue una cooperativa editora entre cuyos miembros fundadores estuvo Diana Bellessi, *Tsé=tsé* (1995), dirigida por Reynaldo Jiménez; *Belleza y Felicidad* (1998), a cargo de

¹¹ En el siguiente capítulo dedicaremos un apartado a esta publicación.

¹² Daniel Durand, José Villa, Darío Rojo.

¹³ En Rosario, podemos mencionar el caso de *Ciudad Gótica* a la que nos referiremos oportunamente.

Fernanda Laguna y Cecilia Pavón; Paradiso (1991), de Américo Cristófalo y Cristian Kupchik (Yuszczuk, 2011).

La mayoría de estos proyectos, como señalan Adriana Astutti y Sandra Contreras (2001), definieron su “independencia” en relación a los conglomerados de carácter transnacional, fundamentalmente, frente al imperativo de la máxima rentabilidad, priorizando la calidad y el valor cultural del libro. Por otra parte, si la homogeneización del gusto resulta funcional a los grandes grupos en pos de obtener el máximo rendimiento económico, las “editoriales independientes” promoverán la diversidad en oposición a la estandarización. Un desafío central para estas formaciones será la creación de catálogo y la continuidad, con una infraestructura mínima y tirajes que oscilan entre los 700 y 1000 ejemplares. Estas formaciones editoriales generan nuevos formatos y dinámicas de publicación y devienen centrales en la generación de bibliodiversidad, en el contexto de concentración y mercantilización de la industria editorial que se profundiza a partir de los años noventa.

Los autores que indagaron el campo editorial durante el período coinciden ampliamente en la identificación de dos tendencias contrapuestas: la concentración del mercado editorial por parte de grandes conglomerados y el surgimiento de proyectos independientes. En esta línea, se establece una primera delimitación de la categoría de editorial independiente a partir de la autonomía económica respecto de la propiedad de los medios de producción, pero a su vez, respecto de los imperativos que impone el mercado editorial hegemónico. En este sentido, y tal como lo definen Adriana Astutti y Sandra Contreras (2001), a partir de los años noventa la llamada independencia editorial remite, en principio, a una diferenciación respecto de los grandes grupos cuya finalidad prioritaria es la de la rentabilidad. En la misma línea, Saferstein y Szpilbarg (2012) afirmarán que “lo ‘independiente’ se erige en oposición a los autores y editoriales consagrados comercialmente por la gran industria editorial, lo que, en

tiempos de globalización cultural, significa situarse en oposición a un supuesto circuito hegemónico de circulación literaria” (p. 466).

Desde un acercamiento histórico al sector editorial en nuestro país, es posible ubicar en la década de 1940 el inicio de un proceso de modernización de la industria, promovido por el desembarco de emigrantes españoles exiliados del franquismo que fundan empresas editoriales como Sudamericana, Emecé, Losada. Estos sellos devendrán referentes de la edición para América Latina, con un rol clave en el boom de la literatura latinoamericana durante la década de 1960. De acuerdo a los estudios realizados por Hernán Vanoli (2010), estas grandes editoriales convivirán con otros dos modelos de edición literaria. Por un lado, el de la intervención estatal (y luego privada, pero con criterios de tipo estatal), constituido por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) y el Centro Editor de América Latina (Ceal). Al decir del investigador, estos proyectos, que apuntan a la formación de las masas, modernizan y ensanchan los circuitos de circulación del libro, al mismo tiempo que otorgan una mirada patrimonialista y, a la vez, renovadora de la cultura literaria nacional: democratizan sus principios de apreciación y construyen interpretaciones sobre la tradición. En otro sentido fundamental, se erigen como verdaderas formaciones de resistencia cultural contra las dictaduras. Por otro lado, Vanoli destaca el modelo de la tradición independiente. Si bien su origen proviene de larga data, éste adquiere gran impulso en los años sesenta. Dos proyectos, como Jorge Álvarez Editor y La Rosa Blindada son señalados como casos emblemáticos. En el primero se trata de una editorial comercial que se inserta en determinados nichos de mercado; el segundo constituye un modelo de edición militante. En esta línea, es preciso destacar la Editorial Biblioteca Vigil, creada, en Rosario, en 1966 como parte de un proyecto

colectivo vecinal que se constituyó como un emblema de la cultura independiente¹⁴.

La herencia de la tradición «independiente» –constata Vanoli– se vincula, entonces, tanto a una cuestión oposicional como a una cuestión propositiva: oposición al establishment y a los condicionamientos económicos; proposición de estéticas emergentes y construcción de circuitos de circulación contraculturales. Y, al mismo tiempo, alberga un amplio espectro de sensibilidades, tomas de decisión y relación con lo político que la estructuran como un espacio de posiciones con una dinámica propia. (Vanoli, 2010, p. 132)

Si en los años sesenta se da una convivencia entre el modelo de edición literaria independiente y las grandes editoriales nacionales, el fenómeno de transnacionalización y concentración de la industria cultural que se consolida en los noventa marca el fin de aquella configuración. Las editoriales pasan a ser definidas en función de dos categorías generales: los grandes grupos internacionales y las editoriales independientes.

Las primeras, en general, sustentan catálogos concebidos para una venta a corto plazo, con alta rotación de títulos, contenidos homogéneos y un mayor poder de negociación en toda la cadena de producción y distribución del

¹⁴ La Editorial Biblioteca Vigil, dirigida desde 1966 por Rubén Naranjo, llegó a editar noventa y dos libros, reunidos en dieciséis colecciones de tirada masiva, antes de ser intervenida y desmantelada por la Dictadura militar en 1977. En el año 2015, la editorial fue relanzada, tras un largo proceso judicial que culminó con la restitución de las instalaciones de la antigua Biblioteca Popular a la Asamblea de socios, exalumnos y directivos de la Vigil. Este caso constituye un ejemplo emblemático de la interrupción que significó la Dictadura militar (1976-1983) en los procesos de orden cultural y colectivo.

libro. Las segundas, por su parte, muestran un proceso productivo más cercano a la individualidad de cada título y contribuyen a la bibliodiversidad. (Vanoli, 2010, p. 133).

Establecida una primera distinción entre estas dos configuraciones productivas que estructuran el mercado editorial a partir de los años noventa, existe un generalizado consenso en la necesidad de establecer diferenciaciones al interior del diverso grupo de formaciones que se encuentra comprendido en la denominación amplia de editorial independiente (Astutti & Contreras, 2001; Molina, 2013; López Winne & Malumián, 2016; Saferstein & Szpilbarg, 2012; Vanoli, 2010; Reck & Winik, 2012). Esta diferenciación dentro del sector se manifestará en función de la evolución del mismo, notablemente a partir de 2001. Saferstein y Szpilbarg (2012; 2014) proponen una tipología que complejiza el paradigma binario. Los autores definen al menos tres grupos de editoriales: los holdings de capital transnacional; las editoriales independientes pequeñas o medianas de capital local que buscan profesionalizarse, sin abandonar la primacía del valor cultural del libro; las microeditoriales o editoriales under que sostienen una lógica de producción artesanal y para las cuales el proyecto comercial se subordina al proyecto cultural. Estos tres grupos implican, a su vez, diferentes circuitos y valorizaciones acerca de la consagración en el ámbito literario.

Hemos precisado, en este capítulo, las características y dinámicas propias del sector concentrado de la industria cultural, que Saferstein y Szpilbarg ubican como un primer grupo, quisiéramos establecer ahora las propiedades específicas de los dos tipos que integran, de acuerdo a esta clasificación, el sector independiente. En relación al segundo grupo, el de las editoriales independientes pequeñas o medianas, éstas presentarían una propuesta editorial basada en la diversidad, frente a la sobreproducción de

títulos serializados¹⁵. Estas formaciones organizan su actividad de acuerdo a parámetros culturales, antes que estrictamente mercantiles. “Sin embargo – sostienen los autores– como todo libro es al mismo tiempo mercancía y bien simbólico, lo económico no desaparece del horizonte de los editores, que siempre apuntan a un mercado de lectores” (2014, p. 11). Estos grupos priorizarían la oferta sobre la demanda, apuntando a determinados lectores, o en términos comerciales, a determinados nichos de mercado. Respecto de su estructura y organización laboral, estas editoriales funcionan como pequeñas o medianas empresas: emplean trabajadores especializados que se desempeñan en diferentes departamentos o áreas. En relación a las dinámicas de distribución y visibilización, estas editoriales pueden insertarse en ámbitos hegemónicos como la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, a partir de stands individuales o colectivos.

Como tercer círculo de esta tipología, y dentro del sector independiente, se encuentran las microeditoriales, también nombradas como editoriales under. La diferencia de este grupo respecto del anterior reside no sólo en la escala productiva sino en su relación con el mercado y, por otra parte, con los ámbitos de legitimación literaria. Se trata de proyectos caracterizados por modos artesanales de fabricación de los libros y redes de distribución alternativas. En este sentido, las figuras y los roles de escritor, editor, propietario pueden confundirse o verse reunidas en una misma persona. Este tipo de formaciones no persigue, necesariamente, la consagración mediante las instancias tradicionales, sino que su énfasis está puesto en la configuración de redes culturales alternativas: “arman FLIAS¹⁶ y lecturas, a la manera de varietés, donde se conocen e intercambian experiencias con una cercanía corporal y personal notable, que en los otros tipos editoriales no está presente, ya que en ellas lo personal en la relación

¹⁵ Saferstein y Szpilbarg mencionan, como ejemplo, una serie de editoriales porteñas post 2001, como Eterna Cadencia, Entropía, La Bestia Equilátera, Gog y Magog, Katz, Marea e Interzona. Podríamos incluir en este grupo editoriales surgidas en los años noventa, que forman parte de nuestro campo de estudio, como Beatriz Viterbo y Bajo la luna.

¹⁶ Feria del Libro Independiente y Autogestionado

disminuye a medida que lo laboral aumenta” (Saferstein & Szpilbarg, 2012, p. 477).

Vale aclarar que esta caracterización no excluye la diversidad de perfiles y modalidades productivas al interior de cada grupo. Podemos agregar que, si bien es posible establecer algunas generalidades, los tres grupos editoriales sostienen grados y modos de vinculación variables con otros actores centrales del campo cultural, como la crítica, la academia, los suplementos y las revistas culturales, los medios masivos de comunicación, las instituciones públicas de cultura. Estas vinculaciones pueden modificarse a través del tiempo. Existe incluso una relativa permeabilidad en el sector independiente: las editoriales, los escritores y las escritoras que circulan en sus espacios pueden cambiar, entrar y salir de uno u otro proyecto o ámbito, y proyectarse a sí mismos hacia diferentes públicos o interlocutores (Saferstein & Szpilbarg, 2012). Esta tipología no rígida nos ofrece entonces criterios de análisis para caracterizar un proyecto editorial en un momento dado y pensar las dinámicas e interrelaciones de determinados agentes en un campo cultural.

Hacia fines de la década de 1990, y a partir de las nuevas posibilidades tecnológicas, surgen una serie de espacios virtuales dedicados a la circulación de textos literarios. El sitio web “Poesia.com” (1996-2002), coordinado por Daniel García Helder, Alejandro Rubio y Martín Gambarotta, realizó una doble tarea: reprodujo libros fuera de circulación o de difícil acceso, conformando un archivo en el que figuraron poetas como Ricardo Zelarayán, Arturo Carrera y Leónidas Lamborghini; pero también difundió obras inéditas de poetas contemporáneos, actividad que compartió con el sitio “zapatosrojos.com” (1999-2006), a cargo de Romina Freschi y Karina Macció. “La voz del erizo”, por otra parte, complementó el ciclo de lecturas homónimo organizado por Delfina Muschietti en el Centro Cultural Rojas entre 1992 y el 2002 (Yuszczuk, 2011). Vale destacar que la primera publicación integral de *DAF*, la novela de Beatriz Vignoli, es concretada en el

espacio virtual de “Poesia.com”, donde permanecerá disponible para su lectura entre 2000 y 2002.

El factor digital y/o virtual tendrá una relevancia capital en el devenir del sector independiente, más allá de sus heterogeneidades, Vanoli (2010) observa que la mayoría de estas editoriales coinciden en la generación de lazos sociales a través de las redes virtuales y de catálogos personalizados que expresan la segmentación de la oferta en el mercado de bienes culturales. Hemos advertido, en efecto, que estas nuevas praxis generan y sostienen flujos inéditos, o infrecuentes, a nivel del campo literario nacional. Redefinen la dinámica entre el supuesto centro y lo regional, delineando zonas no delimitadas por la geografía política. Como constataremos en función de las experiencias que describiremos a lo largo de esta tesis, los modos y las trayectorias de reproducción y circulación que promueven estas formaciones no dependen (o en todo caso, no lo hacen de manera absoluta) de un funcionamiento centralizado de las formas de producción, distribución, visibilización y reconocimiento del objeto literario, sino que se constituyen a partir de intercambios y articulaciones entre grupos emplazados en distintas ciudades del país que producen actividades de lectura, escritura, crítica, publicaciones periódicas, edición de libros y ferias autogestivas. Estas formaciones, por otra parte, se articularán en diferentes medidas con las instituciones públicas culturales, los ámbitos tradicionales de la crítica y la prensa.

La crítica literaria se sigue y se seguirá ejerciendo por largo tiempo; el canon y sus respectivos contra-cánones seguirán circulando, impugnándose, discutiéndose. Pero, al mismo tiempo, esta serie de instituciones y disposiciones conviven con todo un sistema de prácticas que llevan las marcas de otro régimen de significación emergente. (Vanoli, 2015, p. 174)

Un acontecimiento notable que da cuenta de las transformaciones enunciadas es la elección, por parte de autores que tienen la posibilidad de publicar en las grandes editoriales, de editar algunos de sus títulos mediante este tipo de proyectos independientes. El caso más paradigmático y, acaso, el primero es el de César Aira, quien fuera en los noventa un autor de culto. Al decir de Sandra Contreras (2016), esta micropolítica de autor es uno de los factores que posibilita la emergencia de estas pequeñas editoriales.

Creo no exagerar si digo que la experiencia de Aira está en el origen, en el nacimiento mismo, de eso que es un fenómeno, también singular en la producción editorial argentina de los años noventa: la proliferación de pequeñas editoriales. Puedo dar un testimonio al respecto: de hecho, la editorial Beatriz Viterbo nació con el libro de ensayos de Copi y debo decir que, si bien era el año 1990, cuando el 'fenómeno Aira' todavía no se había puesto a andar, Aira, no obstante, ya era 'Aira' (un nombre de autor reconocido). (Contreras, 2007, p. 75)

El caso Aira pone de manifiesto el modo en que estas nuevas lógicas de reproducción literaria perforan los sistemas hegemónicos de legitimación, reconocimiento y circulación. Operaciones de este tipo habilitan nuevos flujos al interior del mapa político del sistema literario: Aira publica obras en los grandes sellos porteños (absorbidos por capitales transnacionales) como Emecé, pero también en editoriales independientes como Beatriz Viterbo de Rosario, Belleza y Felicidad, Mate, Vanagloria y Eloísa Cartonera de Buenos Aires. Este fenómeno será observable en varios autores que ingresarán en pequeños catálogos de prestigio, al mismo tiempo que asegurarán su

visibilidad y rentabilidad económica mediante la firma de contratos con grandes grupos editoriales (Castro, 2015). Ante la masificación y homogeneización de la industria editorial, de la mano de los conglomerados internacionales, las pequeñas editoriales independientes de los noventa se perfilan como reductos donde prima la construcción de catálogo en función de criterios estéticos, artísticos, políticos, por encima del imperativo de rentabilidad máxima. Es en este sentido que estos proyectos funcionan como núcleos de nuevas comunidades de lectura –retomando el concepto de Vanoli (2015)– con sus propias dinámicas de encuentro, circulación y reconocimiento, mediante la creación de relaciones y redes colaborativas dentro del campo cultural.

Como hemos visto, esto no significa que estos sellos carezcan de perspectiva comercial. Necesariamente, para subsistir deben procurarse vías de financiamiento y rentabilidad, lo que constituye una de las mayores dificultades a las que se enfrentan. Las estrategias de subsistencia económica incluyen, en algunos casos, la recepción de aportes de los autores y la percepción de subsidios del Estado o de entidades de diversa índole. Respecto del ingreso de fondos por ventas, también observamos una multiplicidad de modalidades alternativas a la clásica distribución en librerías, como la venta directa, de mano en mano, realizada por los editores o los mismos autores; la circulación en ferias autogestivas, en encuentros o en festivales. Progresivamente, algunas entre estas editoriales, lograrán posicionarse como pequeños nichos de mercado. Podríamos mencionar, entre las que surgen en la década de 1990, los casos de “Beatriz Viterbo”, “Bajo la Luna” y “Paradiso”. Esta tendencia se consolidará en el decenio siguiente, al producirse una amplificación inusitada de las posibilidades materiales de producción editorial, conjuntamente con una mayor segmentación de los públicos y de los mercados.

Este fenómeno de emergencia, basado en la conformación de redes de sociabilidad autogestionadas, no tiene un epicentro, sino que se produce simultáneamente en diferentes centros urbanos del país y genera nuevos modos de interconexión entre regiones. Si las dinámicas de circulación literaria y las formas de legitimación de autor hegemónicas tienden a funcionar de manera vertical y centralizada (desde Buenos Aires hacia las provincias), estas redes se constituyen, en principio, de modo horizontal sin necesaria mediación de la capital.

Creemos oportuno, en este punto, centrarnos en el foco de nuestra investigación: el campo literario en Rosario, durante los años noventa y las zonas de escritura que lo configuran y/o atraviesan. A partir del marco general que hemos establecido, podemos afirmar que las prácticas de lectura y escritura que emergen por fuera –o en los bordes– de los ámbitos hegemónicos de circulación y consagración habilitan espacios de verdadera experimentación literaria y redefinen zonas escriturarias por fuera de la dicotomía centro-región. A continuación, nos referiremos al fenómeno de emergencia editorial en Rosario, durante la década de 1990.

MOVIMIENTO EDITORIAL EMERGENTE EN ROSARIO: BEATRIZ VITERBO, CIUDAD GÓTICA Y EDITORIAL MUNICIPAL DE ROSARIO

Desde comienzos de la década de los noventa, se inicia, en la ciudad de Rosario, un movimiento de emergencia de editoriales independientes que tendrá continuidad hasta el presente. Desde el año 2010 hasta el 2016 podríamos hablar de un verdadero auge o pico de este fenómeno, con un crecimiento exponencial de sellos literarios: de un puñado de tres o cuatro editoriales radicadas en Rosario, a principios de los noventa, la ciudad

pasará a albergar una veintena de sellos (Ver Anexo). Algunos de los proyectos editoriales que se inician durante los años noventa, permanecen activos actualmente, como las editoriales Beatriz Viterbo (1991), Homosapiens (1992) y Ciudad Gótica (1997). Si bien Rosario tuvo iniciativas editoriales de relevancia en períodos anteriores¹⁷, nos interesa poner el foco en el fenómeno que se despliega de manera sostenida y creciente a partir de 1991. Esta continuidad se traducirá en la creación de catálogos con impronta definida, el entramado de redes entre diferentes actores del campo cultural y en articulaciones con las políticas públicas culturales que se desarrollarán en consonancia con el nuevo movimiento cultural. En este sentido, destacamos a la par de la aparición de las editoriales independientes más arriba mencionadas, la creación en 1992 de la Editorial Municipal de Rosario, como parte de un conjunto de políticas públicas culturales a las que nos referiremos en el siguiente capítulo.

En relación al sector independiente, nos detendremos en los casos de las editoriales Beatriz Viterbo y Ciudad Gótica. Procuraremos establecer la génesis de ambos sellos y sus líneas de proyección posterior. Concentraremos nuestra atención en estos casos, dado que se trata de dos proyectos emblemáticos de la edición independiente en la ciudad de Rosario, que se han centrado fundamentalmente en lo literario¹⁸ y que ofrecen dos modelos bien diferenciados: Beatriz Viterbo, ligada al ámbito universitario y de la crítica; Ciudad Gótica, proveniente de los circuitos del under y el arte independiente. Por otra parte, nos ocuparemos de la creación y evolución de la Editorial Municipal de Rosario, un actor de capital importancia en la conformación actual del campo literario en Rosario y, de modo más amplio, de una zona de escrituras.

¹⁷ Podemos remitirnos al caso de la Editorial Biblioteca Vigil (Ver nota al pie N°14, p.44).

¹⁸ Podemos diferenciar, en este sentido, el caso de Homosapiens, librería y editorial emblemática de la ciudad que, si bien cuenta con colecciones literarias en su catálogo, se ha especializado en publicaciones académicas ligadas al ámbito de la educación.

Beatriz Viterbo Editora (1991)

“Ellas hicieron cosas, vinieron del otro lado del mundo, del fondo de África, con el estigma de la negritud, y aun así crearon una editorial, triunfaron, ahora tienen poder.” (Aira, [1994] 2012, p. 142). De este modo satiriza César Aira en la novela “Los misterios de Rosario”, la irrupción novedosa de la editorial Beatriz Viterbo, a principios de los años noventa, en la ciudad de Rosario. Beatriz Viterbo fue, en principio una novedad por su carácter de editorial independiente.

Respecto del período y el fenómeno aborbadado, Tabarovky destaca el rol pionero de las editoriales Beatriz Viterbo, en Rosario, y Paradiso, en Buenos Aires:

Ellas armaron una tradición sobre la que las demás luego avanzaron. Creadas ambas en 1991, en pleno proceso de concentración económica, es decir, nadando a contracorriente del clima de la época, Beatriz Viterbo – dirigida por Sandra Contreras, Adriana Astutti y Marcela Zanin– y Paradiso – por Américo Cristófalo– expresaron una nueva forma de entender el trabajo editorial, de vincular la literatura con la crítica, de encontrar nuevos escritores y de apostar por sus autores. (Tabarovsky, 2009)

En relación al origen de la editorial, Sandra Contreras evoca el contexto crítico del año 1990: los comienzos de la era menemista luego de la hiperinflación y una sensación de frustración respecto de las expectativas de los años ochenta con el regreso de la democracia en Argentina. De la necesidad de pensar intervenciones por fuera de la institución universitaria

deriva la formación de grupos de estudios y coloquios autogestivos. En ese marco y “de ese espíritu” surge la idea de formar una editorial (Contreras, 2016).

Es interesante destacar la relación del proyecto con la idea de localidad. En relación con ello, Contreras expresa que la ciudad de Rosario constituyó un lugar desde el cual trabajar, pero no un lugar al que representar. En la misma línea, manifiesta que la inclusión de autores rosarinos en el catálogo no respondió a una orientación de dar visibilidad a lo local. Al decir de la editora, no se plantea, una idea de anclaje local, pero sí una inscripción clara en el campo académico universitario: desde el comienzo la editorial propone publicaciones de narrativa argentina contemporánea y de crítica académica. Un ensayo de Cesar Aira sobre Copi y otro de Alberto Laiseca sobre el plagio constituyeron las primeras publicaciones del sello¹⁹. Respecto del valor y la incidencia de estas publicaciones inaugurales, como hemos advertido más arriba, Contreras sostiene que la política literaria de estos escritores posibilitó la consolidación de editoriales independientes emergentes de la talla de Beatriz Viterbo.

Este es un factor que nos interesa destacar, el de las relaciones entre los diferentes actores del campo cultural, en este caso, las redes entre escritores y editores. En la emergencia de editoriales independientes pequeñas y medianas, que se da de manera continua, desde los años noventa en la ciudad de Rosario, se teje una vinculación nueva entre las figuras de autor y editor: una suerte de sociedad y apuesta mutua que abre una reconfiguración novedosa de las posiciones tradicionales de esos actores en el campo cultural. Apuesta de las editoriales al publicar escritores emergentes, marginales u olvidados respecto de los circuitos de consagración; o en un sentido diferente, apuesta por parte de escritores

¹⁹ LAISECA, Alberto, *Por favor ¡Plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario: 1991; AIRA, Cesar, *Copi (El Escribiente)*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario: 1991

legitimados o reconocidos –como fue el mencionado caso de Aira o Laiseca– que pudiendo publicar sus obras a través de sellos de circulación masiva, optaron por el circuito independiente. Esta acción transforma ese marco que nombramos como campo cultural y que hemos definido como espacio de producción de bienes simbólicos y como sistema de fuerzas en el que se despliega una competencia por la legitimidad cultural (Bourdieu, 1989-1990). Dicho movimiento altera el eje de lo hasta entonces considerado como centro de la legitimación de un artista o una obra al abrir nuevos circuitos de lectura, cooperación, producción y reconocimiento.

Beatriz Viterbo Editora, desde esta posición “marginal” de pequeña editorial independiente, radicada en el interior del país, se consolidó como un sello de referencia: sus catálogos de crítica y de ensayo, la serie de obras de Cesar Aira, la publicación del teatro de Manuel Puig, la reedición de los ensayos de Martinez Estrada constituyen obras y colecciones emblemáticas que apuntalaron el reconocimiento de la editorial rosarina.

Desde la articulación con la universidad y la crítica, en tanto ámbitos de discusión en los que se movían las editoras, el sello logró sobrepasar las dificultades de distribución y circulación que se le presentan a una editorial de pequeña y mediana escala. En este sentido, fue clave la construcción de catálogo. La colección de crítica tuvo un impacto y crecimiento inmediatos, se trataba de un tipo de material que no encontraba lugar en las editoriales tradicionales. Contreras observa al respecto que no se trata solamente de que los libros lleguen materialmente a las librerías sino de que se conozcan, es decir que un catálogo se convierta en una referencia, en “un estado de la cuestión o en el catálogo del presente” para un determinado público lector (Contreras, 2016). Ello implica que los títulos devengan objeto de debate, de discusión, de crítica. Esto es precisamente lo que sucedió con las colecciones de ensayo, de crítica y con algunos proyectos destacados, entre

los que se encuentran los ya mencionados. También enfatizamos, en consonancia, la revisión crítica de la que han sido y son objeto novelas de escritores emergentes en los años noventa, como es el caso de *40 watt* de Oscar Taborda (1993). editada por primera vez por Beatriz Viterbo en la colección *Ficciones*.

Editorial Ciudad Gótica (1997)

Editorial Ciudad Gótica, dirigida desde sus orígenes y hasta la actualidad por Sergio Gioacchini, surge como ramificación y profundización de la edición de la revista literaria homónima, fundada en 1993²⁰. Hacia 1997 el proyecto inicial –sobre el que profundizaremos en el capítulo siguiente– se amplió e incorporó la editorial. En aquellos comienzos la publicación de la revista y el trabajo editorial se encuentran íntimamente enlazados. La publicación periódica generó una zona de encuentros, lecturas, intercambios entre autores emergentes y jóvenes lectores que circulaban en el ámbito cultural *under*, desde la cual se proyectó el sello. A medida que la revista consolidaba su continuidad y expandía su alcance, empezó a revelarse una producción prolífica y sostenida en algunos de los escritores que colaboraban de manera frecuente. Por otra parte, el grupo editor recibía textos de lectores-escritores muy jóvenes que enviaban sus materiales para ser eventualmente publicados en la revista.

Una de las características específicas de la revista *Ciudad Gótica* era la convocatoria y recepción abierta de textos a partir de los cuales se realizaba la selección a publicar. Se trataba de propiciar un ámbito de circulación de lo que se escribía en la ciudad. En la revista eran publicados

²⁰ La revista fue editada con continuidad hasta 2005. En el año 2015 fue relanzada mediante la publicación del número 32 que, hasta el momento, ha sido el último volumen editado.

autores cercanos al ámbito de influencias de los editores y escritores externos a aquella red que enviaban sus manuscritos. De la recepción de aquellos textos surge la idea de realizar un encuentro de jóvenes escritores y publicar una antología.

Cuando la revista empezó a andar, empezamos a ver que también había mucho material generado por algunos de los autores que estaban adentro, y empezamos a hacer la editorial. Uno de los primeros libros que sacamos fue el del encuentro de escritores jóvenes. Porque mandaban cien chicos por número a la revista para publicar. Entonces con todos esos trabajos hicimos un encuentro, que se hizo en la vieja Sala de la Cooperación, alrededor de 1997, e hicimos un libro con todos los textos de los chicos. (Gioacchini en Vignoli, 2010)

El “Primer encuentro regional de escritores jóvenes y muy jóvenes” se concreta en junio de 1997, en el Complejo Cultural de la Cooperación²¹. “Con su libro en la mano, los autores muy jóvenes compartieron mesas de lectura (...) con escritores jóvenes con trayectorias reconocidas y una continuidad de trabajo en el quehacer literario” (Anon., 1997). La cita, fruto de una reseña del evento publicada en el número 13 de *Ciudad Gótica*, hace referencia a autores como Miriam Cairo, Sergio Gioacchini, Reynaldo Sietecase y Marcelo Street quienes formaron parte de aquel encuentro. Esta experiencia, de la que participaron estudiantes de treinta y cinco colegios secundarios de Rosario y la región, marcó el inicio de la editorial.

²¹ El evento, organizado por Ciudad Gótica, fue declarado de interés por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe y contó con el apoyo del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Durante esa primera etapa, el modo de producción era fundamentalmente artesanal. El espacio físico de la editorial estaba radicado en la vivienda del director editorial. Él mismo realizaba las tareas de diagramación, a las que pronto incorporó las de impresión. En este sentido, Gioacchini testimonia que en el año 2001 pudo adquirir una imprenta digital, que terminó de pagar al año siguiente a un valor muy superior al inicial, a causa de la devaluación del peso. A pesar de los avatares de la economía, la incorporación de este recurso tecnológico al trabajo autogestivo permitió, hacia la década entrante, potenciar la producción: “en el 2002 –afirma el editor– fuimos la editorial que más libros de poesía hizo en el país. En el 2008 estuvimos entre las primeras 10 editoriales de literatura” (Gioacchini en Vignoli, 2010).

Ciudad Gótica estructuró sus primeras ediciones en diferentes colecciones financiadas en colaboración con los autores. Por un lado, se editaban los llamados “libros de autores”, solventados íntegramente por los propios escritores. En efecto, una parte del trabajo, que permitía financiar el proyecto, consistía en ofrecer servicios editoriales. Esta es una característica propia de la editorial que perdura hasta la actualidad e incluye la edición de textos no sólo literarios. Por otra parte, Ciudad Gótica editó, durante el período que estudiamos, diversas antologías estructuradas en dos colecciones: “Encuentros de escritores jóvenes y muy jóvenes” y “Talleres literarios”. Se trataba de volúmenes que reunían las producciones de aquellos eventos, organizados por la misma editorial, o por talleres de escritura de la región.

Finalmente, podemos destacar las colecciones de poesía y novela que constituían propiamente el catálogo conformado en función del criterio y la selección de los editores. Entre los títulos que conformaron aquellas primeras ediciones, Gioacchini (2018) pone de relieve *Oficios de Abdul*

(1999), de Jorge Isaías²² (quien dirigía la colección Dedalus, de poesía, dentro de la editorial), *Cantos olvidados* (1999) de Alberto Lagunas; y *Poemas* (2001) de Jorge Boccanera. Por otra parte, es posible relevar, durante aquella primera etapa, una serie de títulos pertenecientes a miembros del equipo editor de la revista o integrantes de la misma editorial como *Simple blues* (1999) de Sergio Gioacchini y *Lo bueno breve* (1998) de Andrea Ocampo.

Esta superposición de roles ilustra la figura del autor como productor a la que hicieramos referencia en nuestra introducción, al mismo tiempo que pone en evidencia una de las características específicas de cierto grupo de editoriales independientes que hemos definido, con Saferstein y Szpilbarg (2012), como microeditoriales o editoriales under: aquellas que mantienen una lógica de producción artesanal, donde muchas veces los roles que forman parte del proceso de producción del libro se encuentran indiferenciados, y para las cuales el proyecto comercial se subordina el proyecto cultural. En relación a este último elemento de la caracterización conceptual que hacen los autores, es preciso hacer una salvedad respecto del caso particular. Ciudad Gótica busca erigirse y permanecer como proyecto cultural, en el sentido de generar un espacio de publicación y visibilidad para los autores de la región –sobre todo en el momento de su emergencia, cuando la ciudad contaba con escasas iniciativas editoriales– pero al mismo tiempo, se constituye como modo de producción material de bienes culturales y modo de subsistencia de los editores, en tanto empresa comercial. En esta línea, Gioacchini, manifiesta que, en la medida en que el proyecto, fue consolidándose, él abandonó su empleo como docente para dedicarse al oficio de editor.

²² En este caso, se trató de la segunda edición, habiendo sido la primera editada en 1975 por Editorial La Cachimba.

Actualmente, Ciudad Gótica sostiene una línea de trabajo que, como hemos precisado más arriba, consiste en ofrecer servicios editoriales e incluye, entre otros, la edición de libros de autor, textos científicos y escolares, revistas. Esta dimensión comercial permite el funcionamiento de la editorial en tanto empresa y, al mismo tiempo, el sostenimiento del proyecto editorial que busca intervenir a nivel del campo cultural. Entre las publicaciones recientes, en este sentido, destacamos la *Poesía reunida* de Jorge Isaías²³ (2018), publicada en dos tomos, y la serie *Palabras a mano*, obra escogida de Hugo Diz²⁴, iniciada en 2003 y cuyo sexto volumen fue editado en 2017.

Editorial Municipal de Rosario (1992)

En el año 1992, se pone en marcha la Editorial Municipal de Rosario (EMR), dependiente de la Subsecretaría de Cultura del gobierno municipal. Al momento de su creación, se nombra como director al escritor rosarino Héctor Sebastianelli. Posteriormente asumirán dicho cargo Gary Vila Ortiz, Elvio Gandolfo, Pedro Cantini y, desde 2008 hasta la actualidad, Oscar

²³ Jorge Isaías (Los Quirquinchos, 1946), fundó, en 1971, junto a Guillermo Colussi y Alejandro Pidello la revista y editorial La Cachimba. Publicó los libros de poesía: *La búsqueda incesante* (1970); *Poemas a silbo y navajazo* (1973); *Oficios de Abdul* (1975, 1999); *Crónica Gringa* (1976, 1983, 1990 y 2000); *Cartas australianas* (1978, 2004); *Poemas de amor* (1979, 1986); *La memoria más antigua* (1982); *Y su memoria olvido* (1985); *Un verso recordado* (1988); *Violín de Octubre* (1993); *Arenas movedizas* (1995); *El cáliz recobrado* (1997); *Nuevos poemas de amor* (2000); *Lánguidamente su licor* (2000); *A los amigos* (2000, 2007); *Sombra de fresnos* (2001); *El pan en llamas* (2001, antología); *La persistencia del canto* (1996, antología); *Áspero cielo* (2006); *Donde supura el aire* (2007).

²⁴ Hugo Diz (Rosario, 1942) integró la redacción de la revista *El lagrimal trifurca* editada en Rosario entre 1968 y 1976. Publicó los libros: *El amor dejado en las esquinas* (1969); *Poemas insurrectos* (1971); *Algunas críticas y otros homenajes* (1972); *Historias, veras historias* (1974); *Manual de utilidades* (1976); *Canciones del jardín de Robinson* (1984); *Las alas y las ráfagas* (1985); *A través de los ríos y los mares* (1986/87); *Baladas para Marie* (1988); *Ventanal* (1990); y *La lírica y el exabrupto* (1997).

Taborda. De acuerdo a los documentos oficiales que argumentan su creación, la EMR se plantea como propósitos primordiales:

Fomentar la difusión de las obras de los creadores de Rosario; dar prioridad a la temática local, regional, provincial, nacional y latinoamericana; proteger y defender nuestro idioma y sus particularidades nacionales y regionales; brindar oportunidad a los escritores y artistas, sobre todo inéditos de publicar sus trabajos; dotar a las publicaciones de un criterio estético elevado sin elitismo, sin censura y sin prejuicios. (Municipalidad de Rosario, 1992)

En 1994, se crea el sello discográfico que constituye aún hoy una de las líneas de producción de la editorial. Por otra parte, en el mismo año, se editan los primeros títulos de la colección de narradores rosarinos. Conforman esta primera serie, autores de reconocida trayectoria, entre ellos: Jorge Riestra, Angélica Gorodischer y Alma Maritano²⁵. Un año más tarde, se realizan los primeros concursos literarios promovidos por la editorial municipal, el concurso “Manuel Musto” de Poesía y el Concurso de Jóvenes Narradores.

En los años sucesivos se promueven de manera sistemática concursos de novela, cuento y ensayo que estructuran buena parte de las diferentes colecciones del sello. Se imponen y consolidan como instancias de reconocimiento, el concurso Municipal de Narrativa “Manuel Musto”, cuyas obras galardonadas integran las colecciones de novela, cuento y nouvelle y el concurso Municipal de Poesía “Felipe Aldana”, destinado a

²⁵ *La ciudad de la torre Eiffel*, Jorge Riestra; *Técnicas de supervivencia*, de Angélica Gorodischer; *Diario de un vidente*; Alberto Lagunas; *Había una vez...*, Ada Donato; *Mañana le pregunto*, Alma Maritano.

poetas de la ciudad de Rosario y su área metropolitana, que organiza la colección de poesía homónima. Estos certámenes tendrán un rol clave en varios sentidos: dotarán al catálogo de EMR de obras legitimadas mediante el reconocimiento de jurados autorizados y, a su vez, funcionarán como instancia de legitimación de la figura de autor. Por otra parte, la conformación de los jurados –que reunirá escritores con trayectorias y recorridos diferentes– tendrá, en algunos casos, valor consagradorio. En concursos realizados entre los años 1995 y 2000, participaron como jurados, entre otros, escritores consolidados y reconocidos como Angélica Gorodischer; intelectuales que habían formado parte de grupos culturales emergentes durante los años sesenta y setenta, como Juan Martini, Nicolás Rosa, Noemí Ulla, Elvio Gandolfo, Jorge Isaías, Eduardo D’Anna; críticos como Alberto Giordano, en pleno ascenso de su carrera²⁶. Por último, podemos señalar las participaciones de Daniel García Helder y Martín Prieto, escritores y críticos emergentes durante el período, integrantes del Consejo editorial de *Diario de Poesía*.

Estos certámenes han sido renovados anualmente a lo largo de los últimos veinte años y continúan activos. Junto con la colección inaugural de narradores rosarinos, las obras premiadas en las sucesivas ediciones conformaron el catálogo de la Editorial Municipal durante la década de 1990. En las décadas siguientes, las convocatorias ampliaron su radio de extensión geográfica e incorporaron otros géneros y lenguajes: ensayo, historieta, nouvelle, cuento infantil, fotografía, ilustración²⁷. El perfil de la editorial se diversificó: si durante la primera etapa el foco estaba puesto en lo local, observamos en la evolución posterior una expansión de la noción de región que comprende lo provincial, lo nacional, e incluso lo regional en

²⁶ Resulta elocuente, el caso de Alberto Giordano para advertir la retroalimentación entre diferentes instancias del campo intelectual. Giordano, proveniente de la carrera de Letras, durante los años noventa realizó sus primeras publicaciones críticas con la editorial Beatriz Viterbo. Él mismo señala, en este sentido: “Hace 25 años me convertí en autor gracias al interés de Adriana Astutti y Sandra Contreras por publicar libros en los que el pensamiento busca formas de comunicar qué sucede cuando la literatura afecta la sensibilidad de un lector” (Gigena, 2016)

²⁷ Concurso Provincial de Nouvelle (2012), Primer Concurso Nacional de Poesía (2017), Concurso Nacional de Historieta (2017), Concurso Regional de Nouvelle (2018).

sentido más amplio. De hecho, la convocatoria al “Concurso Regional de Nouvelle 2018” se extiende a las provincias argentinas de Chaco, Corrientes, Entre Ríos, Formosa, Misiones y Santa Fe, y a la República de Paraguay. Esta política editorial, configura una zona, en el sentido en que procuramos pensar el término, constituida de flujos, que nada tiene que ver con los localismos cerrados, ni la oposición estanca entre centro y región, capital e interior, que ha marcado al sistema cultural argentino.

La Editorial Municipal, como expresión de una política editorial pública de nivel local, es un caso único en el país. Cómo pasó de la mera voluntad política de dar cuenta de una producción literaria acotada a una unidad territorial de baja escala, a convertirse en una experiencia de referencia a nivel nacional, se explica por la persistencia en algunas grandes líneas de reflexión y de acción. Por ejemplo, dar la batalla por la propia existencia en los espacios y circuitos de circulación y validación, en los medios masivos, en la línea de trabajo que proyectó las primeras producciones de largo aliento, tanto en libros como en discos, sobre el eje de la recuperación de la memoria literaria y musical de la ciudad. (Cantini en Do, 2018)

El catálogo literario de EMR²⁸ expresa esta profundización y complejización del proyecto inicial, al mismo tiempo que permite leer un modo de intervención en el campo cultural tanto en Rosario, como a nivel nacional y regional. En la actualidad conforman y renuevan dicho catálogo: las obras seleccionadas a través de los concursos literarios; la colección Mayor, creada en 2001, que incluye las obras reunidas de los principales referentes de la literatura de la región, del siglo veinte, precedidas por

²⁸ En función de nuestro objeto de estudio, no nos ocupamos en esta investigación del catálogo conformado por las ediciones musicales.

estudios críticos²⁹; y los títulos de la colección Naranja, “crónicas breves que abordan, desde la experiencia íntima, histórica o testimonial, lugares concretos de una ciudad o una provincia” (EMR, 2017). Por otra parte, la editorial cuenta con las siguientes colecciones: la colección Rosario, integrada por diversas obras que abordan la ciudad de Rosario desde distintas disciplinas (la historia, la literatura, el arte, el urbanismo, la arquitectura) y a través de sus diferentes dimensiones: la ciudad real, la ciudad simbólica, la ciudad imaginaria; la colección Infantil de cuento, ilustrada por artistas rosarinos; la colección Ensayo, iniciada en 2005, que reúne estudios, ensayos y ponencias en torno a la literatura argentina realizados por escritores, investigadores y docentes de la universidad pública³⁰; la colección Historieta, que contiene diversas líneas: una antología de carácter federal, historietas extranjeras traducidas en Rosario, Historieta LGBTI y una antología de historieta latinoamericana contemporánea. (EMR, 2018).

Es preciso destacar, respecto de la función que cumple la EMR y su relevancia en el campo, la orientación que han marcado las figuras que llevaron adelante el proyecto –provenientes del ámbito de la cultura, cuando no específicamente del universo de las letras. Desde una mirada genealógica, nos interesa poner de relieve cómo, en la actualidad, escritores como Oscar Taborda y Daniel García Helder, artistas experimentales en los años noventa, provenientes de las zonas más alternativas de la literatura, retoman y potencian líneas de intervención iniciadas por gestiones anteriores y le dan a la editorial una impronta singular: cierta dinámica más cercana a la de una editorial independiente que a la de un sello de carácter estatal

²⁹ Desde 2001, en el marco de la Colección mayor, fueron publicados los siguientes títulos: *Fruttero. Obra poética y otros textos*, Arturo Fruttero (2001); *Aldana. Obra poética y otros textos*, Felipe Aldana (2001); *Peirano. Poesía reunida*, Irma Peirano (2003); *Obra poética y pictórica*, Emilia Bertolé (2006); *Trabajo nocturno*, Juan Manuel Inchauspe (2010); *El collar de arena. Obra reunida*, Beatriz Vallejos (2015, 1ra edición 2012); *Oliva. Poesía completa*, Aldo Oliva (2016, 1ra edición 2003); *Facundo Marull. Poesía reunida*, Facundo Marull (2018).

³⁰ Nora Avaro, Analía Capdevila, Tulio Halperin Donghi, Horacio González, María Teresa Gramuglio, Laura Milano, Alan Pauls, Adolfo Prieto, Sergio Raimondi, Nicolás Rosa, Sylvia Saítta y Julio Schwartzman.

respecto de libertad a la hora de definir *líneas y temas de publicación, género y estilo* (Do, 2018, p. 2). Resulta significativo que Taborda, director actual, emparente el proyecto de la editorial municipal con experiencias independientes fundamentales no sólo a nivel local: "Entiendo que la editorial es deudora de una tradición renovadora y a la vez popular, emparentada, en el ámbito local, entre otras, con la experiencia de la Biblioteca Vigil y también con *El lagrimal trifurca* y *La Cachimba*, dos revistas-editoriales representativas de los años sesenta-setenta" (Taborda en Do, 2018, p. 2). Así mismo, su actual titular manifiesta que la EMR tiene "un perfil de editorial independiente" respecto de la edición, el cuidado, los títulos. En este sentido, afirma: "no somos una editorial que es sólo funcional al Estado" (Taborda en Anon., 2017).

Sostenemos que la creación de la EMR y su devenir ulterior, constituyen uno de los factores determinantes en la conformación del campo literario en Rosario, desde la década de 1990. Al mismo tiempo que produce desde local –estableciendo un trabajo de recuperación y renovación del acervo cultural de la región– su radio de intervención desborda los límites de la ciudad. La producción desde el territorio o, dicho de otro modo, la localidad de la producción, se enmarca en una red de flujos e interconexiones que redefinen las nociones de lo local, lo regional, lo nacional, desbordando las antiguas y mencionadas oposiciones estancas entre estas dimensiones.

CAPÍTULO II

CAMPO LITERARIO Y CULTURAL EN ROSARIO EN LOS AÑOS NOVENTA: DEL “NO HAY NADA” AL “TODO LO QUE HAY”

FORMACIONES INDEPENDIENTES, EL CIRCUITO CULTURAL UNDER: CICLOS DE LECTURA; REVISTAS; FANZINES; GRUPOS DE LECTURA.

Dentro del movimiento cultural emergente que se despliega en los años noventa, luego de la primera etapa de normalización democrática, se encuentran determinados grupos que dan lugar a lo que podemos nombrar como circuito cultural under. Definimos así a un conjunto heterogéneo de formaciones cuyo accionar no depende de las políticas públicas de cultura, ni de la industria cultural comercial. Estas formaciones se caracterizan por su alto grado de autonomía respecto de las instituciones y del mercado. Como ha sido señalado anteriormente, al tratarse de grupos autónomos, las formaciones culturales –entendidas como tendencias y movimientos efectivos, en el ámbito intelectual y artístico, que inciden significativamente sobre el desarrollo de un determinado campo cultural– pueden ser identificadas con valores y orientaciones de las instituciones formales, o bien pueden oponérseles (Williams, [1977] 2000). En el caso del circuito under, predominan como tendencias: la posición crítica respecto de las políticas estatales y las perspectivas mercantiles hegemónicas; y la exploración de manifestaciones culturales alternativas respecto de dichos parámetros. Esto, sin embargo, no excluye la posibilidad de que se desarrollen diferentes formas de vinculación con el Estado y/o el Mercado dominante. Esta relación

puede materializarse en subsidios, cesión de espacios públicos o privados, auspicios, contrataciones eventuales, etc. Como observaremos más adelante, el estado municipal de Rosario y el estado provincial de Santa Fe, incorporarán progresivamente en sus estructuras a diversos actores del campo cultural. Por otra parte, dichas políticas públicas seguirán, en buena medida, el radar de los movimientos culturales independientes. Si bien durante los años noventa esta tendencia será limitada en sus alcances, observaremos desde la segunda mitad de la década una mayor participación del Estado en tanto auspiciante de actividades, eventos y publicaciones de carácter independiente.

Una de las características del movimiento cultural que articula una suerte de campo, en los noventa, es la intermitencia como tendencia sostenida. Esta idea puede parecer contradictoria, con ella queremos señalar el carácter embrionario y potente de muchos de los proyectos culturales que se desarrollan en ese momento, pero al mismo tiempo su discontinuidad como marca recurrente. Esta discontinuidad, se da, no obstante, en una constante de insistencia. Existe una multiplicidad de grupos que se arman y se desarman, en general, en períodos breves, para volver a recombinarse en nuevas iniciativas. En su mayoría se trata de proyectos solventados, con escaso presupuesto, por pequeños grupos de artistas e intelectuales. Sostenemos que estas formaciones, a las que nos referiremos a continuación, resultan embrionarias a la luz de la incidencia que, como podremos constatar, tendrán en las décadas siguientes.

Resulta difícil dar cuenta de la compleja red de proyectos que se despliegan durante este período. En buena parte de los casos, las iniciativas son de corta duración y alcance restringido. Se trata de acciones que buscan intervenir en el presente: ciclos de lectura en espacios públicos, performances, distribución gratuita de fanzines en bares y espacios culturales, edición de revistas culturales. Existe a su vez un germen del

movimiento editorial independiente que se desarrollará con más dinamismo a partir de 2001. Ciertos proyectos editoriales, como hemos observado en el capítulo precedente, comienzan su actividad con la publicación de revistas literarias. Los registros de lo producido, en este marco, son escasos. La inmanencia de las intervenciones, el carácter no sistemático de los proyectos y las formas de producción pre-digital pueden contarse entre las causas de esta falta de registro. El relevamiento sobre material de archivo, así como los testimonios y materiales aportados por quienes formaron parte de las experiencias nos han permitido bosquejar un mapa de las acciones y los grupos culturales más relevantes del período, y de sus vinculaciones recíprocas.

Diario de Poesía (1986-2011), *Ciudad Gótica*, (1993-2015), *Poesía de Rosario* (1993-2014), *Cuadernas* (1995-1997), *Los Lanzallamas* (1996-2005), *Viajeros de la Underwood* (1997-2000), se cuentan entre las principales revistas literarias que forman parte del campo literario en Rosario, durante la década de 1990. Con diferente alcance, modos de financiamiento, formas y ámbitos de circulación, estas publicaciones tuvieron en común el hecho de publicar textos de autores de la ciudad –aunque no exclusivamente–, promover ciclos de lectura, presentaciones de libros y, en algunos casos, derivar hacia la edición de obras literarias. Considerando las dificultades de acceder a un mercado editorial cerrado y reducido a la esfera comercial (dificultades aún mayores desde el interior del país), y ante la escasa participación estatal en este ámbito, las revistas literarias tendrán un rol fundamental durante este período. Es en la órbita de estas publicaciones independientes que los autores circulan, se leen, comparten sus lecturas, se encuentran y se diferencian. A medida que las posibilidades tecnológicas de producir publicaciones evolucionan, facilitando la tarea, por un lado, y reduciendo los costos por otro, estos proyectos se complejizan, ganan espacio y visibilidad dentro del campo cultural.

Dentro de las formaciones enunciadas destacamos los casos de *Diario de Poesía y Ciudad Gótica*, publicaciones de amplia circulación y extendida continuidad en el tiempo. Si bien no incluiremos a *Diario de Poesía* dentro de este apartado, concierne al circuito cultural under – puesto que se trató de una publicación de alcance masivo y que adquirió un rol de referencia dentro del campo literario a nivel nacional– es preciso señalar que varios de sus editores se vinculaban y formaban parte de otros grupos y experiencias culturales independientes de la ciudad de Rosario. *Ciudad Gótica*, por otra parte, surge de las experimentaciones y búsquedas de jóvenes grupos emergentes que comienzan a reunirse para producir actividades desde el under. Algunos años después de la aparición de la revista, el grupo editor funda el emblemático sello editorial homónimo al que nos hemos referido en el capítulo anterior.

En enero de 1993, aparece el primero de treinta y un números que se editarían hasta el año 2005³¹. Con una tirada inicial de entre 200 y 300 ejemplares, *Ciudad Gótica* se distribuyó en kioscos de la ciudad de Rosario y, progresivamente, alcanzó otras ciudades del país. La publicación buscó generar un espacio para la producción narrativa y poética contemporánea de autores de Rosario y la región. En una etapa posterior, también se incluyeron reportajes y ensayos sobre literatura.

En palabras de la escritora y periodista cultural, Beatriz Vignoli, “la revista *Ciudad Gótica* nació a comienzos de los noventa como una expresión de la escena literaria emergente rosarina y de sus ficciones urbanas” (2015). En efecto, la iniciativa de crear una revista surge en el marco de una serie de encuentros o tertulias de escritores que se inician a partir de la Bienal de Arte Joven realizada en Rosario, en 1992. Entre esas experiencias, destacamos la del autodenominado “Malón Literario La Ira de Aguirre”, grupo

³¹ La revista fue editada con continuidad hasta 2005. En el año 2015 fue relanzada mediante la publicación del número 32 que, hasta el momento, ha sido el último volumen editado.

de lectura, escritura y performance del que participaron Sergio Gioacchini – fundador y director de *Ciudad Gótica*– junto a otros escritores jóvenes como Pablo Solomonoff, Beatriz Vignoli y Fernando Marquinez. El origen y los ámbitos de circulación de *Ciudad Gótica* durante los años noventa está fuertemente ligado a los circuitos culturales del under. En relación a este punto de partida, Gioacchini manifiesta:

Yo creo que siempre hay un mainstream, una corriente central de cultura, y después hay una ruptura permanente dentro de eso, y a esa ruptura en general la dan los grupos generacionales. (...) Así fue el momento fundante de *Ciudad Gótica*. Nosotros estábamos haciendo eclosión como generación a comienzos de los noventa, en el momento en que se forma nuestro grupo de donde después sale la revista. (Vignoli, 2015)

El proceso de realización de la revista, en sus comienzos, tenía la dinámica de aquellas tertulias literarias. Escritores e ilustradores se reunían en la casa de Sergio Gioacchini, se leía, se conversaba sobre literatura y se montaba la revista de manera artesanal. La publicación se financiaba a través de la venta de ejemplares y mediante pequeños espacios de publicidad. Promediando la década, *Ciudad Gótica* llegó a distribuir más de 700 ejemplares en Rosario y medio centenar fuera de la ciudad (Gioacchini, 2018).

Ciudad Gótica funcionó como ámbito de confluencia y circulación de escritores, ilustradores y músicos. La realización de encuentros, lecturas, presentaciones también formó parte de las acciones promovidas por el grupo editor. La aparición de cada número era celebrada con un evento que incluía lecturas y recitales en vivo.

Entre los autores que publicaron sus textos en *Ciudad Gótica*, se encuentran narradores, poetas y críticos provenientes de distintos ámbitos: Reynaldo Sietecase, Andrea Ocampo –jefa de redacción de la revista–, Beatriz Vignoli, Guillermo Bacchini, Pablo Solomonoff, Mercedes Gómez de la Cruz, María Paula Alzugaray, Javier Nuñez, Eduardo D’Anna, Roberto Retamoso. Al decir de Sergio Gioacchini (2018), la revista circuló por distintos grupos que se hallaban dispersos, “los mayores”, como Hugo Diz, Jorge Isaías, Elvio y Francisco Gandolfo; y los círculos de jóvenes escritores emergentes como Patricio Pron, Patricia Suarez, Nahuel Marquet, Andrés Abramovsky.

A mediados de 1995, en el bar del teatro El Círculo de Rosario, Aldo Oliva y Sergio Cueto presentan el primer número de la revista literaria *Cuadernas*, dirigida por los poetas Horacio Aige, Concepción Bertone, Héctor Piccoli y Armando Vites. La publicación contaba, entre otros, con poemas de Oliva y de Alejandro Pidello y textos traducidos de Paul Valéry y Rainer María Rilke. Dos años más tarde, Juan Ritvo presentaría el segundo y último número de la misma, en la librería Vites, uno de los espacios de encuentro y circulación de escritores y editores durante los años noventa³².

³² La librería Vites (ubicada en Sargento Cabral 74), del escritor y editor, Armando Vites fue uno de los espacios de confluencia cultural hacia mediados de los noventa. En los numerosos testimonios y materiales que hemos relevado sobre el período, librería Vites (durante un tiempo también llamada Librería del Puerto) aparece referenciada de manera recurrente como ámbito que albergaba encuentros, tertulias, ciclos de lectura, presentaciones de libros y revistas, y grupos de estudio. Armando Vites, por otra parte, es también una figura de relevancia en el campo cultural de los noventa. Sobre fines de la década anterior y comienzos de los años noventa, Vites había sido responsable junto con Fernando Toloza de la librería El hijo pródigo, otro espacio de confluencias, sito en la planta baja del también emblemático bar La Luna (Tucumán 971). En torno a ese ámbito, señalado como lugar de lecturas que nucleaba a artistas de Rosario y Buenos Aires. Osvaldo Aguirre recuerda la cercanía de escritores como Héctor Piccoli y Arturo Carrera, quien mantenía una relación de amistad con Vites. Por otra parte, Aguirre ubica en el marco de aquellos encuentros el origen de editorial Bajo la luna nueva, de Mirta Rosenberg que, en 1992, presentaba en aquella librería *El affair Skeffington*, primer libro de María Moreno.

Los Lanzallamas, autodenominada, en un principio, como *Revista literaria* y luego como *Revista de Literatura y Arte*, comienza a circular en el otoño de 1996. Fue dirigida en una primera etapa por el poeta Abelardo Nuñez, al que se sumaría más tarde el escritor Fabricio Simeoni. Durante los primeros dos años la publicación, solventada gracias a pequeños espacios de publicidad, fue de distribución gratuita. A partir de su tercer año amplió su volumen de páginas y comenzó a tener un valor de venta al público. *Lanzallamas* publicó dossiers y entrevistas a autores latinoamericanos; textos de autores de Rosario; una sección consagrada al problema de la traducción literaria a cargo de Beatriz Vignoli; textos producidos en talleres literarios de la región; reseñas de libros editados y críticas de arte. Entre sus colaboradores podemos mencionar a Andrea Ocampo, Guillermo Bacchini, Gary Vila Ortiz, Concepción Bertone, Alberto Lagunas, Gabriela de Cicco, Pablo Crash Solomonoff, Patricio Pron, Patricia Suárez, Celia Fontán, Mercedes Gómez de la Cruz, Federico Tinivella.

Viajeros de la Underwood fue junto con *Ciudad Gótica* y *Diario de Poesía*, una de las revistas literarias con mayor impronta emergente de los años noventa en la ciudad de Rosario. “¿Sos la oveja negra de la familia? ¿Te sentís el bohemio de la barra? Mandanos una copia mecanografiada de tus cuentos (...) a nuestra redacción” (Anon., 1997). Mediante este mensaje de convocatoria, plasmado en el primer número, el grupo editor abría la recepción de textos. Corría octubre de 1997, *Viajeros de la Underwood* publicaba el primero de once números que aparecerían hasta el año 2000. El núcleo editor permanente reunía a Pablo Crash Solomonoff, Mercedes Gómez de la Cruz, Diego G. Martínez y Javier Hernández como ilustrador. Entre los colaboradores de la publicación se encuentran María, Paula Alzugaray, Guillermo Bacchini, Beatriz Vignoli, Patricia Suarez, Eduardo D’Anna, Sonia Scarabelli, Gaby de Cicco. La diversidad de autores, provenientes de distintos ámbitos y pertenecientes a distintas generaciones, es una característica que se repite entre este tipo de publicaciones under – dentro de las que podemos incluir a *Ciudad Gótica* y *Los Lanzallamas*– que

buscan abrir espacios de expresión y circulación, en el marco de un campo precario donde las posibilidades de edición son escasas. A diferencia de proyectos como *Diario de Poesía* o la revista *Cuadernas*, en los que primaba una operación de curaduría rigurosa y una intervención crítica en cuanto a la selección de materiales, se trataba, en el caso de los mencionados proyectos, de expandir las posibilidades materiales del campo, generando ámbitos de lectura, encuentro y circulación de lo que se producía. Podríamos pensar, retrospectivamente, en una operación de relevamiento y reconocimiento que tendría un efecto de plataforma inicial para muchos escritores del período.

La génesis de *Viajeros de la Underwood* nos permite poner en evidencia la existencia de un entramado cultural dinámico, compuesto por diferentes grupos que se vinculan de diversos modos retroalimentando su producción. En el año 1995, se desarrolla, en el bar La Puerta³³, un ciclo de lectura de narrativa denominado “Viajeros de la Underwood”, organizado por Beatriz Vignoli, Osvaldo Aguirre, Pablo Crash Solomonoff y Pablo Makosvky. En cada encuentro participaban de la lectura dos autores invitados. Para cada ocasión se imprimía y distribuía, de manera gratuita, un cuadernillo con los textos que serían leídos. De ese ciclo participaron, además de los propios organizadores, escritores como Martín Prieto, Patricia Suárez y Oscar Taborda, quien presentara un fragmento inédito de la novela *Las carnes se asan al aire libre*.

Con posterioridad al ciclo de lectura, se realizaron otras publicaciones en formato de pequeña revista. Una de ellas fue *Gombrowicz*, un relato de Patricio Pron, editado en colaboración con *El terciopelo subterráneo*, un fanzine de narrativa y poesía, producido en la ciudad de Buenos Aires, entre 1993 y 1999, que nucleaba a escritores de Buenos Aires y Rosario. A partir

³³ Ubicado en calle Entre Ríos 637, el bar La Puerta fue uno de los ámbitos de encuentro de escritores y artistas durante los años noventa, en Rosario.

de estas experiencias colectivas, surge la idea de editar la revista *Viajeros de la Underwood, Segunda época*. La misma se presentó como “revista de narrativa y poesía”, pero buscó dar mayor visibilidad a la narrativa, ante la preponderancia de espacios dedicados a la poesía en Rosario –revistas literarias, ciclos de lectura, y a nivel institucional, el Festival de poesía– (Gómez de la Cruz, 2018).

Resulta notable observar, en el caso de este proyecto, las múltiples relaciones tejidas con otros grupos: circulación de materiales, organización de eventos culturales, participación en actividades promovidas por otros espacios. A modo de ejemplo, mencionamos algunas de estas articulaciones. Durante los años 1997 y 1998 los editores de la revista produjeron un micro radial literario, con frecuencia bisemanal, para la emisión "El canto del viento" de Marcelo Noceti. El grupo también promovió el Ciclo “Antología Oral Itinerante” que, con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, desarrolló lecturas en espacios públicos institucionales, ubicados en distintas áreas de la ciudad, como la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, el cine Lumière, el Centro Cultural Parque Alem. Entre los años 1999 y 2000, *Viajeros de la Underwood* organizó un curso sobre la Historia de la literatura de Rosario a cargo del poeta y estudioso del tema, Eduardo D’Anna. Este curso, auspiciado por la Secretaría de cultura de la UNR, se desarrolló en la librería del Puerto (anteriormente librería Vites).

Por otra parte, a través de los sucesivos números de la revista, en la sección “Mensajes”, es posible advertir la dinámica de intercambio permanente con otros grupos de Rosario y otras ciudades del país. Los editores reciben libros recién editados y revistas desde diferentes regiones del país (Santa Fe, Buenos Aires, Córdoba, La Pampa)³⁴; participan de

³⁴ Existe un intercambio fluido con las revistas *Los Lanzallamas* (Rosario) y *El terciopelo Subterráneo* (Buenos Aires).

presentaciones de libros de escritores de la ciudad, de encuentros culturales de diversa índole en diferentes ciudades del país; colaboran en la organización del VI Festival Latinoamericano de Poesía de Rosario; también existe una vinculación estrecha con grupos de historietistas, ilustradores y productores audiovisuales, como El Sótano Cartoons y la Asociación de Historietistas Independientes –vale señalar que la ilustración forma parte constitutiva de la revista.

La experiencia de *Viajeros de la Underwood* resulta significativa para pensar la configuración del campo cultural estudiado. Dicho analizador pone en evidencia un entramado cultural emergente constituido por formaciones que provienen de ámbitos y generaciones diferentes. Estos grupos confluyen en determinados espacios y, fundamentalmente, coinciden en la voluntad de producir acciones culturales sin depender del Estado ni del mercado hegemónico. En palabras de la poeta y editora Mercedes Gómez de la Cruz³⁵, asistimos a la formación de “grupos que piensan el campo, cómo generar [proyectos culturales] y darles circulación en el contexto de los noventa” (2016), un contexto político y económico adverso para la producción cultural.

Escritores, editores, periodistas, talleristas, ilustradores, realizadores audiovisuales, músicos producen acciones culturales en mayor o menor escala. Las iniciativas muchas veces no se sostienen en el tiempo, pero observamos una constante en la renovación de proyectos y la circulación de estos agentes culturales en torno a diferentes actividades. Si nos detenemos en los nombres propios que conforman las experiencias, advertiremos que

³⁵ El testimonio de Mercedes Gómez de la Cruz nos resulta particularmente relevante dada su trayectoria, en el campo literario que estudiamos, iniciada precisamente durante el período y estrechamente vinculada al under y a los grupos emergentes. Gómez de la Cruz publicó los libros de poemas *Soy fiestera* (2006), *100 muñecas* (2004) y *Lo que huye* (2003). Fue parte de las antologías *Las 40. Poetas santafesinas 1922-1981* (2008), *19 de fondo –Poéticas de la construcción* (2008) y del CDR/DVD *Texturas*, producido por Federico Tinivella, Germán Roffler y Alexis Cantor en el 2007. Fue editora de la revista *Viajeros de la Underwood* y fundó el sello Junco y capulí. En 2016 participó del equipo curatorial del 24º Festival Internacional de Poesía de Rosario.

éstos se repiten. Los agentes individuales ocupan alternativamente diferentes roles: autores en diversas publicaciones, editores en publicaciones periódicas, reseñistas, organizadores o lectores en ciclos de lectura, dictantes de talleres de literatura, presentadores de obras editadas, jurados en concursos literarios.

Se trata de grupos pequeños cuya producción alcanza círculos, en general, reducidos. Pero el flujo de intercambio es continuo y creciente. Avanza en el sentido de una espiral ascendente, ampliando el espectro de intervención y dibujando constelaciones que desbordan el anclaje local de los proyectos. Las zonas literarias y culturales que traman estos flujos no necesariamente coinciden con las zonas político-geográficas.

EL LUGAR DE LA CRÍTICA. LA PRENSA CULTURAL. LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES LUEGO DE LA NORMALIZACIÓN DEMOCRÁTICA.

La prensa gráfica

En vistas del movimiento emergente, la prensa de la ciudad comienza a reflejar algunas de las experiencias desarrolladas en el ámbito cultural en Rosario. El espacio que estos acontecimientos ocupan en los periódicos locales es, sin embargo, menor en relación a la multiplicidad y diversidad del campo. Como hemos observado, las acciones de los movimientos culturales emergentes se producen en el radio de grupos relativamente pequeños que

empiezan a tejer redes de mayor alcance hacia fines de la década. En la prensa cultural de Rosario, durante los años noventa, considerando particularmente el campo literario, encontramos crónicas sobre visitas ilustres; reseñas de obras canónicas y panoramas sobre autores consagrados. Especialmente, en el caso del diario *La Capital* de Rosario observamos esta tendencia. Por otra parte, en la sección “Arte/Libros/Crítica”, encontramos reseñas de las novedades editoriales de grandes sellos hispanoamericanos. Más allá de los contenidos publicados, los archivos del período nos permiten corroborar que en las secciones de cultura de dicho diario –alternativamente denominadas “Crítica/Letras” o “Arte/Libros/Crítica”– escriben figuras que ocupan lugares activos de producción en el campo literario en Rosario, como los escritores Jorge Riestra, Eduardo D’Anna, Gloria Lenardón, o el crítico y profesor universitario Alberto Giordano.

A partir de la aparición del periódico local *Rosario/12*³⁶ constatamos un mayor seguimiento de los procesos culturales gestados en la ciudad. Fundado en el año 1990, este periódico incluyó desde el primer momento, en sus ediciones, un espacio cotidiano dedicado a la publicación de textos literarios de autores de Rosario. Las contratapas de *Rosario/12* se convirtieron (y lo son aún en la actualidad) en un espacio de difusión de autores emergentes. Entre los escritores que publicaban sus textos en dicho ámbito, se encuentran figuras que hoy ocupan lugares de relevancia en el campo cultural: Martín Prieto, Reynaldo Sietecase, Oscar Taborda, Beatriz Vignoli (quien publicaría por entregas, en estas contratapas, fragmentos de su novela *DAF*). Roberto Fontanarrosa también participó de este espacio con su historieta *Boogie, el aceitoso*.

Al mismo tiempo, aunque de manera acotada y gradual durante este período, *Rosario/12* funcionará como caja de resonancia de ciertos

³⁶ Suplemento local del periódico nacional *Página/12*.

acontecimientos culturales producidos en la ciudad. En su sección de Cultura, se reportarán algunos eventos distinguidos como el lanzamiento del Festival Latinoamericano de Poesía³⁷. Del mismo modo y de manera aislada durante este período, aparecen reseñas de libros de edición local.

A lo largo de las décadas siguientes, la prensa de Rosario, cobrará una importancia central en la configuración del entramado cultural local y regional. Dos de los autores cuyas obras estudiamos en esta tesis tendrán un rol destacado en este ámbito. Por un lado, las reseñas de arte y literatura, realizadas por Beatriz Vignoli para el suplemento *Rosario/12* funcionarán como faro de la producción de la región. Por otra parte, el suplemento *Señales*, del diario *La Capital*, dirigido desde 2003 hasta 2015 por Osvaldo Aguirre, se afianzará como un espacio central de referencia. De manera sistemática se reseñarán libros de factura local (vale mencionar que los libros premiados por la Editorial Municipal de Rosario tendrán un lugar privilegiado); se abordarán problemáticas ligadas al campo cultural desde una perspectiva regional, se revisarán autores y formaciones relativas a cierta tradición propia. Para Aguirre (2018), la historia cultural de Rosario era un objeto poco valorado y conocido por entonces. El suplemento se proponía abrir una nueva línea que focalizara en la cuestión local, pensando en términos de Rosario y la región. Al mismo tiempo que se procuraba cubrir el movimiento cultural de la ciudad, se llevaba a cabo un trabajo crítico de lectura, selección y puesta en valor.

Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Artes

³⁷ Ver: "El sonido de la poesía", Martín Prieto, 17/10/1993, Rosario/12.

Rosario, años 90, Facultad de Humanidades y Artes. En el patio una mujer baila desnuda sobre un trapecio. Y en el aula 22 flota la voz de Roberto Retamoso, Profesor de Teoría y Crítica Literaria. Hablando de Barthes, Baudelaire, Benjamin. (...) Por la ventana trepan las consignas políticas: el plan de lucha, la advocación contra el recorte y la voz de Ángel Oliva, el hijo de Aldo, por lejos el mejor orador de la Asamblea. (...) Y por la ventana los aplausos. Trepan los aplausos a Ángel, el gran orador de la Asamblea. Y los aplausos a Aldo, el poeta, profesor de Literatura Europea que dedicaba el año completo a La Divina Comedia. ¿Todo el año a un solo libro? Como si la Divina Comedia se pudiera leer en un solo año. Y autor de ese verso que dice: "Que mane, pues, la hora del poema". (Mendoza, 2015, p. 7)

En registro ficcional, el relato de Mendoza condensa una serie de elementos constitutivos del universo conformado en torno a la Facultad de Humanidades y Artes, en los años noventa: el arte y la transgresión; la transmisión de saberes (lecciones de Teoría y Crítica Literaria, lecturas canónicas); la militancia política y la organización estudiantil, en el marco de las políticas de recorte al presupuesto público; la figura mítica de Aldo Oliva, su voz como faro que marca un camino a seguir.

Sobre el lugar que ha ocupado la Universidad en relación a los ámbitos locales de producción literaria prevalece el supuesto de que dicha vinculación ha sido históricamente escasa, sino nula. Numerosas entrevistas mantenidas con actores del campo; conversaciones informales en ocasión de una lectura o presentación; instancias de diálogo tras un curso o conferencia son algunos de los ámbitos en donde nos hemos encontrado reiteradamente ante este supuesto. Se objeta que los autores de la ciudad no forman parte de los programas de las cátedras de Literatura Argentina, que la Universidad da la espalda a lo que se escribe en la propia región. Se sostiene que esta falta de atención sobre los objetos de producción próxima, significa una separación entre la academia (y la crítica) y el movimiento

literario que se despliega en la ciudad. Nuestra perspectiva no coincide con este punto de vista. La literatura producida en Rosario no tiene un espacio particular en los programas académicos (como tampoco lo tiene la literatura de las ciudades de Buenos Aires, Córdoba o Santa Fe, por mencionar algunas ciudades importantes del país). Esta ausencia es considerada por muchos agentes de la escena literaria en Rosario como una omisión atribuida al desinterés o la subestimación del propio campo.

A nuestro entender, como lo hemos establecido en la Introducción de este trabajo, el problema radica en la dificultad de cernir tal objeto. No es necesariamente por indiferencia o por un centralismo absoluto de nuestro sistema económico, político y cultural que la crítica no consagra su atención a la “literatura de Rosario”, sino porque esta categoría no tiene una entidad precisa. Como hemos establecido en el comienzo de este trabajo, nuestra búsqueda no persigue definir este concepto. Prescindir de la categoría de literatura de Rosario y ocuparnos, en cambio, del campo cultural y literario en Rosario, nos permite abordar desde otra óptica la vinculación entre los ámbitos de la crítica y la academia y los espacios de producción literaria en la ciudad.

Desde la facultad de Humanidades y Artes y desde las formaciones de críticos ligados al ámbito académico no se estudia en tanto objeto con entidad propia la llamada literatura local, esto no implica, sin embargo, una escisión del campo. Los miembros de la Escuela de Letras, los profesores, los miembros del Centro de Estudios de Teoría Crítica y Literaria³⁸, los integrantes del Centro de Estudios en Literatura Argentina³⁹ quizás no

³⁸ Radicado en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), se fundó en 1996, pero las actividades de investigación y extensión académica de sus miembros se desarrollan desde 1991, año de la fundación del Grupo de Teoría Literaria. (<http://www.cetycli.org/sitio/index.php>)

³⁹ El Centro de Estudios en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario funciona desde el año 2006 y se propone como órgano executor de las actividades directamente vinculadas con la promoción y desarrollo de investigaciones y la formación de recursos humanos en la especialidad. (<http://www.celarg.org/>)

centren sus indagaciones en la producción local, pero ellos mismos forman parte de esta producción, forman parte del campo literario y cultural en Rosario. Nos interesa entonces considerar su intervención en este sentido. ¿Cuál es el lugar que ocupan? ¿De qué modo intervienen en el campo? ¿De qué modo se vinculan con otros espacios de pensamiento y producción en Rosario?

Estas preguntas nos llevan a advertir la multiplicidad de roles y actividades sostenidas por los actores del ámbito académico y de la crítica, tanto en el medio universitario como fuera de él. Esta constatación pone en evidencia un entramado de relaciones y un flujo de producciones simbólicas entre los agentes de la crítica, los escritores y los editores en la ciudad de Rosario.

Era el año 1985. Aldo, me parece, ya estaba como titular en Literatura Europea II. También íbamos a escuchar las clases que daba Juan Ritvo en Teoría de lectura, y no entendíamos nada, y hacíamos un grupo de estudio con Alberto Giordano. (...)

Después de clase íbamos al bar que estaba en San Lorenzo y Entre Ríos, cuyo nombre no recuerdo. Pero sí recuerdo que estuve con Aldo aquella famosa vez (bueno, famosa en Letras, y en una época de Letras) en que preguntó a los alumnos si habían leído lo que había que leer y ante el silencio generalizado levantó la clase. Era una buena época, fue entonces cuando Aldo publicó su primer libro, "César en Dyrrachium", y le hicieron una entrevista en *Diario de Poesía*, otro lugar, aparte, donde nos encontraríamos con Fernando [Tolozá]⁴⁰. (Aguirre, 2011)

⁴⁰ "Fernando Tolozá (Rosario, 1966 – 2005) estudió Letras en la Universidad Nacional de Rosario, fue ayudante en la cátedra de Literatura Europea II, cuando su titular era el poeta Aldo Oliva y estuvo entre los fundadores de la editorial Bajo la luna, en 1991. En 1993 ingresó en el diario La Capital, donde trabajó como periodista de espectáculos y editor del suplemento de Cultura. También fue colaborador de Diario de Poesía y se desempeñó como editor de las revistas Vasto Mundo y Lucera."

La cita pertenece al escritor Osvaldo Aguirre, quien se formó en la Facultad de Humanidades y Artes, durante la segunda mitad de los años ochenta, y de la que siguió siendo miembro como Ayudante de Literatura Europea, durante los primeros años de la década de 1990, antes de ingresar como redactor al diario La Capital. El relato en primera persona nos deja entrever la red de relaciones de la que la universidad forma parte en tanto uno de los nodos que, a modo de constelación, conforman el campo literario y cultural en la ciudad: las clases universitarias, los grupos de estudio, las tertulias culturales en bares próximos a la facultad, la escritura, las publicaciones.

En la imagen de esa constelación aparece el rol primordial de la Universidad: la transmisión del saber, aparejado a la figura del “maestro”, encarnada por Aldo Oliva⁴¹, profesor universitario y a la vez escritor faro. El mismo Osvaldo Aguirre, escritor y periodista –quien sería más tarde responsable del mencionado Suplemento *Señales*– fue discípulo de Oliva. Resulta, por otra parte, elocuente la referencia a *Diario de Poesía*, como un “lugar aparte”, claramente diferenciado del ámbito académico, pero no totalmente escindido. Punto de confluencia de la escritura y de la crítica.

Otro punto de confluencias se constituye en el territorio de los bares circundantes a la Facultad. En la órbita de la universidad, pero fuera de lo estrictamente académico, se conforman grupos de estudios autoorganizados. Estos grupos funcionan como ámbito de germinación de proyectos ligados a la formación e investigación académica, a la vez que

(<http://apuntesdeosvaldoaguirre.blogspot.com.ar/2007/02/maana-en-la-ventana-un-poema-de.html>)

⁴¹ Aldo Oliva se desempeñó como profesor universitario desde 1984 y luego, entre 1991 y 1995, fue Director de la Escuela de Letras.

producen cruces de los que surgirán proyectos de intervención cultural externos al medio académico. Podemos citar la fundación de la editorial Beatriz Viterbo, a la que nos hemos referido anteriormente, como un ejemplo de estos cruces.

En la crónica titulada *Humanidades*, donde se rememora la vida universitaria en los años noventa, Juan José Mendoza dedica un capítulo especial al universo comprendido por los bares que orbitaban en torno a la facultad. El bar La Puerta, que como hemos visto era centro de tertulias literarias y culturales, el Laurak Bar donde Oliva atendía consultas de alumnos, y “donde se reunían los integrantes del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario y los miembros de las cátedras de Literatura Argentina: Nora Avaro, Martín Prieto, Sandra Contreras, Alberto Giordano” (Mendoza, 2015, p. 66). Y muy cerca de allí, a cien metros, señala Mendoza, como si la cercanía física tuviese correlato con cierta proximidad simbólica, el bar La Sede y los encuentros de poetas:

(...) los poetas Hugo Diz y Eduardo D’Anna recibiendo la visita de Rafael Ielpi. Y hablan de la próxima edición del Festival Internacional de Poesía de Rosario. Y sobre sus recuerdos de aquella revista que editaron en los años setenta sacando de un poema de César Vallejo un pedazo para el nombre. Es un verso que todavía los nombra a ellos y a Francisco y Elvio Gandolfo: *El lagrimal trifurca*. (Mendoza, 2015, p. 67)

La universidad y los ámbitos de la crítica ligados a la esfera académica constituyen, a nuestro entender, uno de los nodos que, a modo de constelación, conforman el campo literario y cultural en la ciudad.

MULTIPLICACIÓN DE POLÍTICAS PÚBLICAS CULTURALES

La década de los noventa será clave en el avance institucional de las áreas culturales en Rosario. Sin adentrarnos en una historización minuciosa, observaremos algunos momentos de relevancia en la evolución de las políticas públicas de cultura en la ciudad.

En 1937, se crea una Dirección de Cultura dependiente de la Secretaría de Gobierno de la Municipalidad. Ésta podría considerarse la primera dependencia estatal consagrada al campo cultural en la ciudad. A excepción de dicha Dirección, será recién en los años ochenta, que comenzarán a desarrollarse áreas específicas concernientes a lo cultural desde el Estado municipal (Cardini, 2014). El regreso de la democracia a partir de 1983 marcará una nueva orientación en política cultural caracterizada por el retiro del control estatal y la censura, y por la ampliación de las actividades de promoción cultural. Precisamente en 1983, durante la intendencia de Horacio Usandizaga⁴², la antigua Dirección de Cultura Municipal, adquirió el rango de Subsecretaría (dependiente de la Secretaría de Gobierno y Cultura) bajo la dirección del escritor Rafael Ielpi.

El nuevo programa cultural se sitúa antagónicamente al período precedente, con la realización de actividades al aire libre, espectáculos masivos en plazas de distintos barrios, la contratación de músicos y actores locales y la

⁴² Intendente electo por la Unión Cívica Radical (1983-1989).

edición de una revista, que por primera vez registraba las actividades culturales de la ciudad. (Cardini, 2014, p. 27)

La Revista *Vasto Mundo*, publicada y distribuida de manera gratuita, por la Subsecretaría de Cultura municipal, desde 1987 hasta 2001, surgió como canal de difusión de contenidos culturales generados en Rosario.

En 1989, se promulga la ordenanza que promueve la creación de la Editorial Municipal de Rosario. No obstante, la misma será puesta en marcha de modo efectivo a partir del año 1992, mediante la implementación de una nueva ordenanza municipal que establecerá su funcionamiento.

En 1993, bajo la intendencia de Héctor Cavallero⁴³, el entonces Subsecretario de Cultura, Héctor de Benedictis, presenta públicamente un Plan de Cultura municipal. En el transcurso del mismo año, la Subsecretaría es elevada al rango de Secretaría de Cultura, Educación y Turismo⁴⁴, contando por primera vez con presupuesto propio y una nueva jerarquía en el entramado institucional. Este cambio marca un punto de inflexión en la profundización de las políticas públicas culturales promovidas desde el ámbito estatal.

Durante la década de 1990 se acentúan las tendencias de apertura y descentralización iniciadas con el retorno de la democracia. Se crean nuevos programas y dependencias (entre ellas la Dirección de Promoción Cultural) se promueven y multiplican talleres barriales iniciados en la década anterior y se fundan Casas de Cultura Barrial (Cardini, 2014).

⁴³ Intendente por el Partido Socialista Popular (1989-1995).

⁴⁴ Ordenanza Municipal N°5724/1993.

Existe una característica específica de las nuevas orientaciones institucionales en política cultural que nos interesa señalar: serán escritores, músicos, actores, artistas plásticos los responsables de la concepción y ejecución de las políticas culturales estatales. Este movimiento denota la preexistencia de un campo cultural que habría consolidado cierta autonomía y que desde ese lugar traccionaría recursos del Estado. Respecto de los referentes de las áreas culturales del Estado municipal, el intendente Cavallero enfatizaría que “la cultura de Rosario está conducida por hombres de la cultura” (Cardini, 2015, p. 9).

A fines de la década y durante la siguiente, la cultura tendrá un lugar destacado en las políticas públicas del Estado municipal: se multiplicarán las dependencias institucionales y los programas culturales (Ver Anexo: Políticas públicas culturales). Podemos considerar la continuidad –desde 1989 hasta la actualidad– de gobiernos pertenecientes al mismo signo político, como uno de los factores que favorecieron la consolidación y profundización de los procesos señalados. No obstante, advertimos el poder de tracción de formaciones culturales de diversa índole y de los artistas que desde la acción independiente nutrirán las iniciativas institucionales y, como hemos visto, en algunos casos se integrarán al entramado estatal. En esta línea, y en lo concerniente a nuestro objeto de estudio, subrayamos la construcción y el sostenimiento de espacios hoy centrales a nivel del campo literario, como la mencionada Editorial Municipal de Rosario y el Festival Internacional de Poesía de Rosario. En ambos casos, el fenómeno de institucionalización de la cultura ha potenciado las posibilidades y tendencias propias de un campo emergente, en la medida en que los responsables de concebir y llevar adelante dichos proyectos fueron los propios artistas, quienes ocupaban diferentes lugares en el entramado cultural local. Hemos incluido la experiencia de la EMR en el capítulo anterior, quisiéramos referirnos ahora, brevemente, al Festival Internacional de Poesía de Rosario.

El Festival Internacional de Poesía: una instancia central fuera del centro

Desde 1993, durante el mes de septiembre, se realiza anualmente el Festival Internacional de Poesía de Rosario (FIPR). Hasta 1999, el festival fue considerado de carácter latinoamericano, desde el año 2000 se trata de un encuentro internacional. Organizado, en sus comienzos, por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, el Festival fue posicionándose como uno de los más importantes en su especificidad a nivel internacional. En la actualidad, lleva veintiséis ediciones consecutivas y es coorganizado por la mencionada Secretaría, el Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe y el Centro Cultural Parque de España de Rosario. Por otra parte, cuenta con auspicios de instituciones gubernamentales y no gubernamentales nacionales y extranjeras, y ha sido declarado de interés Nacional y Provincial.

En el plano oficial, el Festival se plantea como objetivo primordial “crear un espacio de difusión oral de la poesía, reconocer los valores culturales de cada país representado y profundizar aspectos de la identidad” (Municipalidad de Rosario, 2017). El poeta y editor Daniel García Helder, integrante el equipo curatorial desde 2009, destaca como propósito del Festival “estimular la diversidad y complejidad” (Frontera, 2016). A través de la selección de poetas invitados se pretende representar la diversidad de poéticas y de generaciones. el Festival reúne autores consagrados con poetas jóvenes o emergentes, en muchos casos inéditos. A lo largo de las sucesivas ediciones, han pasado por sus mesas de lectura los principales

referentes de la poesía nacional y latinoamericana⁴⁵. Algunos de los poetas que participaron del festival, en sus distintas ediciones, durante la década de 1990, fueron Olga Orozco, Rubén Sevlever, Juan Gelman, Hugo Padeletti, Juan José Saer, Roberto Juarroz, Diana Bellessi, Hugo Gola, Arturo Carrera, entre otros. En su trabajo *La poesía como festival*, Cristian Molina (2015) observa que hasta el año 2010, al menos, el FIPR proponía “un repertorio de invitados variado en cuanto a su reconocimiento por la academia y la crítica especializada” (p. 231). A partir de 2010 –señala el autor– dicho criterio se fue orientando hacia una selección de autores reconocidos. En el caso de los poetas emergentes, Molina advierte la activación de una serie de operaciones críticas tendientes a la generación de dicho reconocimiento, como modo de intervención en el campo de la poesía nacional.

(...) la apuesta del FIP de Rosario se concentra en la ejecución de un dispositivo de posicionamiento crítico de determinados autores mediante la publicación en formato libro a través de la Editorial Municipal de Rosario, y a partir del acceso a una red de medios académicos y periodísticos de nivel nacional. Algo que queda de manifiesto con las innumerables publicaciones de poesía argentina, fundamentalmente del litoral, desde los libros de Beatriz Vallejo y Juan Manuel Inchauspe, entre otros, hasta las antologías 30/30 o Mil millones, donde se ofrece una pequeña muestra de autores emergentes de la poesía argentina y mundial (muchos de los cuales han participado antes o después de la edición del FIP Rosario). (Molina, 2015, p. 234)

A lo largo de los veintiséis años transcurridos desde su primera edición, la propuesta del Festival diversificó sus actividades y su propuesta.

⁴⁵ La tendencia va hacia una apertura cada vez mayor: son remarcables las crecientes intervenciones en lengua extranjera de los últimos años.

Además de la publicación de obras editadas mediante la EMR en colaboración con Espacio Santafesino Ediciones, el FIPR ofrece talleres especializados y residencias para jóvenes poetas del cono sur. Por otra parte, podemos remarcar, en paralelo a las lecturas centralizadas en el Centro Cultural Fontanarrosa y/o en el Centro Cultural Parque de España, una apertura de sus actividades hacia nuevos ámbitos de la ciudad (bares, escuelas, clubes, centros penitenciarios). El Festival Internacional de Poesía de Rosario, es en la actualidad una referencia indiscutida en el universo de la poesía a nivel nacional y latinoamericano. Profundizar sobre el recorrido de esa evolución excede el período y las circunstancias que estudiamos, sin embargo, es preciso destacar dicho devenir como pieza clave en el proceso de emergencia que se produce en Rosario, durante la década de 1990 y que venimos describiendo: diversas instancias y formaciones culturales desde espacios diferenciados –estatales, independientes, nuevos o con una trayectoria previa– comienzan a constituir redes, entramados complejos, acercamientos, tensiones. Estas formaciones de índole heterogénea y sus relaciones recíprocas, así como su intervención en el aparato estatal, darán lugar a la consolidación de un campo cultural que se encuentra hoy consolidado y en expansión.

DIARIO DE POESÍA: FUNDACIÓN DE UNA ZONA LITERARIA

En el invierno de 1986, se presentaba, simultáneamente en Rosario y en Buenos Aires, el primer número de *Diario de Poesía*, una revista que, con una tirada inicial de 5000 ejemplares, buscaba expandir los límites de circulación de la poesía (Bozzano, et al., 2006). Ese primer volumen,

diseñado e ilustrado por el artista plástico Juan Pablo Renzi⁴⁶, contaba con un dossier dedicado a Juan L. Ortiz, una entrevista a Hugo Padeletti, un anticipo de *Interrupciones II*, el entonces nuevo libro de Juan Gelman, y poemas de Oscar Taborda, Irene Gruss, Néstor Perlongher y Víctor Redondo. Bajo la dirección de Daniel Samoilovich, el Consejo de Redacción inicial estaba formado por Diana Bellesi, Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, radicados en Buenos Aires; Daniel García Helder y Martín Prieto, en Rosario y Elvio Gandolfo, en Montevideo.

A través de entregas trimestrales, a lo largo de 25 años, *Diario de Poesía* publicó estudios sobre grandes revistas de poesía de la Argentina, como *El Lagrimal trifurca* y *Poesía Buenos Aires*, dossiers dedicados a poetas nacionales –Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, J.R.Wilcock, Joaquín Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno, Paco Urondo, Juana Bignozzi, Arnaldo Calveyra–, materiales sobre nueva poesía latinoamericana, traducciones de la nueva poesía norteamericana y europea, al mismo tiempo que promovió debates de resonancia en el campo poético nacional (respecto del objetivismo, el neobarroco, el neorromanticismo, o la poesía de los años noventa).

Diario de Poesía se convirtió progresivamente en una referencia ineludible dentro del campo literario nacional. Daniel García Helder, miembro del consejo de redacción desde 1986 hasta 2001, destaca la doble tarea que el “*Diario*” se impuso: de revisionismo y proyección. Por un lado, revisar la historia de la poesía –principalmente, argentina– y por otro, promover una nueva camada de poetas que no contaban con instancias de difusión (Aguirre, s.f.). En relación a la lectura de las tradiciones, la revista rescató o reinstaló a poetas por entonces olvidados o desconsiderados, como Juan L. Ortiz, Joaquín Giannuzzi, Aldo Oliva, Juan Manuel Inchauspe, interviniendo

⁴⁶ Juan Pablo Renzi (Casilda, 1940 - Buenos Aires, 1992) fue el creador de las tapas y del diseño interior del *Diario de Poesía* hasta el número 22, siendo sucedido tras su fallecimiento por el artista Eduardo Stupía (Buenos Aires, 1951).

de este modo en la configuración del mapa de la poesía argentina, al poner en discusión y ampliar el espectro de los cánones establecidos.

Podríamos interpretar su base territorial múltiple como un primer gesto en este sentido. El “Diario” no operaba desde el supuesto centro geográfico y cultural (Capital Federal), sino que se instalaba en una zona –y en el mismo movimiento, la erigía– configurada por los flujos que circulaban entre tres ciudades: Rosario, Buenos Aires y, durante algún tiempo, Montevideo. En este sentido, Samoilovich (2006) señala que el trabajo en dos ciudades nunca se vivió como resultado del desempeño de dos equipos, sino de uno que trabajaba en los dos lados:

Nunca hizo falta “equilibrar” presencias de uno u otro lado: el Diario se hacía en los dos, el Consejo de Dirección se reunía alternativamente en una ciudad u otra y a la hora de seleccionar el material a publicar se elegía lo que nos gustaba sin pensar ni por un momento de dónde provenía. (2006, p. 12).

Esa diversidad de origen fue consignada en el ángulo superior izquierdo de la tapa donde se precisaban los lugares de factura del Diario: “Buenos Aires-Rosario”. Además de la presencia continua de la revista mediante su distribución, durante los veinticinco años que fue publicado el Diario, también existió una presencia pública de la revista en la ciudad de Rosario a través de la realización de diversas actividades, entre las que podemos mencionar algunos hitos: la presentación del número dos, con un dossier dedicado a *El lagrimal trifurca*, en la Galería Krass, en septiembre de 1986. La participación de todos los integrantes del Consejo en el Encuentro de Poesía organizado por el Departamento de Estudios de Posgrado de la

UNR, dirigido por Nicolás Rosa, en el 1989. Un ciclo de tres jornadas organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad, el Centro Cultural Parque de España y el *Diario de Poesía*, en el Centro Cultural Parque España (CCPE), en 1995, que culminó con una conferencia de Aldo Oliva. La participación de casi todos los integrantes del Consejo de Dirección en el homenaje a Aldo Oliva realizado por la Universidad Nacional de Rosario en 2000. La celebración del vigésimo aniversario del *Diario de Poesía* en el CCPE, con la muestra curada por Viviana Usubiaga donde se expusieron los bocetos de Juan Pablo Renzi y Eduardo Stupía, el seminario “Ut Pictura Poesis” dirigido por María Teresa Gramuglio y un número especial que incluía un dossier coordinado por Osvaldo Aguirre sobre Aldo Oliva.

Resulta significativo, sin embargo, que para muchos en la ciudad de Rosario, *Diario de Poesía* fuera considerado como una revista “no rosarina”. Ante esta constatación, Samoilovich (2006) expresa su perplejidad y su pesar, y refiere una anécdota sumamente ilustrativa: “en cierta oportunidad, a uno de los miembros del Consejo de Dirección que vivía en Rosario le dieron un sobre con el pedido: “¿Podrías pasarle esto a la gente del Diario?”. “Yo soy gente del Diario”, fue la pertinente respuesta.” (2006, pp. 13-14). En este sentido, ante la ausencia de argumentos que explicaran este imaginario, Samoilovich ensaya una hipótesis: el trabajo articulado entre dos ciudades resulta insólito y desafía prejuicios no siempre explícitos. A esta proposición podemos agregarle que se trata además de prejuicios arraigados, asentados en la lógica centralista que ha regido históricamente el sistema cultural argentino: Buenos Aires como centro y las provincias, condenadas al regionalismo pintoresco, como margen. Lógica que, no obstante, como hemos observado, viene siendo perforada por flujos de articulaciones regionales no subsumibles a este reduccionismo. La experiencia de *Diario de Poesía* entraría en esta línea. Samoilovich rescata, en este sentido, un reportaje a Juan José Saer, publicado en *Diario de Poesía* (Dobry, 2005), en el que el escritor santafesino se refirió a su amistad con el poeta rosarino Aldo Oliva y al fenómeno cultural e intelectual que se

desarrolló entre Rosario, Santa Fe y Buenos Aires en los años sesenta. Saer hacía referencia a las redes de amistad pero también a una “voluntad de hacer extendida a lo largo y a lo ancho de una zona, donde el intercambio enriquece a todos y crea lo que él juzga (...) el momento más potente de la cultura argentina contemporánea.” (Saimolovich, 2006, p. 14).

Cabe destacar al respecto que *Diario de Poesía* recuperó parte de la genealogía sobre la que se asientan las coordenadas del campo intelectual en Rosario y la región Litoral. Sus trabajos han dialogado con el legado de ciertos poetas y movimientos intelectuales y artísticos de relevancia durante los años sesenta y setenta en dicha zona. Entre ellos podemos destacar: las figuras de Juan L. Ortiz (Puerto Ruiz, 1896 - Paraná, 1978), Juan José Saer (Serodino, 1937 - Paris, 2005) y Aldo Oliva (Rosario, 1927 - 2000); y el fenómeno poético en torno a la revista *El Lagrimal Trifurca*, publicada en Rosario entre los años 1968 y 1976⁴⁷. Entre las publicaciones referentes a la literatura de la región, destacamos la relevancia, en tanto intervención en el campo poético, de los dossiers dedicados a Juan L. Ortiz y al *Lagrimal Trifurca*, aparecidos en los números uno y dos de la revista respectivamente; y por otra parte, la operación crítica que Daniel García Helder y Martín Prieto realizan, durante los ochenta y noventa, sobre la obra de Oliva⁴⁸, un poeta “casi secreto hasta sus últimos años” (Mattoni, 2015, p. 48). Como corolario de esta intervención crítica, generada desde el *Diario*, es publicado, en 2006, un dossier sobre dicho poeta coordinado por Osvaldo Aguirre⁴⁹. Por otra parte, como señaláramos anteriormente, la revista también se ocupó de iluminar y dar visibilidad a escritores emergentes que, en la actualidad,

⁴⁷ Es preciso observar, en el caso del *Lagrimal Trifurca*, que se trata de una formación de referencia para buena parte de los grupos que intervienen en el campo literario en Rosario durante los noventa. Cierta filiación con esta publicación emblemática es notable en los casos de las revistas *Ciudad Gótica* y *Viajeros de la Underwood* que se relacionan con sus antiguos miembros mediante la lectura, la edición de sus textos y la organización de actividades en las que aquellos intervienen como referentes dentro del campo. Como hemos visto más arriba, Eduardo D’Anna y Hugo Diz se contarán entre los escritores de aquella generación que se vinculan con estos grupos emergentes de los noventa.

⁴⁸ Ver *Diario de Poesía*, números: 3; 9; 15; 32.

⁴⁹ Ver *Diario de Poesía* N° 73, septiembre, noviembre (2006).

ocupan lugares centrales en el campo literario local y nacional, y tres de cuales forman parte del corpus de esta investigación. Entre ellos podemos mencionar a Osvaldo Aguirre (Colón, 1964), Daniel García Helder (Rosario, 1961), Martín Prieto (Rosario, 1961), Oscar Taborda (Rosario, 1959), Beatriz Vignoli (Rosario, 1965).

A lo largo del presente capítulo hemos enumerado y descrito los principales ámbitos o agentes que constituyeron el campo literario en Rosario, en los años noventa. Hemos pensado dicho campo como una constelación conformada por nodos interconectados: formaciones independientes que promueven actividades de lectura, escritura, publicaciones periódicas, edición de libros; instituciones públicas culturales; la universidad, la prensa, y los actores individuales que circulan y traman redes entre las diferentes instancias, en el marco de un proceso de concentración editorial neoliberal que, en términos dominantes, refuerza los rasgos centralistas del sistema cultural argentino, pero al mismo tiempo es perforado, intervenido, reconfigurado por la acción de los grupos emergentes y sus múltiples interconexiones. El sociólogo Esteban Di Paola, sostiene que en el marco de desagregación y crisis de los noventa, emerge un movimiento cultural y artístico que renueva las condiciones de producción literaria, musical, cinematográfica. “Mientras que la sociedad parecía disgregar su lazo de solidaridad y composición comunitaria, las nuevas poéticas producían nuevos modos de concreción de la experiencia social.” (Di Paola, 2012, p. 13).

En relación a la producción cultural y, más específicamente, literaria de la ciudad de Rosario, suele imponerse el presupuesto de que la misma se encuentra en situación de inferioridad con respecto a las posibilidades de expansión y consagración que concentra Buenos Aires como centro de gravitación política, económica y cultural. Si bien es cierto que la dinámica

de producción cultural en nuestro país ha sido históricamente determinada por un marcado centralismo, la generación de nuevas lógicas de producción y circulación, la multiplicación de proyectos anclados en territorios considerados “marginales” tiene implicancias en relación a las dinámicas tradicionales de circulación y consagración. Observamos desde los años noventa una tendencia que avanza en este sentido: una disminución relativa del peso o la centralidad de los espacios jerárquicos y prestigiosos de la consagración literaria (la academia, las grandes editoriales porteñas, los suplementos de cultura de la prensa hegemónica, los concursos literarios nacionales o internacionales).

El movimiento de formaciones emergentes al que nos hemos referido y que surge como alternativa de subsistencia, ante la disgregación estatal y la avanzada del mercado, forma parte de la génesis de una nueva lógica de construcción social que se desplegará plenamente a partir de la crisis de 2001. Observamos, en Rosario, durante el período evocado la emergencia de una red de formaciones autónomas en articulación con instancias institucionales, que configura un campo literario y cultural con un claro anclaje territorial, pero al mismo tiempo constituido de flujos, y en ese sentido descentralizado.

Podríamos decir que asistimos a la configuración de zonas de escritura entendidas como territorios concretos de encuentro, de interlocución y de articulaciones que perforan y desbordan la antigua distinción entre centro y región. Retomando palabras de Di Paola, podríamos decir que “de la sensación de desamparo, despojo y de que no hay nada puede pasarse a la de todo lo que hay” (p. 29).

CAPÍTULO III

NARRAR ENTRE EL DIARIO Y LA POESÍA

En el presente capítulo nos abocaremos al análisis de las obras que hemos establecido como corpus: *40 watt* y *Las carnes se asan al aire libre* de Oscar Taborda; *La deriva* de Osvaldo Aguirre y *DAF* de Beatriz Vignoli. Como hemos advertido en la Introducción, esta selección no responde a un criterio de representatividad, ni está necesariamente ligada a la valorización o consagración literaria de las obras. Nuestro recorte constituye una vía de acceso al campo a través de determinados objetos concretos. En los tres casos, se trata de las primeras novelas publicadas de autores –como hemos señalado– emergentes en los noventa y que hoy ocupan posiciones de relevancia en el campo literario. El estudio de estas narrativas, sus formas de producción, su inserción en el campo, así como las trayectorias de los escritores citados nos permiten indagar las relaciones de contextualidad que traman zonas de escritura y configuran el campo cultural. La zona de escritura, hemos dicho, es aquello que emerge como resultado de un entramado de textos, instituciones, prácticas, imágenes, materiales de archivo, políticas estéticas y formas de producción.

Esta exploración respecto de las obras se encuentra entonces, para nosotros, estrechamente ligada a la pregunta respecto del lugar que estas escrituras ocupan en el campo literario y cultural en el que intervienen. Retomando las contribuciones conceptuales de Benjamin (1934), consideramos que no se trata sólo de indagar lo que la obra expresa respecto de las relaciones sociales o las condiciones de producción de una

época dada, sino de examinar cómo se coloca en el seno de esas relaciones.

Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de una época. (Benjamin, 1934)

Desde una perspectiva crítica materialista, Benjamin propone superar el debate entre *forma* y *contenido*, centrándose en el concepto de “técnica” (p. 2), esto es el modo de reproducción de un determinado arte. Concebir al autor como productor implica preguntarse por los procedimientos y las acciones que convierten a un escritor en “un ingeniero” (p. 15) que no se limita en proveer materiales para un aparato de producción, sino que interviene en las formas productivas de dicho aparato. ¿De qué modos podría, para Benjamin, un autor intervenir en el sentido de esta propuesta? Favoreciendo “la socialización de los medios espirituales de producción”, generando propuestas para la transformación funcional de los géneros, vislumbrando formas de organización de los “trabajadores espirituales” (Benjamin, 1934). Siguiendo esta línea de análisis, nos preguntaremos: ¿cómo se configuran las narrativas que nos proponemos estudiar? ¿Cómo intervienen en determinados contextos? ¿Qué políticas de autor configuran estos relatos y sus formas de circulación? ¿Qué proyectos narrativos materializan estas obras?

Comencemos por una imagen: “La arquitectura de este espacio vacío configura un paisaje de total desolación. No es que haya nada arrasado, sino

que todo sigue en pie, pero muerto. Y el tiempo se ha vaciado de historia” (Vignoli, 2014, p. 96). Con esta frase inicia, el 29 de enero de 1992, la publicación por entregas de *DAF*, en la sección Contratapa del periódico local *Rosario/12*. La novela de Vignoli comenzó a circular como folletín a partir del año 1992. Entre entonces y el año 2000, mientras se desarrollaba su proceso de escritura, fue publicada por capítulos en diversos espacios: la revista *Ciudad Gótica*, el suplemento *Grandes Líneas* del periódico *El Ciudadano y la Región* (Rosario), el suplemento Cultural del diario *El Litoral* (Santa Fe) y la revista *Viajeros de la Underwood* (Primera y Segunda época). Además, entre 2000 y 2002, se halló disponible de manera online en el sitio web *poesía.com* (Vignoli, 2014).

“La arquitectura del espacio vacío” resulta sugerente como metáfora para pensar las condiciones de emergencia de un campo literario en Rosario, en los noventa. El derrotero de *DAF* nos provee un ejemplo particular y a la vez emblemático para comenzar nuestro análisis. Reúne en sí mismo buena parte de las variables que definen la escena literaria en Rosario en dicho período: por un lado, las dificultades para un escritor de dedicarse a la escritura y de concretar la edición de una obra; por otra parte –y aquí radica el punto de emergencia– el despliegue de una red de espacios alternativos de publicación y circulación que se pone en marcha de modo autogestivo. O más precisamente, desde una compleja e incipiente articulación entre formaciones culturales independientes e instituciones públicas y privadas. Antes de ser editada por primera vez de manera integral, en el año 2014, por la editorial Bajo la Luna, *DAF* circula por la prensa regional, las revistas independientes, los ciclos de lectura organizados por escritores y, al comienzo del nuevo milenio, se puede leer integralmente en la web. La obra se escribe durante ese presente continuo. Un *tiempo vacío de historia* es un tiempo presente sobre el que se cimientan determinadas formas posibles de creación.

Cuando vi que era posible publicar un capítulo por semana y que con eso me pagaba el arroz integral, la yerba del mate y la cinta para la máquina, que era todo lo que necesitaba, me dediqué a escribir *DAF*. (Vignoli, 2018)

En el mismo período en que *DAF* comienza a salir semanalmente en la prensa, aparecen publicados, en la contratapa del mismo periódico, fragmentos de *Las carnes se asan al aire libre* de Oscar Taborda. La novela sería editada por la Editorial Municipal de Rosario en 1996. Pero antes, en 1993, Taborda habría publicado *40 watt* a través de la recientemente fundada Beatriz Viterbo Editora. Para ese entonces, Taborda colaboraba con *Diario de Poesía* y compartía búsquedas estéticas con poetas como Daniel García Helder y Martín Prieto, quienes integraban el Consejo editor de dicha publicación.

Estos textos y sus modos de circulación tienen la dimensión de acontecimiento, en el marco de acciones sociales colectivas que activan la potencia de lo común, en un tiempo de primacía de lo individual y de supuesto fracaso de los proyectos colectivos. En el momento en que se proclama “el fin de la historia”, estas narrativas se erigen fuera de “la Historia”, es decir, fuera de las lógicas hegemónicas de producción literaria. En una referencia autobiográfica, el escritor Martín Prieto, manifiesta, respecto del período de formación y de búsqueda estética que para muchos poetas emergentes se abrió desde los primeros años ochenta: “esta es una época en la que la primera persona del singular vira a la primera persona del plural: nosotros: Helder, Taborda y yo” (Prieto, 2014, p. 398). Estamos aquí ante lo que entendemos como una formación de artistas que interviene en el campo y lo modifica.

Todo lo que soy, un poema de Helder y Prieto, presentado en 1982, en el show performático “Poesía espectacular”⁵⁰, resulta sugerente como expresión de aquellas búsquedas que desafían las lógicas dominantes. El poema comenzaba con un verso que decía “Yo no soy Jorge Luis Borges”. Y después: “Yo no soy Alberto Girri”, “Yo no soy Juan José Saer”, “Yo no soy Ricardo Piglia”. La tirada estaba abierta con la única condición de que el nombre de ese escritor fuera pentasilábico, al igual que el nombre de Jorge Luis Borges. “A veces la tirada se abría hacia afuera de la literatura –señala Prieto– (“Yo no soy Juan Pablo Renzi”; “Yo no soy Guillermo Kuitca”), para cerrar siempre del mismo modo: “Pero sobre todo: Yo no soy Jorge Luis Borges” (p. 399).

En la misma línea, proponemos otra imagen que estimula nuestra reflexión, en este caso se trata de una escena de la memoria. Como ya apuntamos en el capítulo anterior, a comienzos de los noventa, Osvaldo Aguirre forma parte de los grupos de lecturas, conversaciones y formación que se aglutinan entorno a la figura de Aldo Oliva. Por la misma época, se desempeña como ayudante ad honorem en la cátedra de Literatura Europea a cargo del mencionado escritor. En un artículo publicado en su blog personal, Aguirre relata un recuerdo de aquel período:

En 1993 cuando entré a trabajar en el diario *La Capital*, Aldo mostró cierto disgusto. Pero no había muchas perspectivas en la cátedra, y a fines de año me fui. Desde entonces, cada vez que nos veíamos, no dejó de recordarme

⁵⁰ El show performático “Poesía espectacular” consistía en una puesta en voz de ciertos textos. Su repertorio incluía canciones populares y textos clásicos de la poesía culta que eran intervenidos. También se presentaban poemas del propio grupo en el que se contaban Martín Prieto, Daniel García Helder, Oscar Taborda, Ricardo Guiamet y Rogelio Changía. El período principal de presentaciones se dio entre 1982 y 1988, en distintas ciudades del país, bajo el nombre “Habla la vaca”. En 1995, el cineasta Carlos Essmann filmó “Poesía espectacular”, una película en la que participan Helder, Prieto y Taborda (disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=qV_4ZC801Fk)

el triste papel que había jugado el diario cuando la desaparición de Joaquín Penina en 1930, algo que él había investigado para *El fusilamiento de Penina*, el libro que le publicó la Vigila y permaneció a su vez desaparecido durante muchos años. (Aguirre, 2011)

En esa migración desde la universidad hacia el diario, desde la Carrera de Letras a la redacción de la sección policiales del principal periódico de la ciudad pueden leerse ciertas tensiones inherentes a la conformación del campo: por un lado, el trabajo como productor cultural inserto en las instituciones (universidad, periodismo, organismos culturales del Estado); por el otro, el trabajo como escritor. Quizás, para la mirada de Oliva se produzca allí una doble degradación: la de la calidad de la producción escrituraria y la del trabajador intelectual que vende su saber en un mercado espurio. No obstante, esta decisión que desacraliza la imagen del escritor es la que posibilitará la constitución de Aguirre como autor y, más tarde, como crítico, desde el suplemento de cultura del mismo periódico.

Erigiendo arquitectura del espacio vacío, estos autores se constituyen como productores: inventan modos de producción y circulación por fuera —o en los bordes— de la industria editorial concentrada y de los espacios jerárquicos y prestigiosos de la consagración literaria (las grandes editoriales porteñas, los suplementos de cultura de la prensa hegemónica nacional, los concursos literarios nacionales o internacionales). Esta intervención se produce a través de la creación de modos autogestivos de edición como los fanzines artesanales, las revistas, las embrionarias editoriales independientes, o a través del ingreso al periódico como ámbito de formación y circulación. Es preciso remarcar que los tres autores de los que nos ocupamos inician sus publicaciones en el periódico y, al mismo tiempo, en los diversos espacios independientes que hemos mencionado. Con

diferente frecuencia y sistematicidad, Taborda y Vignoli publican sus ficciones en la contratapa de *Rosario/12*; Aguirre, por otra parte, se desempeña como redactor en el diario *La Capital*. Se trata de apuestas narrativas diferentes, pero aparece un denominador común en los modos de reproducción de la escritura. Para Aguirre, la mesa de redacción de policiales proveerá no sólo el sustento económico, sino a su vez materia prima que abonará su proyecto narrativo. Cuando su novela policial, *La deriva*, es editada por Beatriz Viterbo en 1996, Aguirre lleva tres años redactando noticias policiales en el periódico.

Por otra parte, aunque en diferentes medidas y grados de vinculación, Aguirre, Taborda y Vignoli colaboran, desde la segunda mitad de la década de 1980, con la revista *Diario de Poesía*. En el capítulo precedente nos hemos referido a esta publicación y su relevancia fundamental en la reconfiguración del campo literario. Tal como lo hemos advertido, la intervención de *Diario de Poesía* desafió los límites de circulación del género, llevando la poesía, los debates poéticos y estéticos a la calle, al kiosco de prensa, al alcance de cualquier lector, es decir, por fuera de los circuitos cerrados que conforman el campo de lectores especializados. En este sentido, podemos afirmar que *Diario de poesía* fundó un territorio, se erigió en una zona de escritura que articuló debates y promovió la emergencia de autores y de nuevas formas de legitimación de la figura de artista. La participación de los escritores que forman parte de nuestro corpus en este movimiento emergente resulta significativa al momento de leer retrospectivamente las trayectorias de autor desarrolladas en cada caso. Existe una dimensión política de las narrativas abordadas que se inscribe no necesaria y exclusivamente a nivel de los textos, sino en el modo en el que los autores y sus obras intervienen socialmente. Esto es: en el campo de las formaciones culturales independientes que trazan redes y perforan la dicotomía estado (en crisis) versus mercado (como matriz de lo social). Hay vida entre el estado y el mercado, hay espacios de intermediación y de negociación. En el contexto del proceso de desfundamiento político e

institucional que se vive en la década de 1990, se multiplican las formaciones independientes que intervienen desde la auto-organización en todos los niveles de lo social, interpelando las instancias hegemónicas.

Nuestro trabajo se centra en las formaciones culturales relativas al campo cultural, pero podemos citar diversas experiencias de organización social autónoma, emergentes durante los años noventa, que atraviesan múltiples dimensiones de lo social como: los clubes de trueque; los movimientos de trabajadores desocupados, los “escraches” organizados por la agrupación de derechos humanos HIJOS para denunciar la impunidad de los genocidas condenados por delitos cometidos durante la dictadura militar (1976-1983), que fueron indultados por el Presidente Carlos Menem en los años 1989 y 1990.

En el capítulo precedente nos hemos referido a las redes de escritores, editores, gestores culturales que, en la ciudad de Rosario, contribuyeron a la conformación de una constelación cultural compleja que articuló formaciones independientes, instituciones públicas municipales, provinciales y universitarias y espacios ligados al periodismo. Hemos caracterizado el período, de modo general, en función de la avanzada mercantil y de la reformulación de rol estatal y de los proyectos nacionales. Hemos señalado que en este marco estructural de desagregación se potencian las iniciativas colectivas de construcción e intervención en territorio. Nos proponemos pensar entonces: ¿Cuáles son los territorios concretos en los que intervienen estos textos? ¿De qué modo estos textos intervienen en el territorio y lo modifican? ¿Qué políticas de autor, qué propuestas estéticas se materializan en estas obras?

El interrogante sobre los modos en qué se erige un proyecto narrativo se encuentra atravesado por la pregunta respecto de la constitución de un

autor en un determinado contexto, dicho de otro modo, se trata de indagar cómo se construye una figura de autor, en un campo dado, y a través de qué vías esta figura es legitimada. Esta indagación nos lleva necesariamente a explorar los territorios en donde intervienen las obras que conforman nuestro corpus y las políticas de los autores, traducidas en determinados proyectos estéticos y determinados modos de producción –en el sentido en que hemos planteado, siguiendo a Benjamin (1934), la imagen del autor como productor.

En esta clave de análisis, volvamos a las experiencias que estudiamos. Detengámonos en los procesos, los itinerarios de producción de las narrativas abordadas. Con la noción de producción, hacemos referencia, en esta instancia, al proceso de escritura (en el que se encuentran implicados cierto recorrido de lecturas, de formación, cierta propuesta estética asumida por el autor y, a su vez, un modo de subsistencia que posibilita la escritura) y a los medios y modos de circulación de las obras. Estamos pensando, tal como lo hemos precisado en la introducción de esta tesis, en clave contextual. Entendemos, con Grossberg (2012), la lectura del objeto y el contexto de modo de inescindible: “la identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones que los rodean, interpenetran y configuran y que los convierten en lo que son” (p. 36). En esta línea, indagamos, en las narrativas, las escrituras de la zona, el modo en que la zona emerge en los textos y, al mismo tiempo, las zonas de escritura en las que estos textos –y el conjunto de prácticas que los constituyen– se insertan e intervienen.

“Aterroriza, amenaza, insulta a tu propia generación inútil”. El epígrafe de *DAF* remite a una escena que se remonta a los comienzos de la escritura de la novela. Corre el año 1991, Beatriz Vignoli frecuenta el bar “Le Fou”, un bar de la ciudad de Rosario que permanecía abierto durante toda la noche y donde pasaban videoclips de *heavy* y *punk rock*. Durante alguna de aquellas noches, la autora recuerda haber visto un documental sobre los Sex Pistols⁵¹ y una escena en particular: dos cabezas rapadas chocándose entre sí y la voz en *off* de Johnny Rotten –cantante del legendario grupo punk– recitando: “Aterroriza, amenaza, insulta a tu propia generación inútil”. “Esto es un programa estético”, manifiesta haber pensado Vignoli (2018) en aquel momento. La exhortación de Rotten se conectaba para ella con una preocupación fundamental ligada a sus búsquedas existenciales y artísticas. Por el mismo período, la lectura de un artículo de Douglas Coupland, en la revista *Times*, sobre la “generación perdida” –aquella que estaba floreciendo tarde o ya estaba perdida– le había despertado una inquietud que se canalizó en la decisión de escribir *DAF* como un alegato de esa generación que no se había expresado. La escritura de la novela se inicia como un modo de intervención en ese sentido.

“Generación inútil” se tituló el primer capítulo, publicado en la contratapa del periódico *Rosario/12* en 1992. Dos búsquedas confluían en esa escritura. En primer lugar, la necesidad de trabajar con la memoria. En segundo lugar, “una intención de estilo” animaba el proyecto narrativo de la autora: “quería escribir poesía, una prosa poética” (Vignoli, 2018). A través de la voz de uno de sus personajes, la novela narra el pasaje de tres jóvenes rockeros de la adolescencia a la vida adulta como un salto hacia la nada:

⁵¹ “The Great Rock 'n' Roll Swindle”, (1980) Julien Temple.

Dadá, Droopy y El General, adolescentes durante la dictadura militar en Argentina, envejecidos prematuramente antes de cumplir treinta años, en la década de 1990. Educados bajo el signo del fracaso de las utopías, estos personajes quedan entre dos mundos que no les son propios: el de las grandes luchas que buscaron la transformación social y el del cinismo “yuppie”⁵² que se impone como figura del éxito en la Argentina de los primeros años noventa. Determinados por la derrota antes de dar batalla, estos jóvenes músicos⁵³ “no accedieron a la utopía hippie, ni al éxito yuppie” (González, 2014).

Registrar cierta memoria generacional considerada menor, insignificante, –“el lado B del rock y el lado B de la dictadura”, dirá Vignoli– era para la autora un gesto político en la medida en que, por ese entonces, no se consideraba político rescatar aquellas historias intrascendentes que quedaron fuera de la Historia: “En *DAF* quise contar la historia de los chicos sin historia, no los militantes, no las víctimas de la represión, sino sus testigos no comprometidos. Algo así como una memoria de la desmemoria” (Vignoli, 2018)

Su intervención consiste en hacer de ese alegato una poética: “Yo dejé todo y me puse a escribir esta novela” (Vignoli, 2018). En este contexto se gesta el inicio de la escritura, aunque el proceso fluido de creación comenzará cuando la autora logre que se publique un capítulo por semana en el periódico local *Rosario/12*. A partir de ese momento, Vignoli escribe al ritmo de la publicación. Cuatro contratapas por mes le garantizaban la subsistencia, lo justo y necesario para sobrevivir y escribir. La novela se

⁵² El término yuppie (acrónimo para *young urban profesional*: joven profesional urbano) refiere al estereotipo de un joven ejecutivo que vive en una ciudad y que asciende rápidamente en la carrera ejecutiva.

⁵³ DAF: Deficiente Aptitud Física, era la sigla que significaba para los jóvenes argentinos ser exceptuados de cumplir con el Servicio Militar Obligatorio, vigente en Argentina hasta el año 1994. DAF es también el nombre del grupo de rock formado por Dadá, Droopy y El General, a comienzos de la década del 80.

escribía paso a paso, de modo fragmentario, pero era pensada por su autora como un organismo: “un haiku de doscientas páginas” (Vignoli, 2018). Podemos arriesgar, siguiendo la línea de análisis esbozada en el presente capítulo, que el gesto político de Vignoli, su intervención radical consiste en la decisión de convertirse en escritora por la vía de su ingreso al periódico, como colaboradora eventual. La contratapa del diario será su medio de producción y, al mismo tiempo, su plataforma de intervención escrituraria. La publicación, por otra parte, no estaba garantizada. Semana tras semana, la autora debía insistir, convencer al editor para que el texto saliera, de manera de poder contar con su paga completa y sostener la tarea de la escritura.

En esa etapa inicial, el pulso de escritura de *DAF* está marcado por el ritmo del periódico. Durante el año 1992, la frecuencia de entregas será generalmente semanal. Luego habrá momentos de mayor y menor periodicidad. Durante un período, a partir de 1993, Vignoli se instalará en la ciudad de Buenos Aires donde encontrará un empleo en el periódico *Buenos Aires Herald*. Las contratapas en *Rosario/12* seguirán saliendo, aunque de modo más espaciado. En 1995, al regresar de manera más asidua a Rosario, la publicación retomará cierta fluidez. La novela dejará de ser publicada en el diario en 1998. Para Vignoli, este momento marca el fin del proceso de escritura (2018).

Sin embargo, la producción de *DAF* no se agota en esa instancia. Antes de ser publicado como libro en 2014, el texto seguirá expandiéndose a través de diferentes medios y formas de circulación que compondrán distintas versiones de la misma obra. Mientras aún era publicada como folletín en *Rosario/12*, fragmentos de *DAF* habían aparecido en las revistas *Ciudad Gótica* (1992) y *Viajeros de la Underwood* (1997). Posteriormente a lo que Vignoli considera el fin del proceso primordial de escritura, aparecerán nuevos fragmentos en el suplemento cultural del diario *El Ciudadano* de Rosario (1999) y en el del diario *El Litoral*, de Santa Fe (2000). Durante el

año 2000, una versión integral circuló como libro electrónico y entre 2000 y 2002, Martín Gambarotta y Alejandro Rubio la publicaron en el sitio web *poesía.com*. La versión online constaba de tres partes: “Lado 1”, “Lado 2” y un “Glosario” de términos de argot *rockero* y *hippie* que había sido recopilado por Vignoli y Francisco Gigena durante los años ochenta. En el año 2003, un capítulo de la novela integró la colección *Rosario Ilustrada: Guía literaria de la ciudad*⁵⁴ editada por la Editorial Municipal de Rosario. Por otra parte, antes de su edición definitiva, *DAF* existió en formato libro gracias a una edición del escritor Jorge Barquero que hizo imprimir siete ejemplares ilustrados que incluían un disco con las canciones mencionadas en la novela.

Pasajes de *DAF* también fueron leídos en ciclos de lectura como el que la propia Vignoli, junto a otros escritores, organizó en 1995, en el bar “La Puerta”, de Rosario. El ciclo de narrativa “Viajeros de la Underwood” surge de la confluencia de un grupo de escritores de la ciudad y de la necesidad de generar un espacio de circulación de textos y lecturas. El ciclo consistía en la lectura de dos autores por encuentro. Las lecturas eran acompañadas por la distribución gratuita de un fanzine –financiado por la propia Vignoli– que incluía los textos que serían leídos. De aquel ciclo formaron parte Pablo Solomonoff, Martín Prieto, Pablo Makovsky, Patricia Suarez, Osvaldo Aguirre y Oscar Taborda quien presentaría un fragmento de *Las carnes se asan al aire libre*.

Cuando, con Benjamin (1934), hemos pensado la figura del autor como productor, hemos precisado prácticas concretas a través de las cuales esa función se haría efectiva: la socialización de los medios de producción, la intervención en el funcionamiento establecido de los géneros, la intervención en las formas de organización de los “trabajadores espirituales”.

⁵⁴ *Rosario Ilustrada: Guía literaria de la ciudad* (EMR, 2004/2008) reúne una selección de ochenta textos —poemas, fragmentos de relatos, de novelas y de obras de teatro— escritos y publicados desde 1901 hasta la fecha de edición, que tienen como escenario a Rosario.

Sostenemos que *DAF* es el resultado de una operación de autor que va en esta línea. A través de su proceso de creación, se constituye como una obra fragmentaria, abierta y expansiva que sale a la conquista un territorio. No obstante, cuando Vignoli decide “dejar todo” y dedicarse a escribir *DAF* la concibe como novela. Hay, a nuestro entender, en esa determinación un posicionamiento de la autora que ensancha y complejiza la noción de novela como un todo acabado e interviene a nivel de las dinámicas de producción y circulación del objeto literario. El texto se escribe al ritmo de las posibilidades de sostenimiento material de la escritura, se desdobra en múltiples medios, se recrea en diferentes versiones siempre ligadas a posibles formas de su materialización. Y ese proceso de escritura de la novela es público. Vignoli no comparte textos sueltos, edita fragmentos de una novela en proceso. Hace pública una forma de hacer, una manera de escribir, generalmente, privada o previa a la publicación de la obra entendida como tal. *DAF*, en tanto novela, es el producto de ese hacerse fragmentario.

La multiplicación de espacios auto o cogestionados de producción y circulación de formas literarias emergentes es una de las características observables que configuran el campo literario (y cultural, en un sentido más amplio) en Rosario, en los años noventa. En paralelo a las trayectorias de autor, y en mutua retroalimentación, se producen encuentros y cruces que tramarán, a modo de constelaciones, las redes de artistas y formaciones de artistas que contribuirán a la consolidación de dicho campo, a través de la fundación de territorios escriturarios.

Recuperando la trayectoria de Vignoli y poniendo el foco en los procesos contextuales más amplios que sedimentan la construcción de una figura de autor en un determinado campo, nos interesa destacar las experiencias resultantes de la Bienal de Arte Joven, celebrada en Rosario en 1992. En ocasión de dicho evento, Vignoli había sido contratada como jurado para seleccionar material que daría lugar a una antología. Por falta de

fondos, la publicación nunca se concretó. En su lugar, el Estado ofreció el predio donde se realizaba la Bial para la realización de actividades en el marco de la convención. Habiendo recibido los trabajos enviados para la frustrada publicación y ante la constatación de la calidad de los textos, Vignoli decide motorizar una intervención. Convoca a los autores seleccionados y les propone organizar conjuntamente un ciclo de literatura que sumaría diferentes propuestas. Se realiza una exposición de murales de poesía, una serie de sesiones de lectura y una jornada de taller a cargo de la mencionada escritora. A partir de aquel primer encuentro, ese taller se realizará de manera semanal, de modo autogestivo, en el bar “Los tiempos modernos”. Del núcleo de esos encuentros en los que participan escritores como Pablo Solomonoff, Fernando Marquinez, Sergio Gioacchini y Marcelo Cutró, surge el “Malón literario: La ira de Aguirre” que organiza, en el mismo bar, un ciclo de lecturas performáticas. “Esto surgió de la retirada del estado –sostiene Vignoli– En ese vacío avancé” (2018).

Junto a las búsquedas y a los proyectos estéticos de los escritores, la invención de medios y modos de producción y circulación de las obras constituye un factor capital en la emergencia de zonas de escritura, en el marco que venimos describiendo. Aquel encuentro de 1992 es identificado como un quiebre para algunos de los escritores que, en Rosario, venían produciendo materiales de modo disperso. Aquellas reuniones de lectura y escritura son identificadas como el germen de dos proyectos editoriales de relevancia, en la configuración de zonas escriturarias en la ciudad de Rosario, en la década de 1990. Nos referimos a las revistas *Ciudad Gótica* y *Viajeros de la Underwood*. Como hemos constatado en el capítulo anterior, estas publicaciones funcionaron como espacios de confluencia, articulación y circulación para buena parte de los escritores que desarrollaban su producción literaria desde la ciudad de Rosario.

Existe una zona de intermediación entre literatura y periodismo que empieza a perfilarse, en el campo escriturario de la ciudad de Rosario, durante el período que estudiamos. Como hemos señalado en el segundo capítulo, la fundación de *Rosario/12* (edición rosarina del periódico nacional *Página/12*) al comienzo de la década, significó la apertura de un nuevo ámbito de difusión y crítica respecto de las producciones culturales gestadas en la ciudad. Por otra parte, las contratapas “literarias” se constituyeron como un componente novedoso en el campo cultural local, al ofrecer un espacio cotidiano de circulación masiva de textos de autores de la región. El caso de Beatriz Vignoli constituye un ejemplo de la incidencia que llegó a tener ese espacio en la emergencia de una zona específica de escritura. En un sentido, porque la contratapa de *Rosario/12* se erigió como medio de publicación en un contexto donde las posibilidades de publicar literatura eran acotadas. Por lo demás, porque dicho espacio constituyó, a su vez, un modo de producción –aunque precario– para los escritores que realizaban este tipo de *colaboraciones*, en ese entonces rentadas, para el diario.

En esta zona de intermediación que proponemos pensar se proyecta de modo contundente la narrativa de Osvaldo Aguirre. Nos hemos referido anteriormente a una decisión clave en la trayectoria de este escritor: la de abandonar la institución universitaria –en la que se desempeñaba, luego de egresado, como ayudante ad honorem en una cátedra encabezada por Aldo Oliva– para dedicarse al periodismo. Esta decisión tuvo que ver con la necesidad de contar con un salario estable y con el hecho de que “en la cátedra no había mucha perspectiva” (Aguirre, 2018). Por aquel período también se había presentado como candidato para una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), pero no había sido seleccionado. Ante la falta de horizontes que le ofrecía,

en ese momento, la carrera académica, Aguirre encontró en el periodismo su modo de subsistencia y su plataforma de escritura.

Fue Bengoechea [el jefe de redacción], en su oficina, quien me convenció para que entrara en el diario. Por supuesto que yo, en el fondo, estaba decidido. Sólo tenía algunas dudas respecto de lo que significaba cumplir un horario fijo, que él dispuso casi con displicencia, cuando terminamos la nota, una nota sobre las relaciones de periodismo y literatura. Precisamente me habló de los grandes escritores que habían trabajado como periodistas, desde José Hernández en adelante; no, o no sólo, por el sustento económico, sino ante todo para formarse como escritores, para iniciar una experiencia de la que saldrían páginas luminosas (...) de la literatura. Todo un discurso, rematado con una frase que me quedó sonando:

–La crónica policial –dijo– es el verdadero suplemento literario del periodismo gráfico. (Aguirre, 2006, p. 21)

En este comienzo, Aguirre pone en escena una de las formas en que el autor es también productor, en este caso, un trabajador asalariado. El periodismo será su empleo, la fuente de su salario, y al mismo tiempo su ingreso pleno al oficio de escritor. “Para ser buen periodista, es necesario ser buen escritor” había advertido Roberto Arlt ([1933] 2015). Esta relación está presente desde el inicio en la carrera literaria de Aguirre. En efecto, el antecedente que resultó determinante para su contratación en el periódico fueron las colaboraciones literarias que realizaba para la revista *El vecino*⁵⁵: una serie de “casos policiales recreados”. La reelaboración literaria consistía en tomar una noticia policial publicada en la prensa y convertirla en un cuento (Aguirre, 2018).

⁵⁵ Una publicación mensual que se distribuía en los comercios que anunciaban en la revista y que pagaba las colaboraciones con vales en aquellos mismos comercios (Aguirre, 2006).

Antes de trabajar en el diario yo escribía unos textos a los que llamaba crónicas policiales. Pero no eran verdaderas crónicas, ni llegaba a comprender del todo los hechos de que estaba hablando. No sabía cómo era un policía, cómo hablaba un preso, qué significaba vivir en una villa miseria. (Aguirre, 2006, p. 13)

Del mismo modo en que la escritura de cuentos policiales fue el elemento decisivo que determinó su entrada al periódico, la experiencia como redactor de policiales, le proveyó materiales y modos de entender la escritura y la ciudad. Resulta interesante observar ese ida y vuelta entre el trabajo, casi etnográfico, de construcción de la crónica policial periodística y, por otra parte, la invención ficcional, en una dinámica de retroalimentación mutua donde los límites entre uno y otro género se vuelven difusos.

El calor era como una frazada amarilla y pesada que asfixiaba a la ciudad con su puño de lana. A Sanata no le gustaba el calor. Y tampoco le gustaba la ciudad. La ciudad y el calor creaban una atmósfera de opresión y encierro que no dejaba ningún lugar fresco, ningún espacio libre. (Aguirre, 1996, p. 13)

Desde sus primeras líneas, la novela de Osvaldo Aguirre –escrita, en palabras de Elvio Gandolfo, con el tono aunque no la estructura de la "novela negra" (1996)– establece un territorio: una zona de la ciudad

marcada por la opresión y el encierro. Esa urbe, no nombrada, está señalada por múltiples y precisas referencias espaciales que remiten, de modo inequívoco, a la ciudad de Rosario. La decisión de no nombrarla, sin embargo, corre el eje de la estricta representación y habilita una apertura del sentido. Coloca al texto en el plano de la ficción aun cuando esa ficción reconstruya un territorio de la realidad. En este punto, Aguirre, periodista, cronista policial, se escinde en autor de ficciones.

Las relaciones entre el periodismo, la policía y la delincuencia constituyen el trasfondo de la narración. Sanata, periodista de la sección “Policía” del diario local, vive entre dos mundos aparentemente separados: dentro y fuera de la ley. Presionado por deudas económicas y acechado por la amenaza de verse involucrado ante la “caída” de uno de sus proveedores de drogas, el personaje será compelido a una suerte de fuga en un espacio que no ofrece posibilidad de movimiento. El personaje avanza vertiginosamente en la urbe sin otra perspectiva más que la de satisfacer sus necesidades inmediatas: comer, descansar y conseguir “un pase”⁵⁶ sin ser atrapado. El universo ficcional creado por Aguirre se asienta en un modo de construcción minucioso del habla de los personajes y en la precisión etnográfica de sus recorridos por la ciudad. Una ciudad fragmentada en territorios bien determinados: el centro, la ciudad entre bulevares; y la periferia conformada de villas miseria.

A propósito de su ingreso definitivo al diario, pasado el período de prueba, y de la relación entre la práctica periodística y el *métier* de escritor, Aguirre reconstruye otra anécdota de su entonces jefe de redacción que nos resulta significativa:

⁵⁶ Término que en la jerga urbana significa consumir cocaína.

Enrique Bengoechea (...) revivió aquella noche, aquella secreta noche, dijo, en que Borges le pidió que lo guiara en un paseo por los bajos fondos, por lo que habían sido los bajo fondos de la ciudad, porque para eso, dijo, para conocer los rincones ocultos de la ciudad de la ciudad, necesitaba a un periodista. (Aguirre, 2006, p. 59)

En el relato de aquello que Aguirre recupera respecto de sus comienzos en el periodismo, aparece una nítida imagen de escritor: la del escritor de oficio, aquel que se abre paso, podríamos decir, siguiendo la imagen arltiana, “por prepotencia de trabajo”. “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula” (Arlt, [1931] 2004). La cita resignifica, a la luz de las circunstancias que hemos narrado, la decisión de Osvaldo Aguirre de alejarse del ámbito académico para dedicarse al ejercicio de la escritura desde el periódico, decisión que sostuvo aún en contra de los señalamientos de una figura central en su formación como lo fuera el poeta Aldo Oliva.

Nos hemos referido a una zona de intermediación, en la que el periodismo aparece para este escritor como el modo de reproducción de su literatura –en el sentido amplio en que hemos establecido esta noción a partir de la conceptualización de Benjamin (1934). “La representación del autor como productor –para el citado filósofo– debe remontarse hasta la prensa” (p. 4). Es en este ámbito donde se hace visible la refundición de géneros, la distinción entre escritor y poeta, entre investigador y divulgador, e incluso entre autor y lector. La prensa, o la relación entre prensa y literatura, deviene, en el momento en que Benjamin considera esta cuestión, el punto de partida para pensar la figura del autor como productor. Esta propuesta tiene vigencia en la construcción de las trayectorias de autor que estudiamos. Ciertamente, se trata de una de las variables que componen las

diferentes formas de construcción de una figura de escritor en el campo cultural emergente, en Rosario, en los años noventa.

En 1995, dos años después de su ingreso al periódico, Aguirre inicia la escritura de *La deriva*. Él mismo define aquel proyecto narrativo como “una primera elaboración de toda la experiencia periodística” en policiales (2018), abrevada por una serie de lecturas que influyeron en su propuesta estética: la narrativa policial de Rodolfo Walsh, la novela negra de Jim Thompson y Horace McCoy, la poesía de Joaquín Giannuzzi, quien había sido a su vez cronista de policiales y quien incluyó en parte de su poesía la temática policial. *La deriva* es editada en 1996, a través del sello Beatriz Viterbo, gracias al financiamiento que el autor había conseguido mediante una beca de la Fundación Antorchas. El vínculo de Aguirre con las editoras se había originado en el marco de la universidad y, fundamentalmente, de los grupos de estudio autogestivos de los que habían formado parte conjuntamente.

La referencia a Giannuzzi, entre las lecturas que influenciaron la narrativa de Aguirre, es elocuente. Remite a otra zona de intersecciones que, como hemos destacado, resulta fundamental en la configuración de la escena literaria a partir de la década de 1990: el *Diario de Poesía*. Osvaldo Aguirre participaba como colaborador de esta publicación previamente a su ingreso como redactor en el diario *La Capital* de Rosario. La lectura sistemática, recuperación y proyección de la obra de Giannuzzi se produce, precisamente, en el marco de las operaciones críticas de *Diario de Poesía*. Silvio Mattoni considera el dossier dedicado a Giannuzzi en la edición número treinta de *Diario de Poesía* (dossier en cuya confección Aguirre participó)⁵⁷ como un momento fundacional para la generación que se formó leyendo la primera década de la revista (2015).

⁵⁷ *Dossier Giannuzzi*, *Diario de Poesía* N°30, invierno de 1994.

En el segundo capítulo de esta tesis nos hemos referido a la intervención novedosa que significó el hecho de que *Diario de Poesía* operara desde una base territorial múltiple, desplazándose así de la dicotomía centro-región que ha funcionado, históricamente, como una matriz para pensar el funcionamiento del sistema cultural en la Argentina. Esa apertura también se vio reflejada en las operaciones de lectura del *Diario* que alcanzaron a poetas de distintas geografías del país y de Latinoamérica. Ahora quisiéramos enfocar nuestra atención sobre otro gesto rupturista de esta formación que también hemos mencionado en páginas anteriores: el de adoptar la forma de periódico para dar circulación a la poesía. Mattoni destaca la tensión que encarnaba esta publicación entre un género con escasa circulación editorial y la forma de *diario*, “con su exhibición en kioscos y su masividad” (2015, p. 47):

Dicha tensión, o dialéctica que se ponía en juego, daba como resultado una estética, un arte de tapas y una diagramación con grandes titulares, fotos, noticias, aun cuando esos letreros contuvieran nombres de autores cuyos libros parecían una cuestión de especialistas. (Mattoni, 2015, p. 47)

Diario de Poesía se apropia de un modo de reproducción reservado a lo masivo, lo perentorio, aquello que ante todo tiene un valor mercantil, y desde allí construye un espacio de legitimación que se impone a fuerza de visibilidad y periodicidad. Los poetas leían, reseñaban, criticaban, traducían de manera sistemática. Aquella publicación que se instalaba, materialmente, en el mercado de la prensa, operaba no a nivel de la mercancía literaria, sino “por la elevación al absoluto prestigio” (Mattoni, 2015, p. 47). Cuando nos referimos a la construcción de *Diario de Poesía* como una zona de

intersecciones, consideramos entonces: su anclaje territorial repartido en, al menos, dos ciudades (Buenos Aires y Rosario); el espectro geográfico ampliado de sus operaciones de lectura; y la apropiación del aparato de reproducción periodístico para una publicación de género de un rigor y una especificidad absolutos.

Además de participar en *Diario de Poesía*, al promediar la década de 1990, Aguirre colaboraba, con reseñas y escrituras críticas, para diversas publicaciones culturales del país como *El Amante* (Buenos Aires), *Paredón y después* (Mar del Plata), *V de Vián* (Buenos Aires) y *El País Cultural* de Uruguay. Su trabajo como cronista policial, por otra parte, lo llevó a transitar otra línea de escrituras que comenzó a desarrollar: la historia criminal en Rosario. Podemos afirmar que la escritura de *La deriva* se inscribe en un sistema de lecturas, de producción escrituraria, de investigación y de ejercicio del periodismo que atraviesa este proyecto narrativo.

El recorrido de Aguirre, en este primer tramo de su emergencia como escritor, se constituye a través de las articulaciones (y en algunos casos de las tensiones) entre una multiplicidad de instancias que resultaron nodales en la configuración del campo literario, en Rosario, durante la década de 1990: las instancias de formación (institucionales y autogestivas) ligadas a la universidad; el periódico como espacio de producción; el rol clave de *Diario de Poesía* en la apertura de una zona de discusiones y nuevos modos de legitimación de una obra; los intercambios propiciados por una diversidad de revistas emergentes; la posibilidad de edición a través de Beatriz Viterbo, un sello de peso crucial en la gestación del circuito de edición independiente.

En el año 1993, Beatriz Viterbo Editora publica, entre los títulos de su colección Ficciones, *40 watt*, de Oscar Taborda. La obra, de compleja catalogación en términos de género, es presentada desde su ficha editorial como “novela en verso”⁵⁸. El texto –dividido en ocho partes (compuestas, cada una de ellas, por dos estrofas de treinta y ocho versos) y ocho “escolios”⁵⁹ (compuestos, cada uno de ellos, por una estrofa de 38 versos), relata el devenir de una empresa infame: Cremasco, un viejo profesor de historia, liderará a un grupo de “indios” desamparados por una inundación y los hará robar para él.

La aparición de esta obra será advertida y celebrada por *Diario de Poesía* que se hará eco de la novedad editorial: “En *40 watt* concurren por lo menos dos hechos plausibles: Oscar Taborda (...) deja de ser inédito y Beatriz Viterbo ensancha su concepto de narrativa con un texto escrito en verso” (Anon., 1994). De este modo se anuncia, en la citada revista, la publicación de este texto como un hecho literario novedoso y apreciable. En primer lugar, se destaca la figura de un autor hasta entonces inédito, pero claramente valorado, desde la línea editorial de *Diario de Poesía*, en función de su producción previa a convertirse en un autor *publicado*. Por otra parte, se pone de relieve el carácter rupturista de la obra y lo que su materialización implica como intervención editorial. Detengámonos en el análisis de estos dos elementos.

⁵⁸ Esta clasificación ha sido objeto de diversas lecturas críticas a las que nos referiremos oportunamente, sin entrar en el debate sobre el encuadre de género, que excede nuestro objeto de trabajo.

⁵⁹ “Más que como nota explicativa a un texto, el término escolio está usado en el sentido que le daban los griegos a las canciones improvisadas en las orgías. Su sobreentendido significaba algo así como *canto torcido*” (Taborda, 1993, p. 45).

Previamente a la edición de *40 watt*, Oscar Taborda había participado de dos volúmenes colectivos de poesía: *Poesía de Cuarta* (1980) y *Con uno basta* (1982). *Poesía de Cuarta* fue una publicación producida junto con Martín Prieto, Sergio Cueto, Carla Borgonovo y Eugenio Previgliano, a partir de la cual surgió la edición de una hoja mensual de poesía que se distribuía en bares de la ciudad de Rosario. De aquella intervención derivó la antología *Con uno basta* –recopilada y prologada por Daniel Samoilovich– de la que participaron Rafael Bielsa, Daniel García Helder, Ricardo Guiamet, Martín Prieto y Oscar Taborda. Esta publicación propició el encuentro de Samoilovich y los rosarinos Prieto y Helder, quienes algunos años más tarde cofundarían, junto a un equipo editorial más amplio, *Diario de Poesía*⁶⁰.

A pesar de que el mismo Taborda se pregunte “si estuvo alguna vez en el *Diario de Poesía* (Taborda, 2018), podemos afirmar que su relación con esta formación fue, desde el comienzo, muy estrecha. En principio, dada la cercanía personal que lo unía con Daniel García Helder y Martín Prieto, junto a quienes existía un recorrido de lecturas, escrituras y acciones compartidas. Estos escritores venían interviniendo en el campo literario en Rosario desde principios de la década de 1980. Sin constituir un grupo o formación en sentido programático, compartían una búsqueda estética, materializada en un trayecto de lecturas; el ejercicio de la escritura y el inicio de una práctica de la crítica; la producción de publicaciones como las que hemos mencionado; y la realización de intervenciones de poesía oral como el ciclo “Poesía espectacular”.

Las lecturas compartidas reflejan una búsqueda que sobrepasa lo canónico y devela el ejercicio de construcción de una tradición propia: Eliot, Flaubert, Pound y más cerca, Saer: “En la zona”, “Responso”, “Palo y

⁶⁰ Como ha sido precisado en el segundo capítulo, el equipo fundacional de “Diario de Poesía” estaba conformado por su director, Daniel Samoilovich, y el Consejo de Redacción constituido por Diana Bellesi, Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, radicados en Buenos Aires; Daniel García Helder y Martín Prieto, en Rosario y Elvio Gandolfo, en Montevideo.

hueso”, “Unidad de lugar” y, también, “el Saer poeta, de un librito cuadrado que se llamaba “El arte de narrar”, publicado en 1977 en Caracas y del que nosotros creíamos, tal vez con razón, que teníamos el único ejemplar que había en toda la Argentina” (Prieto, 2014, p. 399). Estos jóvenes poetas leen también a Alberto Girri, a Joaquín Giannuzzi, a Hugo Padeletti, a Mirta Rosenberg y a “la camada del *Lagrima*”: Eduardo D’Anna, Hugo Diz.

De aquel período data la escritura *La ciencia ficción*, el primer libro de poemas de Oscar Taborda que sería editado muchos años más tarde, en 2015, por la editorial Vox de Bahía Blanca. Algunos de esos poemas, sin embargo, aparecieron en el primer número de *Diario de Poesía* en 1986 y, a continuación, en diferentes números, hasta 1990. Se dice, como evocando un mito, que Oscar Taborda fue el primer poeta argentino publicado por *Diario de Poesía*. El hecho comprobable y su valoración posterior se funden en una dimensión mítica que resulta de la consideración retrospectiva de la figura de este autor revisitado y revalorizado en nuestros días y, por otra parte, de la centralidad que, a través de más de dos décadas, *Diario de Poesía* adquirió en el campo literario nacional. En el momento de aparición de aquel primer número, en el que “no se sabía cuánto iba a durar ese diario” (Taborda, 2018), se trataba de la irrupción de un grupo de poetas emergentes que proponían una operación de lectura novedosa.

Oscar Taborda ocupó a su vez la función de “colaborador especial” en *Diario de Poesía*, a través de una columna de opinión titulada “La dieta del pescado”. Si bien su participación en el *Diario* fue discontinua, su relación con esta publicación fue de notoria proximidad. En principio, en función del vínculo cercano con Prieto y, sobre todo con García Helder, miembros del Consejo Editor de la revista. Ese intercambio entre los escritores, del que surgieron, en los años ochenta y en los primeros noventa, diversas intervenciones que hemos citado, permanece activo en una dimensión no necesariamente pública. Por otra parte, y más allá de las cercanías

personales de algunos de sus miembros, *Diario de Poesía* echará luz sobre la obra emergente de Taborda. Esta intervención crítica tendrá una incidencia capital en la lectura posterior de dicha obra y la configuración de una imagen de autor.

Taborda permanecerá como un autor prácticamente oculto durante al menos dos décadas. Sus obras publicadas en los noventa (*40 watt* y *Las carnes se asan al aire libre*) circularon entre lectores cercanos al radio de influencias y afinidades del autor. La intervención de *Diario de Poesía* le dio visibilidad entre aquellos lectores especializados que seguían la publicación y lo colocaría, por efecto de revalorización posterior, en el lugar de un escritor de culto: autor de una obra breve, pero excepcional y, además, iluminada por una instancia que ganaría prestigio en el marco de la crítica. En ocasión de la reedición de *Las carnes se asan al aire libre*, en el año 2016, Beatriz Sarlo observará de modo elocuente esta deriva: “Era evidente, sin embargo, que Taborda se tocaba con otro rosarino, el poeta Daniel García Helder. Después, quizá por culpable descuido, no volví a Taborda sino como recuerdo de alguien que me pareció admirable y casi ausente” (2016).

En relación a *40 watt*, Sarlo lo calificará en retrospectiva, como “un librito difícil, poético, narrativo y documental, que pocos leímos en aquel entonces y que no respondía a ninguna de las líneas de la ficción de aquellos años” (2016). Su carácter experimental es uno de los atributos esenciales de esta obra. Esta dimensión se encuentra estrechamente ligada al contexto de búsquedas estéticas y expansiones del campo del arte que se despliegan en los espacios emergentes de lectura, escritura y edición a los que nos hemos referido anteriormente y de los que el autor formara parte. La crítica consagratoria, encarnada por Sarlo, recuperará esta escritura –de carácter experimental en su contexto de producción– cuando más tarde sea posible leerla en una genealogía, en el marco de la canonización de Saer,

acaso. En el momento de publicación de *40 watt*, *Diario de Poesía* interviene críticamente al destacar el gesto de Beatriz Viterbo Editora que expande “su concepto de narrativa con un texto escrito en verso” (Anon., 1994). *40 watt* excede a una clasificación o encuadre de género. La primera edición, es catalogada por sus editoras como obra narrativa e integra la colección “Ficciones” de Beatriz Viterbo. La segunda edición (2017) a cargo de editorial Neutrinos será catalogada como poesía.

Diversas lecturas críticas de *40 watt*, producidas en el momento de su aparición y a posteriori, tampoco coinciden en una clasificación de género: en 1994, una reseña de Juan José Becerra, publicada en *El cronista cultural* la califica como “resumen poético de una novela social” (Becerra, 1994). En el mismo año, Pablo Chacón realiza una lectura del texto para *Diario de Poesía* bajo el sugerente título: “Novela en prosa” (Chacón, 1994). La redundancia produce un efecto de oposición a lo que resulta evidente a primera vista: la estructura en verso del texto de Taborda y a su clasificación de “novela en verso”. También se da un juego de contraposición en relación al medio en el que se publica esta reseña y su especificidad: la poesía. El título desarma lo que parece ser una evidencia y pone de manifiesto el desconcierto que provoca la obra. *40 watt* se constituye como una escritura experimental:

La historia, la novela, en ese sentido, es una especie de trompe l’oeil, una profundidad ficticia en un escenario sobre el que se proyectan otras imágenes, por momentos alucinatorias, pesadillescas. Imágenes sobre imágenes: versos: paradoja de un libro que levanta, no sin alarde, una especie de gran aparato narrativo, para apoyarse al fin, sin embargo, en lo esencial de la poesía: el placer del verso. (Petrecca, 2017)

En palabras de Taborda, la escritura de este libro surgió “como una instancia muy productiva y bastante corta” (2018), en el marco de otro proceso escriturario de larga elaboración: el de los poemas que conformaban *La ciencia ficción*, entre los cuales algunos habían sido publicados por *Diario de Poesía* y cuyo conjunto permanecería inédito hasta años más tarde. La máquina de escribir, instrumento material de la escritura, funcionó como “uno de los elementos constitutivos estructurales” de la obra: la extensión equivalente de cada apartado o estrofa (38 versos) coincidía con el tope de la página que el autor podía “controlar visualmente” (Taborda, 2018). Esta modalidad de escritura experimental pone en evidencia una de las formas en que podemos pensar la figura del autor como productor en relación a la tecnología desde la cual produce. En este caso, el modo en que Taborda se apropia de dicha tecnología, expandiendo su funcionalidad al proceso creativo.

Taborda crea un limbo que resulta de una composición de elementos diversos. El escenario donde se desarrolla la acción resulta de una fusión de paisajes y referencias deconstruidas: el río Carcarañá, el arroyo Ludueña, una inundación que habían sufrido miembros de la comunidad toba instalados en la ciudad de Rosario, la reubicación de éstos últimos en un barrio de monoblocks construidos por el Estado (Taborda, 2018). *40 watt* es sobre todo una narración boicoteada, una experiencia de escritura basada en la imposibilidad del relato, o la experiencia de explorar las posibilidades de la narración desde el lenguaje poético.

Semanas, seis meses, hace tiempo,
cuando no tenía el más mínimo sentido

embarcarse en busca de esos indios
que anunciaban la tierra prometida:
días que no habrán de volver en esta hora
en que el presente suena hueco
y la memoria, entrenada igual que un perro,
sólo trae basura y neumáticos quemados...

(Taborda, 1993, p. 34)

Una serie de lecturas fueron influjo de este proyecto: Ezra Pound; Juan Carlos Onetti; Juan José Saer. Existe una filiación –advertida por diversas lecturas críticas⁶¹ y explicitada entre las influencias del autor– entre la obra de Taborda y la poética saeriana. A simple vista esa relación está dada por la configuración de paisaje. Taborda se instala en una zona geográfica fluvial antes abordada por Saer (y previamente por Juan L. Ortiz): el Litoral santafesino y entrerriano. En términos saerianos, la determinación de una geografía permitiría configurar “un sistema literario como reservorio de imágenes y experiencias” (Lerzo, 2016), elaboradas a partir del minucioso registro perceptivo de un narrador. No obstante, la filiación más profunda entre Taborda y la zona narrativa saeriana se da a nivel de los procedimientos de la escritura. Saer “escribe ficción desde la poesía”, afirma Beatriz Sarlo (Gramuglio, M. T.; Prieto, M.; Sánchez, M.; Sarlo, B. , 2000, p. 2). Y en el mismo artículo colectivo, María Teresa Gramuglio expresa al respecto: “Saer inventa e insiste en un modelo de frase para la ficción narrativa que también trabaja en sus poemas” (p. 5). Podríamos decir entonces con Matilde Sánchez que Saer opera una radicalización de la

⁶¹ Ver: BRINDISI, José María, “Las carnes se asan al aire libre”, Revista Otra parte: 06/09/2016; LERZO, Germán, “El corazón de las tinieblas”, Revista Invisibles: Número 18, septiembre 2016; PORRÚA, Ana, “Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía”, Entropía, Buenos Aires: 2011; TABAROVSKY, Damián, “Atravesar las fronteras”, Diario Perfil: 22/04/2007; VIGNOLI, Beatriz, “Una prosa fluvial y maldita”, Diario Página/12: 23/08/2017.

narración por la poesía: “Hay un punto en que un narrador tiene que radicalizarse. ¿Y para dónde va cuando se radicaliza? Va hacia la poesía. Hoy, la radicalización de la narración de un escritor es por la poesía” (p. 6).

Las carnes se asan al aire libre, publicada por primera vez en 1996, por la Editorial Municipal de Rosario, presenta una estructura novelística más clásica sin perder, sin embargo, este impulso poético experimental. Tres amigos se internan en los canales e islas entrerrianas del río Paraná, frente a la ciudad de Rosario, para un fin de semana de pesca. El relato, está organizado cronológicamente a lo largo de ese fin de semana extendido de viernes a lunes. En un primer tiempo, aletargado por un predominante estado de somnolencia, los personajes conversan, beben, fuman, comen carnes y pescados asados, duermen. Hasta que un suceso inesperado altera ese transcurrir. Para Beatriz Sarlo, hay en esta obra una evidente continuidad con *40 watt*. Aquí como en aquel primer libro del autor, en el que la frase se cortaba como verso, con austera puntuación interna, “las frases son complejas y extensas, alejadas de la facilidad coloquial. Taborda escribe con escasa puntuación interna, porque confía en el ritmo mismo de la sintaxis para que la frase rinda su sentido” (Sarlo, 2016).

Damián Tabarovsky destacará el proyecto narrativo de Taborda y también lo pondrá en relación con la obra saeriana:

En los dos libros aparecen el río, los árboles, los asados, la puntuación asmática, la irrupción de una violencia contenida, la caminata entre amigos, la siesta. Es decir, el universo que Saer retomó de Juan L. Ortiz hasta convertirlo en su mundo propio. Pues bien, Taborda entra en ese mundo ajeno y sale airoso. Lo modifica transformándolo en algo distinto; otro río, otro sauce, otra siesta. (Tabarovsky, 2017)

En su ensayo “Literatura de izquierda” ([2004] 2018), Tabarovsky incluirá *40 watt* en un conjunto abierto y heterogéneo de textos que podrían ilustrar formas de escritura que él concibe como “literatura de izquierda”, esto es: aquella literatura que pone en cuestión todo paradigma, aquella literatura que no se dirige al público sino al lenguaje. “Apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso; apunta al lenguaje para perforarlo...” (Tabarovsky, [2004] 2018, p. 21). Se trata de experiencias de literatura radicales que se ubican por fuera del mercado y de la academia puesto que se sustraen de la hegemonía del lenguaje, se ubican por fuera de la lengua del poder, “en la pura negatividad” (p. 23). “La literatura se vuelve radical –afirmará Tabarovsky– cuando escribe contra la narración” (p. 68). Esta literatura suspende la temporalidad, el sentido, el discurso; “anuncia que algo se ha detenido, algo que escapa a la cadena lingüística, que la pone en cuestión, anuncia la emergencia de la singularidad, la llegada del futuro” (p. 69).

Hemos dicho respecto de las trayectorias a través de las cuales los escritores que estudiamos se convierten en autores-productores que, en el caso de Taborda, esta construcción –desplegada en el marco de articulaciones que venimos describiendo– está dada, en su comienzo, por una búsqueda experimental que radicaliza su proyecto estético. Si, con Benjamin, concebimos al autor como productor en función de los procedimientos y las acciones que convierten a un escritor en “ingeniero” que no sólo proveerá materiales para un aparato de producción, sino que intervendrá en las formas productivas de dicho aparato, la trayectoria de Taborda puede ser analizada en esta clave. Benjamin (1934) sostiene que una de las maneras mediante las cuales un autor deviene productor consiste en la generación de “propuestas para la transformación funcional de los géneros”. Es en este sentido, en función de todo lo expuesto, que leemos la

intervención de Taborda, en el marco de las configuraciones emergentes que constituyeron un campo literario en Rosario, durante los años noventa.

Nuestro análisis se consuma, en perspectiva genealógica, al considerar las escrituras de Taborda y su intervención como autor a la luz de su posición actual, en tanto director de la Editorial Municipal de Rosario, función que ejerce en estrecha colaboración con Daniel García Helder. En nuestro primer capítulo hemos desarrollado una descripción exhaustiva respecto de la evolución y la política editorial de dicho sello: nos hemos referido a la impronta “de editorial independiente” que ha adquirido a través de sus modalidades de producción y circulación, la conformación de su catálogo, el hecho de no ceñirse a determinada funcionalidad y marcas institucionales; hemos analizado también su perspectiva regional que expande y complejiza la noción de localidad propia de una editorial municipal: configura una zona de escritura que desafía al mapa político⁶². Todo ello nos permite afirmar que EMR constituye hoy una editorial pública de vanguardia que ocupa una posición considerable en el campo literario nacional.

⁶² Ver *Capítulo I. Apartado: Editorial Municipal de Rosario (1992)*.

CONSIDERACIONES FINALES

Esta tesis partió de una constatación: desde la década de 1990, en la ciudad de Rosario se despliega, en sentido ascendente en relación a sus alcances y a la magnitud de la producción y los intercambios, un universo literario prolífico y heterogéneo. Esta observación inicial nos llevó a indagar las condiciones de emergencia de este escenario que entendemos como campo literario peculiar. Nuestra investigación reveló, en una primera etapa, una serie de elementos constitutivos de dicha configuración.

En primer lugar, la aparición de una serie de editoriales independientes (Beatriz Viterbo, Ciudad Gótica, Bajo la luna nueva) introdujo nuevas lógicas y dinámicas de producción y circulación respecto de los grupos concentrados que dominan el mercado editorial en los noventa, pero a su vez, respecto de las grandes editoriales nacionales que habían desarrollado y consolidado, desde la década de 1940, un mercado del libro centralizado que desde la capital distribuía hacia las provincias y hacia el exterior. En el contexto de concentración neoliberal, las editoriales emergentes de pequeña y mediana talla establecen nuevas formas de producir. Por un lado, las innovaciones tecnológicas permiten, entre otras cosas, la impresión de tiradas pequeñas a costos accesibles. Por otro, asistimos a la invención de nuevos modos de organización productiva que se inspiran y combinan –de diversas maneras– modalidades y herramientas del modelo de producción artesanal de las revistas o los fanzines literarios independientes, y del modelo empresarial de las editoriales tradicionales, con sectores diferenciados y una estrategia comercial tendiente a la profesionalización. Como lo hemos señalado, las editoriales independientes conforman un sector heterogéneo que se despliega en diferentes circuitos en

relación a los modos de producción, espacios de circulación y ámbitos consagración. Todas coinciden, sin embargo, en priorizar el valor cultural del libro (en oposición a la centralidad del objetivo comercial de los holdings empresariales) y devienen fundamentales en la generación de la bibliodiversidad. Sostenemos, en el sentido expuesto, que estas formaciones culturales independientes constituyen verdaderas “comunidades de lectura” (Vanoli, 2015) cuya praxis establece principios de organización de nuevas redes de intercambios, valoración, legitimación y autonomía cultural. Las mismas se diferencian y articulan de diversas maneras con los sistemas de reconocimiento y producción dominantes.

Hemos considerado, por otra parte, la creación de la Editorial Municipal de Rosario (1992) –hoy consolidada como una pieza fundamental del campo cultural que estudiamos– en el marco de un fenómeno reciente de institucionalización de la cultura a nivel local y provincial. En efecto, la fundación del sello municipal, formó parte de una serie de políticas públicas sostenidas y profundizadas, a lo largo de los últimos 25 años, orientadas a la promoción de la cultura desde los gobiernos de la ciudad y la provincia. Entre estas políticas destacamos también la puesta en marcha del Festival Internacional de Poesía, un espacio central en el campo poético que trascendió ampliamente los límites de la ciudad. Hemos observado como un factor particular de esta intervención del Estado respecto de la gestión cultural el hecho de que los responsables de llevar adelante estas instancias han sido (y son) artistas y no necesariamente funcionarios partidarios. Esta característica específica fue determinante en la impronta independiente que adquirieron tanto la Editorial municipal como el Festival de Poesía.

En retroalimentación mutua con los ámbitos y espacios mencionados, advertimos la emergencia de una multiplicidad de formaciones culturales independientes que organizan ciclos de lectura, editan revistas, fanzines, fundan editoriales como aquellas a las que nos hemos referido, promueven

talleres de lectura y escritura, grupos de estudio. Sostenemos que estos espacios autónomos imprimen un gran dinamismo en la escena cultural y se encuentran a la vanguardia de los procesos que progresivamente irán consolidándose e institucionalizándose. En esta línea, hemos destacado experiencias gestadas a nivel del movimiento cultural under, como las revistas *Viajeros de la Underwood* y *Ciudad Gótica*. Pusimos de relieve, por otra parte, el caso de *Diario de Poesía* que intervino fuertemente a nivel del campo literario nacional, generando una articulación inédita entre ciudades y proponiendo operaciones de lectura más allá de los cánones establecidos.

No podemos dejar de mencionar el lugar de ciertas instancias críticas que operan desde lo local estableciendo conexiones que sobrepasan dicha dimensión. En este sentido, destacamos la intervención y los alcances de Beatriz Viterbo Editora, que nació al calor de los grupos de estudio universitarios y, desde el anclaje académico –recordemos que su colección de crítica constituyó su apuesta primera– se proyectó hacia los circuitos de la crítica nacional e internacional. El mismo *Diario de Poesía* se constituyó como instancia crítica de ruptura e incidió directamente sobre el reconocimiento de un posible canon local. Las lecturas que realizaron en torno a poetas como Juan L. Ortiz, Aldo Oliva o el grupo del *Lagrimal trifurca* fueron determinantes en este sentido. La prensa gráfica, por último, articuló una zona de lecturas y debates, al abrir nuevos ámbitos de extensión masiva para la crítica cultural que no existían en la ciudad, como el Suplemento Señales en el diario *La Capital*, o las reseñas de arte y literatura de Beatriz Vignoli en *Rosario/12*. El rol del periódico fue clave, a su vez, como lugar de producción para los escritores en un doble sentido: en cuanto a la posibilidad de obtener un empleo asalariado y, por otra parte, brindando un ámbito de circulación de textos literarios, como fue el caso de *Rosario/12* donde se publicó por primera vez, en entregas periódicas, la novela *DAF* de Beatriz Vignoli, de la que nos hemos ocupado en esta tesis.

La indagación sobre las condiciones del período, los agentes que forman parte del campo, sus roles y sus interconexiones nos condujo a postular la existencia de un campo cultural peculiar que emerge de la articulación entre las instancias mencionadas: formaciones independientes emergentes, políticas públicas culturales, la universidad, la prensa. Este fenómeno se produce en un contexto global de crisis de la diáda Estado-nación que había otrora determinado las condiciones del sistema cultural argentino. Las grandes editoriales, los ámbitos centralizados de la crítica consagratoria establecían las coordenadas de la literatura nacional en oposición a las literaturas regionales, consideradas en posición subalterna, con escasas posibilidades de circulación y valoración crítica. En los términos de dicho binarismo, las nociones de lo local, lo regional eran asociadas al fragmento, lo particular cerrado en sí mismo. Nuestras constataciones ponen de manifiesto la existencia de dinámicas no reductibles a la dicotomía centro-región, invitándonos a repensar las dimensiones de lo local, lo regional, lo nacional, en el escenario actual caracterizado por las interconexiones. Hemos procurado pensar entonces en términos de zonas de escritura, como categoría relacional y contextual que nos permitió leer las variables que articularon un campo cultural emergente, desde una localidad abierta atravesada por los flujos. Dichos flujos, posibilitados por las tecnologías de la comunicación y los desplazamientos poblacionales (Appadurai, [1996] 2001), desbordan las fronteras territoriales, al mismo tiempo que producen (y son nutridos por) plataformas productivas como el periódico y los formatos de edición artesanal; y por otra parte, nuevas formas de subjetividad, nuevas lógicas de agenciamiento cultural y de reconocimiento basadas en vínculos afectivos, redes entre pares, prácticas de autonomía y horizontalidad.

En esta clave de lectura, hemos explorado la configuración de tres proyectos narrativos emergentes en la ciudad de Rosario, durante el período. Hemos indagado los modos de producción de estas escrituras y su inserción en el campo cultural en el que fueron posibles y sobre el que

intervinieron. Esta interrogación nos llevó a preguntarnos por las políticas de autor que sostuvieron estas escrituras y, en esa línea, por las condiciones de emergencia de figuras de autor diferenciadas, como las de Vignoli, Taborda y Aguirre, en el marco citado. Hemos observado de qué manera estas narrativas se inscribieron en una trama de movimientos artísticos y culturales independientes que, desde ámbitos marginales –en relación a sus recursos, su alcance y sus instancias de valoración– se articularon de modo novedoso con instituciones públicas y con el periodismo.

Las ficciones que estudiamos delinean tres proyectos narrativos heterogéneos entre sí. En el caso de *La deriva*, de Aguirre, encuadrada en el realismo y el tono del policial negro. En *DAF*, Vignoli despliega lo que ella misma considera una prosa poética que se erige como testimonio de una generación y un contexto bien definidos. *Las carnes se asan al aire libre y 40 watt* de Taborda se instalan en la zona saeriana y se desarrollan desde una escritura experimental que combina ficción y poesía, material de archivo, determinada forma de representación del paisaje e imaginación. Estas narrativas coinciden en la referencia a una zona geográfica determinada: la ciudad de Rosario y el Litoral. Pero fundamentalmente, confluyen en una praxis de intervención: son producidas en el marco de los circuitos culturales emergentes en Rosario en los noventa. En este contexto que hemos descrito, la figura de autor se entrelaza con la de autor-productor que interviene a nivel del proceso de reproducción material de la obra. Los tres autores formaron parte del movimiento cultural under, publicaron textos en fanzines y revistas independientes y en la prensa. Para Vignoli y para Aguirre, con improntas y recorridos bien diferenciados, cierta zona de intermediación entre periodismo y literatura constituyó la plataforma productiva de su construcción escrituraria. En el caso de Taborda, su vinculación con *Diario de Poesía* resulta insoslayable para pensar aquellos comienzos de su trayectoria. Pensamos a partir de dicha conexión cierta

síntesis entre “el gesto de la masividad” dado por la forma del periódico y la apuesta experimental constitutiva de su propuesta narrativa.

En los itinerarios de autor que hemos estudiado y en el devenir de aquellos elementos emergentes que configuraron, en los noventa, un campo precario, podemos advertir un movimiento que va desde lo marginal hacia posiciones consolidadas en un campo cultural que, a su vez, viene ganando peso propio respecto del epicentro que representó históricamente la ciudad de Buenos Aires a nivel nacional. La generación de nuevas lógicas de producción, circulación y valoración cultural, en el marco de los procesos locales, nacionales y globales que hemos abordado en esta tesis; la multiplicación y potencialidad de proyectos desplegados desde territorios de escala reducida incidieron, a lo largo de las últimas dos décadas, sobre las dinámicas tradicionales de circulación y legitimación literaria. Pudimos constatar una tendencia creciente en este sentido, al mismo tiempo que observamos una disminución relativa de la hegemonía de los espacios centralizados de la consagración, como la crítica dominante, las grandes editoriales porteñas, los suplementos de cultura de la prensa hegemónica.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus

Aguirre, O., 1996. La deriva. Rosario: Beatriz Viterbo.

Vignoli, B., 2014. DAF. Buenos Aires: Bajo la luna.

Taborda, O., 1993. 40 watt. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Taborda, O., 1996. Las carnes se asan al aire libre. 1a ed. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Obras de los autores del Corpus

Aguirre, O., 1992. Las vueltas del camino. Buenos Aires: Libros de tierra firme.

Aguirre, O., 1994. Al fuego. Buenos Aires: Libros de tierra firme.

Aguirre, O., 1998. Estrella del norte. Buenos Aires: Sudamericana.

Aguirre, O., 1999. Narraciones extraordinarias. Bahía Blanca: Vox.

Aguirre, O., 2006. Notas en un diario. 1ra ed. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

Aguirre, O., 2006. Rocanrol. Rosario: Beatriz Viterbo.

Aguirre, O., 2007. Lengua natal (. Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Aguirre, O., 2010. Campo Albornoz. Montevideo: Hum.

Aguirre, O., 2010. Tierra en el aire. Buenos Aires: Gog y Magog.

Aguirre, O., 2011. El año del dragón. Córdoba: Recovecos.

Aguirre, O., 2014. Como si fuera hoy. Rosario: El ombú bonsai.

Aguirre, O., 2014. Oratorio morante. Rosario: EMR.

Vignoli, 2007. Soliloquios. Buenos Aires: Huesos de Jibia.

Vignoli, B., 2000. Almagro. Rosario: EMR.

Vignoli, B., 2001. Viernes. Buenos Aires: Bajo la luna.

Vignoli, B., 2004. Itaca. Rosario: Junco y Capulí.

Vignoli, B., 2004. Reality. Rosario: EMR.

Vignoli, B., 2009. Bengala. Buenos Aires: Bajo la luna.

Vignoli, B., 2011. Molinari baila. Rosario: El ombú bonsai.

Vignoli, B., 2012. Es imposible pero podría mentirte. Rosario: Homosapiens.

Vignoli, B., 2014. DAF. Buenos Aires: Bajo la luna.

Vignoli, B., 2014. Lo gris en el canto de las hojas. Rosario: Baltasara Editora.

Vignoli, B., 2014. Nadie sabe adónde va la noche. 2da ed. Buenos Aires:
Bajo la luna.

Vignoli, B., 2017. *Árbol solo*. Rosario: Iván Rosado.

Taborda, O., 2015. *La ciencia ficción*. Vox: Bahía Blanca

Material de Archivo

Periódicos

La Capital. Junio-Julio, 1986; Septiembre-octubre, 1993; Septiembre-Octubre, 1995; Septiembre-Octubre, 1999.

Página/12 (Suplemento *Rosario/12*). Enero, Marzo, 1992; Octubre, 1993; Septiembre-Octubre, 1995; Febrero, 1998; Septiembre-Octubre, 1999.

Revistas

Diario de Poesía. Nros. 1-60, Buenos Aires, Rosario, 1986/2001-2002.

Ciudad Gótica. Nros. 0-22. Rosario, 1993/2000.

Cuadernas. Nros. 1-2. Rosario, 1995/1997.

Los Lanzallamas. Nros. 1-4, Rosario, 1996/1997.

Poesía de Rosario. Nros. 1-8, Rosario. 1993/2000.

Vasto Mundo. Nros. 1-18. Rosario, 1986/2000.

Viajeros de la Underwood. Nros. 1-11. Rosario, 1997/2000.

Entrevistas

Aguirre, O., 2018. [Entrevista personal] 14 de abril de 2018.

Contreras, S., 2016. [Entrevista personal] 27 de abril de 2016.

Gioacchini, S., 2018. [Correspondencia personal] 1 de noviembre de 2018.

Gioacchini, S., 2018. [Entrevista personal] 11 de enero de 2018.

Gómez de la Cruz, M., 2016. [Entrevista personal] 3 de diciembre de 2016.

Gómez de la Cruz, M., 2018. [Entrevista personal] 11 de enero de 2018.

Retamoso, R., 2016. [Entrevista personal] 1 de septiembre de 2016.

Taborda, O., 2018. [Entrevista personal] 26 de abril de 2018.

Vignoli, B., 2018. [Comunicación personal] 20/03/2018.

Vignoli, B., 2018. [Entrevista personal] 22 de marzo de 2018.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aguirre, O., 2011. Las vueltas del camino. [En línea]
<http://lasvueltasdelcamino.blogspot.com.ar/2011/10/de-aldo-oliva-fernando-toloza.html>

[Último acceso: 20 marzo 2018].

Aguirre, O., s.f. Bazar Americano. Contra el secreto profesional. Entrevista a Daniel García Helder. [En línea]

<http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=27>

[Último acceso: 10 mayo 2017].

Aira, C., [1994] 2012. Los misterios de Rosario. Buenos Aires: Emecé.

Alatraste, S., 1999. El mercado editorial en lengua española. En: N. García Canclini & M. Carlos, edits. Las industrias culturales en la integración latinoamericana. Buenos Aires: Eudeba, pp. 207-226.

Anon., 1994. Diario de Poesía, Issue 29, p. 36.

Anon., 1997. Conclusiones del Primer encuentro regional de escritores jóvenes y muy jóvenes. Ciudad Gótica, Issue 13, p. 8.

Anon., 1997. Convocatoria. Viajeros de la Underwood, Issue 2, p. 16.

Anon., 2017. Rosario Noticias. [En línea]

<http://rosarionoticias.gov.ar/page/noticias/id/94026/title/Editorial-Municipal-de-Rosario%3A-memorias-espont%C3%A1neas-de-25-a%C3%B1os-de-historia> [Último acceso: 11 Octubre 2018].

Appadurai, A., [1996] 2001. La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arias, M. & Schmukler, E., 2015. “¿Independientes de qué?": una entrevista a Damián Tabarovsky. Cuadernos LIRICO, Issue 13, <http://lirico.revues.org/2046;DOI:10.4000/lirico.2046>

Arlt, R., [1931] 2004. Los lanzallamas. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Arlt, R., [1933] 2015. Aguafuertes porteñas [Selección]. [En línea]

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aguafuertes-portenas-seleccion/html/ffd70615-7195-48d6-b084-e97a19f32730_3.html

[Último acceso: 10 abril 2018].

Astutti, A. & Contreras, S., 2001. Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la Literatura Argentina actual. Revista Iberoamericana, Issue 197, pp. 767-780.

Astutti, A. & Contreras, S., 2001. Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la Literatura Argentina actual. Revista Iberoamericana, Issue 197, pp. 767-780.

Becerra, J. J., 1994. Verdad e incertidumbre (Sobre "40 watt" de Oscar Taborda). El Cronista Cultural, 19 Agosto.

Benjamin, W., 1934. El autor como productor. [En línea]

https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/restos/benjamin_autor.htm

[Último acceso: 20 Octubre 2017].

Botto, M., 2006. 1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial. En: J. L. De Diego, ed. Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, pp. 209-249.

Bourdieu, P., 1989-1990. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, Issue 25-28.

Bourdieu, P., 1995. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

Bozzano, S., Dezorzi, S. & Prieto, M., 2006. Dossier Diario de Poesía. *Lucera*, Issue 13, pp. 7-8.

Cardini, L. A., 2014. Las políticas culturales y la apertura democrática. *Políticas Culturais em Revista*, 8(1), pp. 21-36.

Cardini, L. A., 2015. Cultura y política en la ciudad de Rosario. La configuración de un campo. *Papeles de Trabajo. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, Issue 29.

Castro, M., 2015. La producción novelística de la "generación ausente" en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983). La Plata: En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1239/te.1239.pdf>.

Chacón, P., 1994. Novela en prosa. *Diario de Poesía*, Issue 30, pp. 35-36.

Contreras, S., 2007. Superproducción y devaluación en la cultura argentina reciente. En: *El valor de la cultura. Arte Literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 67-86.

D'Anna, E., 2018. La literatura de Santa Fe: un análisis histórico. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones. Libro digital, PDF.

D'Anna, E., 2016. Especial: La literatura de Rosario según Eduardo D'Anna.

[En línea]

<https://www.rosario3.com/noticias/Especial-la-literatura-de-Rosario-segun-Eduardo-DAnna-20160718-0037.html> [Último acceso: 16 julio 2016].

D'Anna, E., 2005. Nadie cerca o lejos. El centralismo cultural en la Argentina. Rosario: Identitydad.

D'Anna, E., 2007. Capital de nada. Una historia literaria de Rosario (1801-2000). Rosario: Identitydad.

Di Paola, E., 2012. Todo el resto. Estética y pulsión de los años noventa. Buenos Aires: Pánico el Pánico.

Dobry, E., 2005. La enseñanza de Aldo Oliva era fascinante. Diario de poesía, Issue 70.

Do, M. N., 2018. Letra y música de Rosario. La Capital - Suplemento Cultura y Libros, 04 Febrero, pp. 2-3.

EMR, 2017. Muestra Un viaje de 25 años. [En línea]

<http://www.emr-rosario.gob.ar/un-viaje-de-25-anos/>

[Último acceso: 15 Diciembre 2017].

EMR, 2018. E.M.R Editorial Municipal de Rosario. [En línea]

<http://www.emr-rosario.gob.ar/libros/rosario/>

[Último acceso: 5 octubre 2018].

Foffani, E. & M. A., 2000. Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje. En: Historia crítica de la literatura argentina. Buenos Aires: Emecé, pp. 261-291.

Frontera, A. O., 2016. La desobediencia debida. Radar / Página 12, 2 Octubre.

Gandolfo, E., 1996. La otra cara del centro (Sobre LA DERIVA de Osvaldo Aguirre). La Capital, 10 11.

Gandolfo, F., 2015. El lagrimal trifurca. Edición facsimilar. Tomos I y II. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

González, B., 2014. Creación de cuerpos autónomos. Perfil, 17 Agosto.

Gramuglio, M. T.; Prieto, M.; Sánchez, M.; Sarlo, B., 2000. Literatura, mercado y crítica. Un debate. Punto de vista., Issue 66, pp. 1-9.

Gramuglio, M. T., 1979. El arte de narrar. Punto de vista, Issue 6, pp. 3-8.

Gramuglio, M. T., 1986. El lugar de Juan José Saer. En: Juan José Saer por Juan José Saer. Buenos Aires: Celtia.

Grossberg, L., 2012. Estudios Culturales en tiempo futuro. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Lerzo, G., 2016. El corazón de las tinieblas. Invisibles, Issue 18, pp. <http://www.revistainvisibles.com/las-carnes-se-asan-al-aire-libre-oscar-taborda.html>.

López Winne, H. & Malumián, V., 2016. Independientes, ¿de qué? Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Mancini, A., 2004. Juan José Saer: el exilio y la astucia. Lucera, Issue 7, pp. 80-83.

Mattoni, S., 2015. Diario de Poesía: un reportaje universal. El matadero, Issue 9, pp. 47-54.

Mendoza, J. J., 2015. Humanidades. Rosario: Casagrande.

Molina, C., 2013. Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008). Rosario: Fiesta Ediciones.

Molina, C., 2015. La poesía como festival. El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana., Issue 1, pp. 223-242.

Municipalidad de Rosario, 1992. Ordenanza N° 5427/92. Rosario: s.n.

Municipalidad de Rosario, 2017. Secretaría de cultura y Educación de Rosario. [En línea]

<http://www.rosariocultura.gob.ar/festivales/festival-internacional-de-poesia>

[Último acceso: 12 12 2017].

Organizadores Jornadas La Literatura de Rosario, 2012. Rosario en su tinta (Blog de las Jornadas La Literatura de Rosario). [En línea]

<http://rosarioensutinta.blogspot.com.ar/>

[Último acceso: 1 agosto 2017].

Petrecca, M. Á., 2017. Ediciones Neutrinos. [En línea]

<http://edicionesneutrinos.tumblr.com/post/166263096546/t%C3%ADtulo-40-watt-autor-oscar-taborda-rosario>

[Último acceso: 15 Abril 2018].

Premat, J., 2012. Cuadernos LIRICO. [En línea]

<http://lirico.revues.org/594>

[Último acceso: 15 Octubre 2018].

Prieto, M., 2014. Todo lo que soy. Badebec, 4(7), pp. 393-404.

Reck, M. & Winik, M., 2012. Un posible final para un certero inicio. Acerca de los nuevos desafíos de las editoriales independientes. La Plata, 31 de octubre al 2 de noviembre , s.n.

RIEL, 2004. Revista de investigaciones literarias, Issue 2.

Saferstein, E. & Szpilbarg, D., 2012. El espacio editorial "independiente": heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010. La Plata, Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1955/ev.1955.pdf.

Saferstein, E. & Szpilbarg, D., 2014. La industria editorial argentina, 1990-2010: Entre la concentración económica y la bibliodiversidad. Alternativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos, Volumen 3, pp. 1-21.

Said, E., 1985. Beginnings. Intention & method. New York: Columbia University Press.

Saimolovich, D., 2006. En casa. Lucera, Issue 13, pp. 13-15.

Sarlo, B., 2016. El libro de la semana, por Beatriz Sarlo: "Las carnes se asan al aire libre". [En línea] <http://www.telam.com.ar/notas/201608/160644-libro-de-la-semana-beatriz-sarlo-oscar-taborda.html>

[Último acceso: 15 marzo 2018].

Tabarovsky, D., [2004] 2018. Literatura de izquierda. 1ra ed. Buenos Aires: Godot.

Tabarovsky, D., 2009. La edición independiente. Perfil, 28 Junio.

Tabarovsky, D., 2017. Atravesar las fronteras. Perfil, 22 Abril.

Vanoli, H., 2010. Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura. Nueva sociedad, Issue 230, pp. 129-151.

Vanoli, H., 2015. Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina. Apuntes de investigación del Cecyp, Issue 15, pp. 161-185.

Vignoli, B., 2010. Siempre hay una ruptura permanente. Entrevista a Sergio Gioacchini. Rosario/12, 3 febrero.

Vignoli, B., 2010. Siempre hay una ruptura permanente: entrevista a Sergio Gioacchini. Página 12, 03 febrero. [En línea] <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-22171-2010-02-03.html>.

Vignoli, B., 2015. La revista de los poetas con calle. Página/12, 29 Julio, p. Suplemento Rosario/12.

Williams, R., [1977] 2000. Marxismo y literatura. Barcelona: Ediciones Península.

Yuszczuk, M., 2011. Lecturas de la tradición en la poesía argentina. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata: [En línea] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>.

