

Edición de poesía: tiempos de afecto¹

Luciana María di Leone²
Universidad Federal de Santa Catarina/ CAPES
lulidileone@yahoo.com.ar

Resumen: Si la afectividad ha operado en la definición de criterios para el campo del arte a lo largo de la historia, puede decirse que en las últimas décadas ganó una nueva cara y explicitación, principalmente en la conformación de algunos grupos poéticos. En el caso de los revitalizados campos de la poesía argentina y brasilera, la entrada en escena de la afectividad y lo relacional que se presenta en la filosofía, la sociología y la teoría del arte –el llamado *giro afectivo*– se materializa, no sin tensiones, en la apuesta en la creación de diversos espacios de encuentro: la apertura de nuevas casas editoriales, la realización de talleres, la organización de catálogos, colecciones, revistas y antologías, o en la concepción del propio poema como un espacio relacional. Este texto responde a la pregunta sobre la operatividad

¹ El presente artículo es la traducción y reelaboración de un fragmento de mi tesis de doctorado: *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente*, defendida en la Universidad Federal Fluminense en el año 2011.

² Luciana María di Leone es doctora en Literatura Comparada por la Universidad Federal Fluminense, con la tesis “De trânsitos y afetos: alguma poesia argentina y brasileira do presente”, donde se encuentra una primera versión del artículo aquí publicado. Publicó el libro *Ana C.: As tramas da consagração* (Río de Janeiro, 7Letras, 2008), organizó junto a Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar, *Cuerpo, experiencia y subjetividades* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2008) y, junto a Mario Cámara y Lucía Tennina, *Cuerpo, experiencia y subjetividades. Nuevas reflexiones* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011). Actualmente realiza estudios de posdoctorado en la Universidad Federal de Santa Catarina.

del criterio afectivo y relacional en espacios que nos parecen paradigmáticos: las colecciones Moby Dick (Río de Janeiro), ás de colete (Río de Janeiro-San Pablo) y VOX (Bahía Blanca).

Palabras clave: Afecto – Comunidad – Editoras independientes – Colecciones – Antologías

Abstract: If the affectivity has operated in defining artistic criteria throughout history, we can say that in recent decades gained a new and explicit face, especially in shaping poetic groups. In the case of “revitalized” areas of Argentina and Brazilian poetry, the arrival on the scene of emotion and relational presented in philosophy, sociology and art theory - the *affective turn*- is realized, not without tensions in the creation of many meeting spaces and production: the opening of new publishing houses, workshops, organizing catalogs, specializing collections, magazines and anthologies, or an evident conception of the poem as a relational space. This text wants to answers the question about the operation of affective and relational approach in places that seem exemplary: the collections Moby Dick (Rio de Janeiro), ás de colete (Rio de Janeiro-São Paulo) and VOX (Bahía Blanca).

Keywords: Affectivity – Community – Alternative press – Collections – Anthologies

La reflexión crítica y teórica de las primeras décadas de este siglo se ha dedicado, de forma muy intensa, a repensar la noción de *afecto* en sus diversas apariciones a lo largo de la historia de la filosofía, ya sea en su formulación más evidente en los trabajos de Spinoza, pasando por los indispensables abordajes de Gilles Deleuze, llegando a la locuaz aparición de textos que utilizan el concepto en el marco de los estudios culturales, provenientes principalmente de la academia estadounidense y que ha dado lugar a la polémica expresión *affective turn*.³ Sin dudas, este *giro afectivo* debe ser asociado con el interés ético reflexivo de pensar las formas posibles de construcción de comunidad, las relaciones intersubjetivas – principalmente la idea de *amistad*, la conformación de grupos y el lazo social en la contemporaneidad, un tiempo –*nuestro tiempo*– donde los individualismos muestran su miseria y las fantasías comunitarias parecen haber fracasado (Esposito *Communitas* 21).

El gran interés en la noción de *afecto* en su relación con el *hacer junto* implicado en todo agrupamiento también se hace evidente en el interés por parte de la crítica en prácticas artísticas que, a lo largo de la historia, propusieron escenas abiertas para la relación con el público, escenas no basadas en una lógica contemplativa, donde justamente se pone en duda la pertinencia de estos términos. Propuestas donde obra y público se afectan mutuamente, mutuamente se constituyen mostrándose como cuerpos abiertos y en formación, aquello que –a grandes rasgos– Nicolas Bourriaud definió como prácticas que presentan una *estética relacional*.

³ Para un estudio en torno de la noción de *afecto*, ver: Espinoza; Deleuze y Guattari (1993, 2002); Deleuze (2001, 2008); Pal Pelbart,. Para un estudio de la noción de *afecto*, principalmente en relación con los estudios culturales, ver: Gregg y Seigworth.

Sin embargo, si la cuestión afectiva ha ganado gran territorio en la reflexión filosófica y estética, se torna menos común y más controversial al ser llevada hasta el terreno de la configuración del campo artístico, de la orientación de procesos de consagración o visibilización de artistas. De forma general, cuando el afecto es apuntado como criterio de elección para una antología, curaduría o publicación de un escritor, la noción es vista mucho menos como operadora de contactos afectantes o como muestra de relaciones disimétricas y más como un dispositivo legitimador de prácticas endogámicas, en las que el afecto sería sinónimo de relaciones especulares, entre un grupo cerrado de iguales.

Este texto pretende, atendiendo a esta última y problemática cuestión, observar las modulaciones que el criterio afectivo –explícitamente convocado– adquiere en la configuración del campo de la poesía producida en las últimas tres décadas en Brasil y Argentina, analizando algunos casos editoriales específicos: las colecciones Moby Dick y às de colete, de la editora carioca 7letras, y el catálogo de la editora VOX, de Bahía Blanca, relacionándolos con algunas antologías directamente a ellos vinculadas.

Escenario para el afecto: literatura, edición y mercado

Las relaciones entre literatura y mercado han sido, a lo largo de la historia, muy diversas, ya sea vistas a partir de la profesionalización del escritor, de las relaciones con los medios de comunicación o de la exploración de la tecnología. La práctica editorial tal vez puede ser considerada aquella que mejor releva esas relaciones y sus trampas, ya que envuelve criterios tradicionalmente considerados lejanos o contradictorios: los estéticos y los económicos. La edición, de ese modo,

podría ser pensada como aquella zona de la literatura que la compone interiormente como su límite exterior, su punto más sensible a los cambios en la relación con su forma de circulación en la sociedad (Vanoli 129).

Tanto en el Brasil como en la Argentina, la década del noventa se caracterizó por la concentración de capitales en todos los ámbitos socioeconómicos, entre ellos, el editorial. Las políticas económicas de los años Menem (1989-1999) –continuadas después por el gobierno de Fernando de la Rúa hasta su caída estruendosa en el 2001– y las de Fernando Collor de Mello (1991-1992) –muchas retomadas por Fernando Henrique Cardoso (1995-2002)– alimentaron esa concentración, basada en la privatización, la no intervención estatal en los intercambios comerciales y la abertura ventajosa a las importaciones.

Aunque algunas de las grandes editoras europeas ya formasen parte del panorama literario latinoamericano desde su inicio, la conformación de lo que se llama grandes grupos editoriales –esto es, su asociación a diversos medios de comunicación, la captación de sellos menores de diversas tendencias y diverso capital simbólico– encuentra en estas políticas económicas amparo y suelo fértil para su consolidación hegemónica. Sin necesariamente renunciar a una búsqueda de calidad literaria, sin negarse a la búsqueda de la diversidad de voces y estilos, y aun apostando a la presencia de la figura del editor como aquél que arma un proyecto editorial basado no tanto en un éxito económico sino también en la construcción de un capital simbólico, podemos ver que estos grandes grupos vienen a tornar evidente la participación del libro (del libro de literatura) en una lógica de intercambio capitalista, dado que el mercado literario se entendía hasta entonces, inclusive en sus apuestas más comerciales, como un terreno comercial

acostumbrado con la baja movilidad de sus productos, la demora de su comercialización y el alto margen de riesgo. Este cambio de estrategia comercial tiene consecuencias visibles: los títulos se suceden aceleradamente, con la lógica de la novedad y la obsolescencia, y tornan el espacio físico de la librería o de la feria un territorio a ser conquistado.⁴

Ya para evaluar el lugar que actualmente ocupa el libro en Brasil, habría que dar especial atención, no sólo a los altísimos precios de tapa de cualquier publicación, especialmente de literatura, o al crecimiento de las grandes librerías en las áreas centrales de las ciudades y la total ausencia de ellas en los barrios periféricos, datos que testimonian la fractura de clases y su acceso a la cultura, sino especialmente al impacto que tienen las leyes de incentivo a la cultura. La Ley Rouanet, de 1991, la más conocida de ellas, redactada por el secretario de Cultura del gobierno Collor, promueve que las medianas y grandes empresas reciban descuentos tributarios en compensación a la financiación previa para la producción de obras, eventos o espectáculos culturales. La aplicación de la ley fue un éxito en términos de adhesión y de movilización de dinero, pero un fracaso si se tiene en cuenta que terminó por subordinar los recursos públicos destinados a la cultura a los intereses corporativos y empresariales, alegando la necesidad de alejar la cultura de todo dirigismo estatal (Doria 2003). Así, las empresas adhirieron a las leyes de incentivo persiguiendo la propia visibilidad y financiando, por lo tanto, aquellas zonas más destacadas frente al gran público: cine, exposiciones y teatro – principalmente en el eje Río/ San Pablo, profundizando la ausencia de la cultura

⁴ Para un estudio de estas cuestiones, ver: Botto; Laera, Fernandez Bravo y Cárcamo; Vanoli; Contreras y Astutti; Moriconi; Cedeño.

de/en el interior—, frente a los que el libro y la literatura quedaron relegados y acorralados en las reglas del mercado de *commodities*.

Este escenario, de por sí complejo, habla más del cambio de la literatura que de su (improbable, pero muchas veces declarada) muerte, como señala Italo Moriconi (181), cambio que dejó al descubierto la apuesta en determinadas estéticas que, si bien son contundentes en la literatura comercial o para un público no-especializado, no les son exclusivos. Fenómenos como la “literatura *light*”, o la aparición frenética de antologías temáticas y de novelas históricas hablan de una estrategia de las editoras comerciales que aprovecha y participa de una tensión contemporánea que atraviesa toda la producción cultural y artística de nuestro tiempo, la crisis de una subjetividad dilacerada entre una búsqueda imperiosa de definiciones identitarias y su dispersión incontestable en un sistema de sociabilidad reticular, como plantea Manuel Castells (*La sociedad en red*). En este sentido, podríamos decir que, en relación a la vehiculación de literatura, las grandes editoras ponen en escena la interrogación de las categorías de identidad e historia, muchas veces a través de una apelación sentimental y emotiva —en principio convocada como “afectiva”— intentando ofrecer con la mayoría de sus títulos respuestas certeras contra la crisis de la subjetividad contemporánea.

Pues bien, paralelamente a estos fenómenos de la literatura de masas vehiculada por las grandes editoras, que colocan al dispositivo afectivo en su centro, aunque domesticando todo efecto desestabilizador, otro fenómeno editorial ha llamado la atención de críticos culturales y literarios: el curioso surgimiento de una importante cantidad de editoras independientes que se dedican, especialmente, a la literatura y el ensayo y, muy especialmente, a la edición de poesía. En una mirada a

sus catálogos –pues, a fin de cuentas, y más allá de cualquier declaración de voluntad, lo que define a una editora es su catálogo, como dicen Sandra Contreras e Adriana Astutti: un catálogo habla por sí solo– podríamos decir que lo que los catálogos de estas editoras dicen, especialmente los de las editoras dedicadas a la poesía, es algo que va más allá de sus títulos. Los catálogos hablan, entonces, de las elecciones que los definen, elecciones que recuperan y reactualizan, como intentaré mostrar, una matriz convivial y afectiva. En otras palabras, las editoras independientes a través de sus catálogos también colocan en escena la cuestión afectiva, tanto por los dispositivos literarios que en sus títulos se ponen en juego, como por traer a sus organizaciones una estructura convivencial. Suelen ser empresas pequeñas cuyos empleados se ocupan tanto de la elección de títulos y conformación del catálogo, como de la diagramación y preparación de originales, ventas, publicidad y distribución; *redescubriendo* la herencia transgeneracional de la producción barata y artesanal, ayudadas ahora por la facilidad de la informática.

Como señala Hernán Vanoli, existen características substancialmente diferentes dentro del grupo de las editoras independientes, y muchas veces dentro de la misma editora. Convive tanto una necesidad de búsqueda del espacio no ocupado por las grandes editoras, aprovechando el hueco o *nicho de mercado*, lo que las definiría como editoras en primera instancia comerciales, que se dirigen a lectores segmentados por la oferta, y no necesariamente con una posición estética definida. Pero esta búsqueda de esa franja de mercado no niega la posibilidad de asumir la edición de literatura y poesía también como una “militancia”, herencia de un modelo activo en las décadas del 60 y el 70 que “funde la figura del escritor con la del militante y la del editor y creador de circuitos culturales, pero en el cual la especificidad cultural no se pierde” (Vanoli 131).

Sin embargo, a pesar de esta heterogeneidad en los criterios que llevan a la constitución de un catálogo, podemos observar que todas las editoras llamadas independientes o literarias tienden a construir sus propios circuitos de circulación, aproximándose íntimamente de sus lectores, van hacia ellos haciendo que sus títulos convivan con los lectores más allá del espacio estriado de la librería. En la Argentina, de hecho, existe la Feria del Libro Independiente y librerías pequeñas, como si fuera *mi casa*; ya en Brasil, puede verse la presencia de algunas editoras en pequeños eventos académicos o centros culturales; en ambos países proliferan lecturas públicas, encuentros y festivales. Esto se ve refrendado al recorrer los espacios a través de los cuales estas editoras realizan su publicidad: sin interés en los grandes medios, prefieren las revistas especializadas –que muchas veces la propia editora publica–, las pequeñas librerías, los festivales o, inclusive, los eventos académicos. Más recientemente, las redes sociales de Internet dieron una gran visibilidad a los trabajos de estas editoras, que a través de sus perfiles divulgan lanzamientos, promociones, eventos e inclusive libros de editoras colegas. Se trata, sin embargo, de una visibilidad “circunscripta” a la red de “amigos” –aun cuando ésta no esté limitada a la convivencia local, sino ampliada en lo virtual y en permanente expansión–, en una aldea formada por lectores asiduos. Son, por lo tanto, circuitos que se diferencian claramente de la circulación del *libro mercadería*, pero que en su movimiento de convivencia se circunscriben a un segmento social muy específico, y se introducen en sus ámbitos de trabajo y sociabilidad: la clase media urbana y con escolaridad superior, colocando en pauta las potencias y aporías de pensar en esas editoras y su público como constructores o participantes de una comunidad.

Ediciones de poesía independiente: comunidad, afecto, inmunidad

Los editores independientes no ven en sus pares potenciales amenazas; antes, más bien, consideran el surgimiento de nuevas empresas como un hecho que *asegura la continuidad de un proyecto cultural en el que pesan más las intenciones comunes* que los matices diferenciales. (225, énfasis mío).

A partir de la afirmación de la investigadora Malena Botto, podemos observar un juego complejo en los proyectos de las editoras independientes: el proyecto común es garantizar la diversidad y ésta sólo se garantiza a través de la preservación de lo común. Un común que, mucho más que un trazo identitario y monolítico que definiría lo *propio*, debe ser pensado como lo *impropio* que funda la comunidad, tal como apunta Roberto Esposito. En *Communitas*, argumenta que la Modernidad fundó su idea de comunidad en una interpretación equívoca del término *común*, pensándola como un encuentro de *sujetos*, pero sujetos “con todas sus más irrenunciables connotaciones metafísicas de unidad, absoluto, interioridad” (22). En consecuencia, la comunidad moderna buscada estaría fundada menos en relaciones disimétricas que en relaciones con un sujeto tornado una especie de alter ego, el *ipse*, que ellas mismas pretenderían colocar en cuestión. Ya sea como una tentativa de poner en común, de compartir, lo que nos es propio, ya sea para apropiarnos de lo que no es nuestro para tornarlo común, las nociones modernas de comunidad continúan ligadas a una semántica de lo *propio*. “El dato más paradójico de la cuestión es que lo ‘común’ se identifica con su más evidente opuesto: es común lo que une en una única identidad a la propiedad –étnica, territorial,

espiritual– de cada uno de sus miembros. Ellos tienen en común lo que les es propio, son propietarios de lo que les es común” (25). Pensar una comunidad basada en un común como propio implica instituir una transparencia sin opacidad entre sus miembros, una inmediatez de identificaciones plenas y especulares y al mismo tiempo “asépticas” y “blindadas” (Foster 215). Contra esta concepción, advierten las editoras de Beatriz Viterbo: “Si por independiente se entiende una forma de ‘preservar lo propio’ habría que empezar ante todo por pensar eso ‘propio’ como radicalmente heterogéneo, múltiple; ya que una voluntaria auto-limitación a ‘lo local’ puede ser la vía para emprendimientos regresivos” (Astutti y Contreras 769).

Asumir lo propio como heterogéneo en relación a su afuera y, principalmente, heterogéneo en sí mismo es, entonces, el desafío de las editoras independientes, pequeñas y especializadas: desafío pues coloca en jaque, por su definición autocrítica, la posibilidad de construir una “identidad” editorial, un rostro definido, para sí o para su lector. En ellas, como apunta Charles Bernstein, al mismo tiempo que se defiende lo singular frente a un global que se vislumbra como homogeneizado, se forma, reforma y disuelve la posibilidad de construir una comunidad estable:

There is a tendency to speak of community when referring to a small press readership or, specially, the local “scene” for reading series or magazine. But I resist the term community as well, since it is more accurate to think of constellations of active readers interested in exchange but not necessarily collectivity. [...] These institutions [the alternative press] continue, against all odds, to *find value in the local, the particular*, the partisan, the committed, the tiny, the peripheral, the unpopular, the eccentric, the difficult, the complex, the

homely and in the *formation and reformation, dissolution and questioning of imaginary or virtual or partial or unavowable communities and/or uncommunities*. (Bernstein 153-4, énfasis mío)

Este desafío tiene aun particularidades en las casas que editan poesía.⁵ Recordemos que la edición de poesía, con algunas excepciones de autores consagrados,⁶ tradicionalmente se ha restringido a la actividad independiente por diversos motivos. Entre ellos, el más esgrimido por los analistas es la baja rentabilidad del libro de poesía que aleja el interés de las grandes editoras, principalmente en relación a autores debutantes que ni siquiera traerían gran capital simbólico. Pero más allá de la reivindicación de un lugar económico diferencial del libro de poesía, en tanto producto de ciclo largo, no perecible y como inversión arriesgada, parece colocarse en juego una concepción de poesía basada en su restricción a un grupo de iniciados.

El texto poético, tradicionalmente y por su circulación circunscripta, ha sido considerado, en términos de Bourdieu, como el producto de uno de los “*subcampos de producción restricta*”, donde los productores tienen como clientes apenas a los

⁵ Entre ellas, en una lista que no puede ser observada sino a partir de sus diferencias, podemos mencionar: 7Letras (de Jorge Viveiros de Castro, Río de Janeiro, creada en 1994), VOX (Gustavo López, Bahía Blanca, 1999), Tsé-Tsé (Reynaldo Gimenez, Buenos Aires, 1995), Azougue (Sergio Cohn, Río de Janeiro, 2001), Alpharrabio (Tarso de Melo, Santo André, 2000), Bajo la Luna (Miguel Balaguer e Valentina Rebasa, Rosario, 1992), Eloísa Cartonera (Santiago Vega, Buenos Aires, 2002).

⁶ Apuntemos apenas algunos de estos casos, como el de Carlos Drummond de Andrade, ya sea en la editora Record o, ahora, en Companhia das Letras; Manuel Bandeira, Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto, han tenido sus Poesías Completas reunidas en los gruesos tomos de la editora Nova Aguilar. Un ejemplo más cercano en el tiempo sería el de Ana Cristina Cesar, editada por Ática, casa dedicada mayoritariamente a libros escolares. De poesía argentina debemos mencionar el volumen de *Poesía Completa* de Alejandra Pizarnik, editada por Lumen.

otros productores, que son también sus competidores directos” (Bourdieu 246). La afirmación es sugestiva, pero para que no se torne apenas un lugar común sin basamento factual, debe ser matizada al observar que en la edición de poesía –y la independiente– antes que una lógica de luchas y competencia, parece destacarse una lógica de afectos conviviales, no necesariamente armónicos, más pertinente para explicar la tantas veces señalada superposición o coincidencia entre las figuras/tareas del escritor, el editor y el lector:

Los poetas en Argentina tomaron el reto de convertirse en editores y fundar pequeñas editoriales, gestionar, tramitar ante las autoridades de cultura, ante las empresas, etc. Y generar así los espacios y los bienes culturales que de otro modo no se realizarían. Esto dio un modelo de artista gestor que con la crisis argentina del 2001 adquirió una vital preponderancia en el campo cultural argentino. (López, “Gustavo López: VOX e fútbol”)

Si este *reto* sin dudas no es exclusivo del ejemplo tomado por Gustavo López –Argentina 2001–, sino una práctica muy común en poesía, es significativa la necesidad de exponerlo, de imaginar una prehistoria pura, digamos, donde el poeta era apenas poeta, para valorizar el gesto editorial. Por lo tanto, seamos cautelosos, el hecho de señalar la superposición de estas figuras no debe conducir a una prueba del diagnóstico de la *muerte de la poesía*. Primero, porque como señala Marcos Siscar (17-40), las declaraciones de óbito de la poesía nunca se fundamentan en datos cuantitativos de lecturas reales (apenas en índices de ventas) y mucho menos en la repercusión de esas lecturas en el *continuum social*, lo que sustenta una idea de la poesía y la literatura como meras receptoras (y

víctimas) de los impactos del mercado, sin observar ninguna posible injerencia en contrapartida.

Esta cautela, sin embargo, no oblitera la observación crítica de esa superposición, o mejor, de la explicitación de esa superposición, recurrente en las declaraciones de editores y críticos: “las editoriales literarias independientes tienen como clientela casi exclusiva un público lector que no se organiza como un mercado anónimo. Por el contrario, se trata de lectores hiperescolarizados y especializados, lectores profesionales” (Vanoli 136) y circularmente “los editores independientes son muchas veces escritores y –siempre– lectores cautivos” (Botto 225), constatando que la sociedad de los artistas no sería apenas un laboratorio donde se inventa un modo de vida, sino también un mercado propio, como señala Bourdieu.

Ahora bien, si interesa poner en evidencia la superposición de papeles,⁷ interesa aún más la que se da entre el espacio público y el privado de esos actores, planteando la pregunta por la superposición de criterios estéticos, mercadológicos y afectivos en las relaciones de “amistad” dadas en estos flujos de circulación. Si, como afirma Siscar, “estamos passando hoje diretamente para o cinismo (também chamado ‘realismo’) da obediência ao gosto do público-alvo” (19), habrá que mirar con atención la relación circular e íntima que esas editoras alimentan con su público que, de la universidad a otros escritores, solicita y valoriza una literatura que

⁷ La coincidencia de papeles puede ser observada para destacar su dinámica positiva e vital, que permite hablar, como lo hace Cassiano Ellek Machado, de una “sociedad de poetas vivos”. Persigamos apenas una línea al azar para ejemplificar: la editora Nankin lanza en 2003 un libro de Tarso de Melo, editor de la revista *Cacto* y coordinador del catálogo de poesía de la editora Alpharrabio, cuya oreja está firmada por Carlito Azevedo, editor de *Inimigo Rumor* y coordinador de la colección ás de colete, que en el número de aniversario de la revista *Azougue* –su aparente “rival poética”– traduce, junto a Aníbal Cristobo, un poema de la argentina Andi Nachón, antes publicado en *Taiga no Rio de Janeiro*, por ellos mismos proyectado y editado por la Edições da Passagem, con un *diseño* que recuerda los pequeños libros que en esa época publica el sello pirata de la 7Letras, Moby Dick...

responde (obedece) a las palabras de orden heredadas de la ética pos-estructuralista: des-subjetivación, reconstrucción, devenir, duración y, también, afectividad. Como señala Maria Lúcia de Barros Camargo: “conversas, fraternidade, pacto, pluralidade: [são] termos que frequentam os editoriais e apresentações desses periódicos [de poesía], que ecoam também na crítica, e marcam esta cena marcada pela ausência de grandes debates” (“Plus élire que lire” 228). Así, con raras excepciones y paradójicamente, el circuito de la vida literaria, el de las pequeñas editoras y el crítico-universitario, en lo que tañe a la poesía emergente, coincide en sus criterios y horizontes de expectativas, tornándolos, valga decirlo, hegemónicos.

Pero tal hegemonía del criterio afectivo no se da sin reacciones o lecturas limitadas del concepto, por ello, se torna necesario observar modulaciones concretas y diversas para evaluar su operatividad en la construcción del campo.

Los afectos del taller a la escala industrial: dos colecciones en Brasil

Si pudiéramos recorrer las relaciones entre algunos autores y los miembros de la editora que los publica en las últimas décadas, tal vez estemos –como Maurice Blanchot en *Pour l'amitié* al hablar de Dyonisos Mascolo, su editor de Gallimard– obligados a asociar esas relaciones editoriales y su entorno público con las de amistad⁸ o amorosas y su entorno íntimo, observando la complejidad del criterio

⁸ Para un estudio sobre la problematización del concepto de *amistad*, claramente implicado en la reflexión que asocia *afecto* y *convivencia*, ver: Bataille, *La conjuración sagrada*; Derrida, *Politiques de l'amitié*; Blanchot, *La amistad*; Agamben, “Amigo”, *O que é contemporâneo? e outros ensaios*; Jacoby, “Los colectivos hacen sufrir. Contradicciones íntimas de la amistad en el arte”; Foucault. “De la amistad como modo de vida”..

afectivo que atraviesa unas y otras y desdibuja su frontera. Sin dudas, este es el caso de 7Letras, involucrando no apenas a su editor responsable, Jorge Viveiros de Castro, sino a todos los miembros del equipo editorial y a muchos de los autores – Carlito Azevedo, Marília Garcia, Aníbal Cristobo, Augusto Massi, etc. – que a lo largo de la historia de la editora fueron ocupando diversos papeles en el escenario de convivencia y en las decisiones editoriales. En este sentido, un análisis de la organización de sus colecciones puede traer a la luz una compleja trama de afectos estéticos y políticos, particulares y públicos, que se superponen, pero nunca se igualan. Por tanto, para recorrer esos *flujos afectivos*, la historia debe ser contada sin cronologías ni relaciones causales, a través de encuentros y sus materializaciones.

7Letras es hoy la editora carioca, y tal vez la brasileña, más reconocida por su apuesta en la publicación de poesía, principalmente de autores debutantes, ya sea en libros o a través de la importante revista *Inimigo Rumor*.⁹ Aunque también publique otros géneros que son, en verdad, los que aseguran su capital económico, desde su surgimiento en 1994 el porcentaje de libros de poesía es mayor que el de cualquier otra editora local. 7Letras organiza, u organizaba hasta hace poco tiempo, sus publicaciones de poesía principalmente en dos colecciones oficiales y una pirata que constituyen referencias básicas de la biblioteca contemporánea, por la que transitan –ya sea como autores, ya sea como lectores– muchos de los poetas más significativos de la escena brasilera. Ellas son: Moby Dick, Guizos y ás de colete (en español sería *as de pica*). Las tres fueron ideadas, organizadas, producidas y

⁹ *Inimigo Rumor* edita su último número, el 20, en el año 2010, sin embargo, entiendo que el proyecto puede entenderse como continuado en otras dos publicaciones: la revista *Modo de usar & CO* – editada por la Editora Berinjela, sello nacido de una de las librerías– cuyo equipo editorial también participaba del consejo de *Inimigo Rumor*, y *Lado7* revista de la editora 7Letras que se dedica a la publicación/divulgación de ensayos, cuentos y poesía.

vendidas de formas bastante diferentes. La colección Guizos edita en mayor parte poetas desconocidos o debutantes, en libros de tapas sobrias, en colores mate, sin laminado, reduciendo el costo de impresión, costo asumido, en la mayoría de los casos, por el propio autor, diferentemente de lo que sucede con las *afectivas* Moby Dick y ás de colete, sobre las que vamos a detenernos.

Marília García, durante varios años miembro del comité de la editora y editada en ambas colecciones, refiere en una entrevista a Aníbal Cristobo sus comienzos en la escritura de poesía hacia fines de la década de 90:

El ambiente de la editorial en aquel momento posibilitaba un diálogo intenso entre los autores, editores, traductores y las personas cercanas a la poesía; e incluso existía, muy informalmente, una *especie de taller poético*, en el sentido más experimental de la palabra, con intercambios de textos, traducciones, impresiones y lecturas [...]. Jorge, editor de 7Letras, creó una colección de libros en formato pequeño, de hasta 24 páginas solamente, e invitó a los que formaban parte de ese “taller poético” a preparar un mini-libro, que saldría en edición pirata en la colección Moby Dick. En contacto con la poesía que se producía alrededor de la editorial, preparé *Encontro às cegas*, minilibro completamente *armado a partir del diálogo con las voces y formas que estaba leyendo en aquel momento* (“Lógicas del desplazamiento”, énfasis mío).

Me transporto en el tiempo, a los años 70: si podemos pensar que la llamada poesía marginal es resultado de una convivencia –el famoso *convívio*¹⁰ por entre las columnas y pasillos de la PUC de Río de Janeiro, en la playa y los bares de Ipanema y, principalmente, en la exótico mitológica “quinta de Lui”, el poeta Luis Olavo Fontes, donde el grupo se juntaba los finales de semana para tocar música y hacer libros, o sea, que el *convívio* funciona como un *taller poético muy informal*, podemos pensar también que la poesía de más visibilidad en las décadas del 90 y 00 es resultado de la *convivencia* en el taller de la “editora de Jorge”. Si la diferencia de los lugares (de un lado, la PUC, una hacienda de lujo, la playa en su zona más acomodada; del otro, la sala de una editora y alguna que otra librería de usados) podría informarnos mucho acerca de esas prácticas poéticas, me interesa hacer hincapié en que, para ambas, los encuentros son los que legitiman la existencia de un grupo, mucho más que cualquier identificación estética o identitaria. Como comenta Carlos Alberto Messeder Pereira, estos encuentros funcionaban como instancias de legitimación internas del grupo (286), reactualizando en la práctica aquello que ya estaba configurado por las formas del sentir que, en términos de Bourdieu, configuran el *habitus*, o en los de Raymond Williams, la estructura de sentimiento.

Sin perder de vista el paralelo con la poesía del 90 y 00, veamos que Ana Cristina Cesar –poeta al mismo tiempo participante y crítica del grupo de los 70– comenta sobre los encuentros en la quinta: “as pessoas ficavam lá fazendo seus livrinhos e ficavam discutindo [...] e tinha assim toda uma roda de meninas em volta” (Pereira 285). El relato, con distancia irónica y proximidad afectiva, deja en claro que

¹⁰ Sobre la generación marginal y la problemática del *convívio*, ver: Moriconi, Ana Cristina Cesar. *O sangue de uma poeta*; Messeder Pereira, *Retrato de época*; y Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem*.

la convivencia dio frutos materiales: los *libritos*, como lo prueban las colecciones Capricho o Folha de rosto, los muchos textos en colaboración, como los de Cacaso y el propio Luis Olavo Fontes, así como los varios libros con imágenes o fotografías hechas por otros participantes de los encuentros. Retomando la entrevista de Marília Garcia, podemos pensar que la convivencia en 7Letras también tiene como resultado material esos pequeños libros de la colección Moby Dick: “libritos hechos para desaparecer” (De Lima 102), como los mimeografiados marginales de los 70. Libros artesanales, un artesanal del siglo XXI, impreso en una HP Laserjet, en la propia editora, con un máximo aprovechamiento de papel y tinta, en tiradas de cien ejemplares. Así, lo que era una experiencia vivida como “taller informal” es ahora registrada aún cuando el sello Moby Dick intente no tener ninguna existencia burocrática, como si las tramas afectivas que le dan forma no pudiesen o debiesen entrar en el ritmo canonizado e institucionalizador de una editora y un número de ISBN. De esa forma, encuentros y frutos materiales, afectos y huellas del afecto, aunque inaprensibles, construyen y visibilizan la conciencia de la pertenencia a un grupo y de la propia formación poética de cada miembro a partir de la disposición para afectar y ser afectado en el *hacer juntos*.

La posibilidad de asociar las ideas de *convivencia* y *taller* en estos ejemplos, sin dudas, refiere a la necesidad de realizar una vez más la pregunta central en el pensamiento filosófico, sociológico y artístico, tanto en aquella década del 70 como en este comienzo de siglo, momentos en que los cronotopos identitarios modernos sufren fuertes crisis: como ya apuntamos, la pregunta por la producción colectiva y relacional. En este sentido, no sorprende la recuperación en los casos de la nueva poesía argentina y la brasileña de una práctica grupal de larga data que responde a una concepción poética subsidiaria de la tradición oulipina de talleres poéticos.

Recordemos que, dentro de las prácticas de taller, la experiencia explorada en la línea de la francesa Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), en lugar de ser guiada por una noción de *expresión*, persigue a la poesía como una producción, resultado de la práctica colectiva que genera, en primer lugar, una reflexión sobre el lenguaje. De esa forma, lectura y escritura se muestran indisociables, y todo texto sería, en primera instancia, una reescritura consciente (Alencar; Moraes 7). “Escreve-se sempre a partir de outro texto e lê-se sempre um outro texto [...]. Se todo texto é intertexto, o que há de diferente nos textos produzidos nas oficinas é o fato de que exibem suas regras e sua intertextualidade” (Alencar e Moraes 24). Se trata, claro está, de una concepción formalista de la literatura y la poesía, que se aleja tanto de una concepción romántica expresiva o inspirada, como de los experimentos surrealistas de poesía aleatoria.

Sin embargo, la posibilidad abierta en los talleres no debe asociar estas poéticas a una concepción de poesía apenas formal, constructivista o mental. Como dice el poema “A situação atual da poesia no Brasil”, de *Collapsus linguae* (1991), de Carlito Azevedo –poeta coordinador de muchas oficinas, inclusive, virtualmente, y aglutinador central del *convívio* de la 7letras: “Não é coisa mentale/ é coisa nostra” (No es cosa mentale/ es cosa nostra).

El poema de Azevedo es autoirónico como “A lei do grupo” [La ley del grupo], de Ana Cristina César: “todos os meus amigos/ estão fazendo poemas-bobagens/ ou poemas minuto” [todos mis amigos/ están haciendo poemas-tonterías/ o poemas minuto].¹¹ Ambos poemas muestran, por un lado, una clara conciencia de la articulación de grupos cerrados, tribus, pandillas o pequeñas mafias poéticas (ley

¹¹ Para un análisis de este poema ver: Garramuño. *La experiencia opaca*; y Sússekind. *Até segunda ordem não me risque nada*.

del grupo, *cosa nostra*), conciencia de la propia pertenencia y participación (es *nostra*, son *mis* amigos) y, simultáneamente, un ejercicio de estilo que, de un solo golpe, es repetido y criticado. En el caso de Ana C., ella misma hace un poeta minuto/tontería; en el de Carlito, mientras apunta para la convivencia sentimental y grupalmente cerrada, hace un poema mental/minuto, que remite en uno a varias genealogías: la modernista, la marginal y la concreta.

Notemos entonces que en estos talleres poéticos de convivencia, aunque también funcionen como espacios de formación, no hay un proceso evolutivo de aprendizaje de la labor poética, sino, como observa Susana Scramim, una *pedagogía de la frecuentación* (37). Frecuentación de la biblioteca de poesía, de los problemas neurálgicos del hacer poético y sus diversas modulaciones a lo largo de la historia y, principalmente, frecuentación de la relación con otros poetas, otros amigos... Así, por una u otra vía, el trabajo poético se aproxima de un trabajo, ordinario aunque no simple, donde el vivir y el hacer *junto* se tornan matrices de producción. Ahora bien, cuando esa matriz convivencial tiene consecuencias editoriales y de visibilidad, la aproximación de la figura del coordinador de taller (papel generalmente ocupado por el poeta experimentado, el maestro) a la del editor y a la del amigo aglutinador –todas figuras bisagra entre lo íntimo y lo público, lo personal y lo social– se vuelve mucho más problemática y sugestiva, pues da lugar a largos debates en torno de la idea de *endogamia*, en relación a la organización de antologías y otras publicaciones que visibilizan el campo.¹²

¹² Trabajé sobre el problema de la endogamia en relación a las curadorías autogestionadas de poesía, *Las afinidades electivas* y *As escolhas afetivas* em “Notas sobre ‘As escolhas afetivas’: o problema do ‘afeto’ na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea”.

Sin dudas, esta práctica convivencial abierta a los encuentros no niega la existencia de aquello que Italo Moriconi intentó definir como *núcleos*: “a ideia de que a cena poética da virada de século definiu-se pela existência de focos aglutinadores funcionando como autênticas usinas ou oficinas formadoras de poetas” (Moriconi “Poesia 00” 2). Llama la atención, en este sentido, la autopercepción de los jóvenes poetas brasileños, si no de la voluntad de construir una “generación”, de sus vinculaciones con un grupo que, aunque abierto, se aglutina por elecciones, elecciones que sus textos vienen a testimoniar. Como vemos, Marília Garcia, según su propia declaración, pero también Aníbal Cristobo, Ricardo Domeneck, Angélica Freitas, Cristian De Nápoli o, significativamente, el último libro de Carlito Azevedo, *Monodrama* (2010), asumen sus trabajos y su formación como poetas en tanto *producidos por y en el contacto con otros poetas/amigos, por su inserción en el circuito de la vida cultural*, y esto se da, insisto, tanto en el nivel poemático como en las formas de circulación y producción de los textos. Sin embargo, si es posible decir, con Italo Moriconi, que “la nueva vida literaria en Brasil surgió en el soporte de la red” (“Circuitos contemporáneos” 191), no es tanto por la referencia al soporte concreto y virtual de la Internet, ni a los lugares de encuentro contruidos, sino por la forma reticular de los intercambios entre poetas, posibilitada por la convivencia sin papeles previamente fijados. A partir de allí, la disposición afectiva, la apertura a los afectos, pasa a ser un importante criterio e valoración, no apenas para vincularse con un grupo sino para tener una visibilidad editorial y, muy significativamente, una visibilidad para la crítica académica interesada en objetos contemporáneos; en otras palabras, “el valor de referencia es el diálogo entre los pares, la lectura mutua entre los contemporáneos” (Moriconi “Circuitos contemporáneos” 192), inclusive cuando esos contemporáneos vengan de tiempos y geografías lejanas.

Pero retomemos la colección Moby Dick; ésta materializa entonces un modo de leer, escribir y producir poesía que coloca como matriz un dispositivo convivial y afectivo, con todas sus tensiones. De hecho, más allá de la profusión de agradecimientos y dedicatorias cruzadas, más allá de las referencias en prefacios y presentaciones a términos como *fraternidad* y *amistad* –tal como ha señalado Maria Lucia de Barros Camargo–, podemos ver que la convivencia se extiende como matriz poética. Libros como *Encuentro ás cegas* de Marília Garcia o *jet-lag* de Aníbal Cristobo –en verdad, toda la producción de estos autores– se construyen a partir de encuentros con amigos y poetas, marcados por la intensa aparición, aún cuando de forma velada, de nombres propios de lugares, textos, y personas frecuentados por el grupo de poetas y amigos. Sin embargo, este hecho solicita no tanto una lectura que pretenda develar los eventos biográficos compartidos y referidos –como si el “real” o la “vida” fueran el sentido último y verdadero del texto–, sino una lectura que sea capaz de ver las aberturas del texto a su afuera, dado que se presentan como afectados por diversas fuerzas, textuales o no, borrando, a fin de cuentas esa frontera. En este sentido, como señala Manoel Ricardo de Lima, los libros de la Moby Dick hablan todo el tiempo de esos “encuentros diversos, casi comunes, casi los mismos” (2008, 102), a través de repeticiones de versos y elementos de poemas de uno a otro título de la colección, diluyendo la autoría del texto –diluyéndola en un grado tal que poco importa quién habla. Así, si un procedimiento textual puede ser observado de forma bastante generalizada en estos poetas es el de presentar el propio texto como (de)formado por la introducción de *diferentes voces*, a través de bastardillas, cajas de diálogo, comillas, signos de pregunta, pronombres demostrativos, todas marcas lingüísticas que obliteran la posibilidad de encontrar una voz propia, o dicen que lo propio de esa voz es su impropiedad.

Pero, insistamos, si la autoría diseminada en tanto voz afectada es una matriz productora, lo es también porque esa diseminación se muestra como un proceso crítico, tenso, difícil para la subjetividad que se dispone al afecto y con ello, asume y padece el riesgo de su propia disolución (Esposito 33). Veamos un ejemplo: el poema “O que pensa o contacto (vozes do 23)” forma parte del libro *jet-lag* de Aníbal Cristobo, sin embargo, al final del libro sabemos que su autor no es Cristobo, sino Carlito Azevedo. Si el poema, pone en escena una convivencia de afectación mutua por su situación de publicación, también lo hace al construirse por diferentes voces que, apareciendo y desapareciendo, performan encuentros pero al mismo tiempo los colocan en cuestión o, en otras palabras, realiza una convivencia comunitaria y la pone en duda:

“isto é um roçar de mãos? sigo/ uma linha que se parte? acredito/ em
circulação instantânea? e em/ sensações de linhas/ que se partem?// a voz
que se ouve é a/ da menina com óculos ray-ban:/ “sou feita tanto de forças
criadoras/ da vida quanto de ursos malabaristas:/ três entre dez me
encontram.”// a voz que se ouve é a/ do quarto-zagueiro: “de repente/ passei
a não gostar mais dessas cores,/ essa velocidade, a teoria do valor”// a voz
que se ouve é a do Tão/ a voz que se ouve é a da irradiação no vácuo// a voz
que se ouve é a/ do ator: “quando fecho os olhos/ é noite, desespero,
pedraria. Quando/ abro os olhos: de novo/ sensações de neblina.”¹³

¹³ “esto es un rozar de manos? sigo/ una línea que se parte? creo/ en circulación instantánea? y en/
sensaciones de líneas/ que se parten?// la voz que se oye es la/ de la chica con lentes ray-ban:/
"estoy hecha tanto de fuerzas creadoras/ de vida como de osos malabaristas:/ tres de diez me
encuentran.”// la voz que se oye es la/ del cuarto zaguero: "de repente/ dejaron de gustarme esos
colores,/ esa velocidad, la teoría del valor.”// la voz que se oye es la del Tao/ /

Si en este poema y, de forma general, en la propuesta de la colección Moby Dick el criterio afectivo y convivial es un activo configurante de las elecciones de sus voces, es necesario observar que este complejo criterio, estético y político, se torna caldo de cultivo para nuevas organizaciones: revistas, antologías y colecciones. Una me interesa particularmente: *ás de colete*.

Ás de colete es una colección que nace en un alto escalón de calidad técnica y poética, fruto de la asociación de la experiencia en el área de la 7Letras carioca y los recursos técnicos y financieros de Cosac Naify, de San Pablo. Recordemos que dos tipos de libros componen la colección. Unos, volúmenes de tapa dura, producidos en tiradas de tres mil ejemplares, forrados con tela de colores sobrios, con un dibujo centrado y superpuesto en la primera tapa, donde el nombre del libro y su autor están sellados en relieve. Otros, libros más pequeños, de tiradas de mil quinientos ejemplares, de tapas blandas de color gris uniforme y con vértices redondeados que los “protegen” del manoseo. Esta serie de bolsillo evidentemente convoca a través del diseño de Age de Carvalho a una reflexión sobre la asociación entre poesía y mercado –y entre la poesía hasta entonces pensada como “pirata” y el mercado– ya sea por la referencia evidente a uno de los fetiches literarios más tradicionales, los cuadernitos Moleskine, ya sea por la franja colorida que corta la tapa al medio y coloca, ostentosamente juntos, la foto/rostro del autor, su nombre y el código de barras.

la voz que se oye es la de la irradiación en el vacío/ // la voz que se oye es la/ del actor: "cuando cierro los ojos/ es de noche, desespero, piedras. cuando/ abro los ojos. De nuevo sensaciones de neblina." Carlito Azevedo, en Cristobo *jet-lag*, 15-16.

De los pequeños libros que recordaban a los mimeografiados, que dejaban restos de tinta en los dedos y mostraban imperfecciones de impresión, que salían sucios y mal terminados de la máquina y de la vida, se pasa a los “limpios” y cuidados volúmenes que resisten a cualquier manoseo, que son materialmente inmunes al contacto. Tal austeridad de diseño también aparece en la colección Guizos, o en las revistas *Inimigo Rumor* y *Cacto*, de la misma época, y que parece asumir un linaje particular, para continuar nuestra comparación dispar con la poesía marginal: recuerdan, ya no los mimeografiados, sino las tapas de Waltércio Caldas para *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar en la mítica colección Cantadas Literarias, de la editora Brasiliense. *Agora sou profissional*, dice irónicamente uno de los versos de Ana y nos recuerda que Cantadas Literarias, ejemplo clásico de la importancia de una colección para la construcción del campo literario, marcó, a comienzos de la década del 80, la paradójal visibilización y profesionalización de una literatura que hasta entonces había circulado convivencial y marginalmente (con todas las cautelas que ese término solicita hoy). Así de colete reescenifica esa operación desde su primer título: la obra poética completa de Cacaso, en *Iero-Iero* (2002), a las que le siguieron las de otros poetas de su generación, Chico Alvim (2004) y Chacal (2006).

En estos casos el gesto parece más claro: recuperar textos no reeditados y de muy difícil acceso, de autores imprescindibles para la comprensión de la historia de la poesía brasileña de las últimas décadas. Operación necesaria de un punto de vista arcóntico e institucional: son textos sueltos que o se vuelven obra y se consagran, o serán inexorablemente perdidos restando apenas un mito intocable, sólo su edición consagrada dará al menos la posibilidad de que esos textos sean efectivamente releídos y revividos. El pajarito que volaba, como decía uno de los

poemas de Cacaso, ahora está congelado en pleno vuelo, pero en un congelamiento necesario para que cualquier profanación pueda ser operada (Agamben *Profanações*). Podríamos decir, entonces, que el pasaje de las ediciones mimeografiadas –hojas sueltas, libros efímeros y en tiradas mínimas– a las tapas duras confirma el fracaso del proyecto marginal, o al menos el fin de su vigencia, y también convoca las miradas hacia ese proyecto por muchos desconocido más allá del rótulo. *Ás de colete* quiere llamar la atención sobre la letra más allá de la *performance* o de las características del soporte, elementos que fueron las principales piedras de toque de la crítica al evaluar la generación marginal, aunque ese volver la mirada hacia el propio texto hable más del proyecto editorial de la *ás de colete* que de los textos editados.

Pues bien, así como se reescenifica la operación *visibilizadora* de *Cantadas Literarias* para la poesía marginal, también se lo hace en relación a varios de los jóvenes poetas que aparecieron a partir de la convivencia de talleres, no sólo el de Moby Dick, como es el caso de Angélica Freitas, poeta de Porto Alegre que llega a las páginas de *ás de colete* a partir de un taller dictado por Carlito Azevedo en la ciudad *gaúcha*. Entre los autores nacionales que figuran en esta colección, salvo raras excepciones, casi todos concentran sus publicaciones en la editora 7Letras, sea con libros o con apariciones en sus revistas, y el porcentaje de autores surgidos de la convivencia de Moby Dick es significativa, aún más teniendo en cuenta que en ella participaban ya los coordinadores de la *ás*, Carlito Azevedo y Augusto Massi.

Pero no es apenas un estatuto extratextual el que muestra continuidades y mudanzas con el pasaje de una colección a otra: aunque aún estén indudablemente vinculados a la apuesta en la escrita a partir de los encuentros y contactos con los

otros, aunque aún evidencien el procedimiento de inclusión de voces y hagan foco en lo cotidiano –elemento crucial para llevarnos a la poesía argentina– los textos de la ás de colete tienen una impronta, digamos, menos efímera. Tal vez el ejemplo más explícito sea el volumen de Marília Garcia: su *Encontro ás cegas* (2001) publicado por la Moby Dick ahora, en su reedición/reescritura en *20 poemas para o seu walkman*, es “Encontro ás cegas. Escala industrial” (2008), donde hay una exploración más explícita de la narrativización, de los límites del verso, expandiendo los motivos de los antiguos poemas, como si ellos estuvieran buscando un soporte y un decir más “comunicativo”, aún cuando encuentren apenas, como muestra Celia Pedrosa, otra inestabilidad, otra modulación de la pérdida de especificidad. O también en el caso de VOX de Aníbal Cristobo que, en su compilación para *Miniaturas kinéticas* en la ás de colete pierde los cinco poemas ajenos –entre ellos “O que pensa o contacto– que tornaban al libro un encuentro abiertamente afectado de voces, con un autor totalmente puesto en cuestión y diseminado.

En otras palabras, el pasaje de una producción convivial, inestable y pirata para otra consagrada, institucional y profesionalizante, pone en evidencia una serie de tensiones que habitan la propia idea de afectividad, dado que el afecto insiste en mostrarse como intersticio entre las relaciones y los cuerpos, la marca de su constitución mutua (Deleuze, *Spinoza, filosofía práctica*) y la (im)posibilidad de que esa marca de lo relacional y lo incompleto (Gregg, Seigworth) se traduzca en un texto publicado y un nombre de poeta ya formados. A fin de cuentas, ¿pueden los afectos ser profesionales?

VOX: talleres del cotidiano y ediciones de una *boutique cualquiera*

En la Argentina la modulación es otra, pero la cuestión es la misma. A finales de la década del 90, más precisamente en 1997, aparece en Bahía Blanca (y en el contexto de la ya comentada inaudita aparición de editoras independientes que, por las características económicas y técnicas que las sustentaban, también pudo ser impulsada por ciudades del interior) la hoy afamada editora de poesía VOX, una de las casas más importantes en la definición de lo que se ha llamado Nueva Poesía Argentina. Si una editora se define, en última instancia por los títulos que publica –o sea, retomando la afirmación de Contreras y Astutti, si el catálogo habla por sí solo– lo que el catálogo de VOX nos apunta es, principalmente (y más allá de la indiscutible alta calidad literaria de gran parte de sus autores: Martín Gambarotta, Sergio Raimondi, Roberta Ianammico, etc.), la relación de sus títulos con el proyecto VOX, anterior cronológicamente a la editora. O mejor, tal vez el punto más interesante de la poesía de VOX se encuentre en la intersección: en el punto donde el catálogo se muestra también como marca afectiva, huella de la *convivencia* propuesta por el proyecto.

El proyecto VOX, surge algunos años antes que la editora, en 1994, y tenía por objetivo promover actividades de producción y formación artística en las áreas de artes plásticas y literatura contemporáneas, principalmente, realizando diversas exposiciones, seminarios, talleres y publicando la conocida revista objeto VOX, a partir de 1995 (*Vox virtual* hasta 2009).¹⁴ En el área de poesía, además de estimular la continuación del trabajo poético y de las intervenciones urbanas y en el cotidiano que un grupo de poetas bahienses –los llamados mateístas, entre ellos, Sergio Raimondi, Marcelo Díaz, Eva Murari– venía desarrollando de forma sólida, el

¹⁴ Los 24 números están disponibles en: <http://www.revistaVOX.org.ar/virtual.htm>. Sobre VOX Virtual y otras publicaciones de revistas en internet, ver Porrúa (2007).

proyecto realiza diversos concursos de poesía y encuentros que funcionarían, como dice el propio Gustavo López, como “espacios de formación” basados en el encuentro de poetas locales con poetas de otros lugares, debutantes con experimentados, ignotos con consagrados. De hecho, en 2000 y 2001, VOX realiza dos Talleres, el primero coordinado por los conocidos poetas Arturo Carrera y Daniel García Helder, y el segundo por los profesores escritores Daniel Link y Delfina Muschietti, con el apoyo financiero –indispensable– de la Fundación Antorchas, que otorga las llamadas Becas para el análisis y producción de textos poéticos. En cada oportunidad se reunieron veinte escritores becados, en su mayoría de Bahía Blanca o de otras ciudades del centro-sur del país, en seis encuentros intensivos.¹⁵

En estos talleres institucionalizados (financiados por una fundación y coordinadas por figuras reconocidas y remuneradas) y periféricos (se trata de la capital rechazada, la ciudad yeta e industrial, Bahía Blanca) también hay, claramente, como en el taller que alimenta a Moby Dick, una concepción de poesía como trabajo de relectura y análisis crítico, que tiene por resultado una producción heterogénea pero que, como apunta Arturo Carrera en la antología *Monstruos* (resultado del primer taller) tiene como trazo común un gesto, un tono en el rostro: una negativa a postularse de forma estable.

Veamos: *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*,¹⁶ organizada por Carrera es publicada en papel en 2001 –aunque haya permanecido en la página web del Instituto de Cooperación Iberoamericana durante algunos años, a partir de

¹⁵ Las actividades organizadas por el proyecto VOX y otros eventos conjuntos con otras organizaciones y publicaciones se encuentran relatadas en <http://proyectotrama.org/00/2000-2002/gestion/VOXcv.htm>, página de TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas.

¹⁶ Ver la excelente reseña de Ana Porrúa, “Notas sobre la antología de un poeta”.

1998– parece dar continuidad al taller de 2001, que tenía por título “Alternativa actual de la poesía: sigilo y espamento”, El libro comienza con la declaración de la arbitrariedad y la dificultad de la tarea del antologista, empresa necesariamente reduccionista e injusta, pues “en su aparente eficacia, en su buena conciencia objetiva, nos trae también el perverso sentimiento de lo incompleto. Y acaso sea ese *no sé qué* de indefinible, y hasta de indefendible, de toda antología, lo que la vuelve una empresa monstruosa” (Carrera 10). Monstruosa porque, como todo archivo, está marcada por su destrucción –por su mal, diría Derrida– y, siendo colección, apunta permanentemente para las aberturas de la serie: combina la pulsión de archivar con la conciencia del reduccionismo. Pero la idea que aparece en el título va más allá del acto de discriminar, y se posa sobre la figura de cada uno de los autores allí presentes: son monstruos. Monstruos por el hecho de mostrarse como diferentes y aun diferentes entre sí. “Equívoco de las evocaciones poéticas, la palabra *monstruo* quiere decir no sólo ‘mostrar’ sino ‘mostrar espectacularmente’. Y he aquí mi espectáculo: mostrar el contraste de juventudes, pero asimismo, de poéticas” (11). Como señala Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*, y recuerda Porrúa en su reseña de esta antología, lo monstruoso es la diferencia que marca la ausencia de una ley o criterio universalmente válido para realizar una selección.

Si la monstruosidad, en ese sentido, puede ser pensada como *extrañamiento*, como la percepción desautomatizada de aquella colección que teníamos como norma, es preciso preguntar por el sujeto de esa experiencia. En el hecho nombrar esos poetas como monstruos, hay una evidente marca de la afectación de ese sujeto, Carrera, afectado por la admiración, sea de una forma sutil y *sigilosa*, sea de una forma explícita y *espamentosa*. Carrera construye su *brave new world*. La

admiración, como dice Mario Perniola, fue considerada una pasión ya reveladora, ya turbadora de la razón. En el primer caso, y en una línea que va de la filosofía platónica hasta Descartes, la admiración sería la más filosófica de las pasiones, porque nace con el aprecio de aquello que es excepcional, extraordinario y de la conciencia de la propia ignorancia (109). Ya en la línea de Spinoza, sería una pasión que, por la sorpresa que provoca, es del orden de la turbación: la mente permanecería fija en aquel elemento que causa admiración sin vincularse a ninguna otra idea, anulando la posibilidad de establecer encuentros potencializadores. *Monstruos* “es la antología de un poeta que se desentiende de la exhaustividad, que lee y selecciona la intensidad que escribe. No se trata de que los antologados se inscriban en la estela de Carrera, no interesa la figura de Carrera como padre literario sino como un par de la ‘tribu poética’” (Porrúa “La antología...”, énfasis mío). Bastante lejos de cualquier narcisismo, estos son sus monstruos, seres admirables en un sentimiento tanto revelador como turbador fiel a la complejidad de los afectos.

Así, en lugar de buscar continuidades, el programa de Carrera es pensar la aparición de la joven poesía justamente a partir de cierta imposibilidad de aparecer, de postularse, de construirse un rostro verdadero: procurando las disoluciones, en lugar de apuntar tendencias. “Tiendo a creer en una historia de la poesía hecha de acontecimientos fulgurantes, cuyos efectos y causas pudieran ser medidos ‘a plena pérdida’” (12). *Nem procurar nem achar, só perder*, como dice Carlito Azevedo en “Margens”, o como el riesgo de la pérdida de la propia subjetividad en el contacto con el otro (Esposito 27), pérdida que todo afecto, todo vestigio, viene a testimoniar.

Es, de esa forma, en el centro vacío de esa pérdida que Carrera arriesga las características poéticas compartidas por estos escritores: la muestra de las intermitencias y opacidades de la percepción, principalmente del cotidiano, y “un

acercamiento al lenguaje ‘absolutamente despreocupado’ ya que no indiferente a la tensión de la lengua” (11). Trazos que también están presentes en las tentativas de encontrar algo en común que realizan Marília Garcia y Valeska Aguirre en *A poesia andando*, una antología de la poesía joven brasilera conformada por autores de la 7Letras: una selección “que aponta não somente para rotas sendo percorridas e para as formas narrativas nestes poemas, mas para a poesia do chão e do prosaico, uma poesia no meio do caminho” (13). Así, de uno y otro lado del plata, las antologías de poesía hechas por poetas (auto)destacan no su pertenencia a una tradición claramente definida sino, el deseo de “camino, recorridos y problemas” insistiendo en la característica de futuridad de la propia obra: el *aún no*, que define un cuerpo atravesado por afectos (Gregg; Seigworth 9).

De cierta forma, la poesía producida en estos talleres de VOX, tienen una matriz convivencial que, a diferencia de los ejemplos brasileños, se dedica menos a problematizar y testimoniar los encuentros entre poetas y sus relaciones íntimas, amorosas o de amistad, o sea, se dedica menos a trabajar la frontera explícita entre vida íntima y campo cultural, y más a trabajar la relación del poeta con su cotidiano, su percepción y su memoria (siempre falladas), la convivencia cotidiana con las cosas del mundo, las relaciones familiares. Esto puede ser observado en todas las intervenciones mateístas y, muy especialmente, en *Poesía civil* de Sergio Raimondi, *Pre Insectario* de Lucía Bianco, *Mamushkas* y *El collar de fideos* de Roberta Ianammico, aún cuando estas dos últimas no estén en la antología de Carrera. Pero también puede observarse, más allá de VOX, mostrando que la reflexión puede expandirse a otras zonas, por ejemplo, en la poesía de Andi Nachón. Cruzando la preocupación con la producción colectiva y la percepción del cotidiano, e instalando la enunciación en el espacio suspendido del encuentro incompleto, dice Andi

Nachón en poema “Chica Jet-Lager (the yorimichi dog)” también publicado en *jet-lag*, de Cristobo: “Cierta/ cualidad sumergida diría “fuimos/ ya a niteroi y para mí/ sigue siendo una isla”. [...] Tarde/ llegaste siempre y más tarde/ será cuando abrás a la siesta/ tus párpados llevando todavía el ritmo/ del ferry la gente/ al regreso de trabajos, visitas/ que nos llevan a/ dónde. Un retraso mínimo/ su ticket, la manera en que acomodás tu pelo/ los anteojos oscuros y el reflejo/ de tanta agua separando una tierra/ alcanzando otra.” (21).

Como vemos, a pesar de la diferencia de modulación que podría señalarse entre la “nueva poesía brasileña” y la “nueva poesía argentina” –rótulos que se revelan inútiles– lo que parece estar en el centro es el cuestionamiento de la especificidad poética o literaria, a partir de una apuesta en el poema como marca afectiva. Ahora bien, tal como se torna evidente en el pasaje de Moby Dick a ás de colete, en la Argentina la visibilización de esta poesía como afectiva no se realiza sin costos o reacciones desde dentro de ella misma. Por ejemplo, observemos *23 chichos bahienses*, antología editada por VOX, en 2004. Dice Gustavo López, en la presentación:

La década de 90 fue un periodo particular y fructífero en la poesía argentina, época de súper producción, entusiasmo y apertura. Las publicaciones, encuentros, recitales y pequeñas editoriales emergían y se difundían dando cuenta de una práctica, que además de revitalizar el campo poético, expresaba pluralismo y heterogeneidad. [...] El 2000 empezó con furia y trote. Gracias al apoyo de la Fundación Antorchas se convocó a la Beca para el análisis y producción de textos poéticos de los años 2000, 2001, 2002. [...].

La antología aquí reunida pretende dar apenas un *testimonio* de ese tiempo, una muestra a modo de *resumen*, de lo que desde VOX entendemos como *significativo* de un ciclo de trabajo y reflexión que se proyectó además en estímulo y *acciones futuras*". (9-10, énfasis mío)

23 chicos bahienses parece ser el reverso de *Monstruos*: pretende dar *testimonio* de un pasado eligiendo lo más *significativo* y haciendo un *resumen*, sin ninguna muestra espectacular o monstruosa *à la Carrera*. Aunque muchos de los participantes publiquen posteriormente, sea o no por VOX, esta reunión sería el balance de un momento específico, como si el encuentro afectivo fuese anterior, cerrado y pasado, en el ciclo de talleres.

Debemos hacer un paréntesis: sin dudas, no se trata tanto de lo que el antologista es capaz de decir y explicitar en una presentación, sino de ver cómo la antología funciona en el campo literario y cómo cada texto forma coro con otros dentro de la propia antología: interviniendo y no apenas testimoniando. Pues, a pesar de los criterios de elección que López apunta, existen *acciones futuras*, de las que la propia antología es una evidencia junto con el catálogo de la editora. Por un lado, en ese 2004, la antología viene de cierta forma a utilizar y colocar en tensión una incipiente jerarquía poética que el propio proyecto contribuiría a construir. Por ejemplo, entre los antologados, Sergio Raimondi y Roberta Ianammico –ya editados por VOX en 2000, y 1998, 2000 y 2001, respectivamente– son poetas de relevancia dentro del campo literario del comienzo del milenio, que cuentan con una fortuna crítica no extensa pero sí relevante, y en la antología son puestos a dialogar con sus compañeros de taller, legitimándolos. En otras palabras, más allá del balance

mencionado que aleja la publicación de la convivencia, que la torna *monumento*, la antología puede operar como una intervención que también afecta, como un presente andando.

Como en los casos brasileños apuntados, en VOX, la tensión entre afecto y monumento, o entre convivencia y escrita, tiene un espacio de lucha particular en la materialidad del libro. De modo general, como constataron Ana Mazzoni y Damián Selci en su controvertido artículo “Poesía actual y cualquierización”, la poesía publicada hacia finales de la década del 90 muestra un especial interés por la materialidad de sus libros, o mejor, objetos, ya que se presentan en soportes realmente inusitados. “Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene”, dicen. Sin embargo, el tratamiento dado en cada caso a la existencia material y gráfica de los volúmenes apunta más diferencias que semejanzas entre los proyectos poéticos de la época.¹⁷ Por eso, observemos apenas cómo esa atención en el diseño se realiza en el caso de VOX: los volúmenes más emblemáticos de su catálogo, entre los que se cuenta *23 chichos bahienses*, se presentan como pequeñas cajas o carpetas atadas con piolines, como si intentaran aunar o contener su heterogéneo contenido: uno o algunos libritos de altísima calidad de impresión y costura, con pequeñas tarjetitas, especies de *souvenir*, con el logo de la editora o el título del libro, y que no tienen ninguna utilidad aparente, ni señaladores, ni posa vasos, ni adhesivos... La presencia de esos elementos y su unión a un “libro” escenifica la pregunta por la utilidad de todos los papeles allí presentes, coloca en cuestión la

¹⁷ El texto de Mazzoni y Selci fue controversial y estimulante para la crítica, tal vez el punto más problemático sea, como señala Anahí Mallol, cierta prisa o superficialidad al colocar en un mismo escalón gestos tan diferentes como los de VOX y Eloísa Cartonera, o sea, el tomar a la *nueva poesía y su cualquierización* como un dato homogéneo que podía englobar cualquier manifestación de importancia en la materialidad sin observar las claras diferencias entre unas y otras.

definición de lo que sea un libro y, por extensión, la literatura, apuntando a un ensanchamiento de ese concepto. Literatura es otra cosa, o cualquier cosa.

Esta evidente apuesta en el *diseño* y la composición gráfica de los volúmenes discute su propia pertenencia a la literatura, aunque eso le cueste llegar al límite de la fetichización. “Vou fazer um curso secreto de artes gráficas. Inventar o livro antes do texto. Inventar o texto para caber no livro. O livro é anterior. O prazer é anterior”, como dice un poema de Ana cristina Cesar. Estos libros objeto, de esa forma, al convocar las atenciones para su existencia material, colocan en cuestión su propia existencia como literatura, tanto por evidenciar su fetichismo como por reaproximarse del trabajo artesanal, manual, comunitario recordado por Benjamin en “El narrador”. Estos fetiches artesanales, no quieren o no logran formar parte de la biblioteca clásica, son refractarios a ella, como dicen Mazzoni y Selci; por su propio formato, están condenados a permanecer aparte, sin mezclarse, o a mezclarse tanto que solo serán rescatados del magma por un movimiento aleatorio del archivero, por una imantación, por un afecto casual, que lo lleva hasta la mano del lector que en verdad buscaba otra cosa, un libro.

Ese ser primero *otra* cosa, y no un libro es lo que Mazzoni y Selci llaman “cualquierización” de la poesía:

Porque cualquiera puede ser un escritor; correlativamente, cualquier cosa es un libro [...] para que cualquiera pueda ser escritor, antes es necesario que el propio escritor se “cualquierice” –por así decir, ha debido “ensancharse” su concepto. Lo mismo debe decirse de la otra cuestión, pues el libro debe también “cualquierizarse” *para* que cualquier cosa se pueda convertir en libro.

Recordemos que Agamben en su conocido postulado apunta que la comunidad que viene, la comunidad de los que no tienen comunidad, estaría formada por singularidades *cualquiera*, que sin abdicar justamente de sus cualidades identitarias, se abren a una relación con otras singularidades que importan, que se quieren, apenas por el simple hecho de *ser*: ser cual-se-quiera. Aunque en la expresión “cualquierización” de Selci y Mazzoni también esté implicada, aunque sin ninguna referencia a la reflexión agambeniana, una desidentificación de lo que sería poesía o literatura, ese ensanchamiento del significado de la palabra poesía se muestra como un proceso positivo de pérdida de la especificidad, pero también crítico, pues corre el riesgo de ser capturado por la lógica de la mercancía que justamente pretendería discutir: esos objetos se tornan fetiches, falsos objetos de arte, esta poesía es *cualquiera*. En otras palabras, si el diseño permite pensar la cualquierización en un sentido positivo también deja en evidencia la fetichización de estos objetos y los reinstala en otro lugar autónomo, separado del flujo vital, de la duración, y la colección se torna una boutique de clientela exclusiva. Si por un lado el diseño permite recuperar una práctica artesanal, manual, o sea, si en estos objetos la comunidad “se encuentra” corporalmente y, al mismo tiempo, se tornan una voz/*vox* común, también asumen su participación mercantil (véase el altísimo precio de tapa de todos estos libros) al valorizarse en tanto cajas/objeto de consumo/lujo. Así, sea como *vox* común e impropia, sea como *box* fetichizada, estas producciones dejan de ser, sin dejar de ser, aquello que, hasta ayer nomás, llamábamos literatura.

Bibliografía

AA.VV. *Actas de 1er Encuentro de Editores Independientes de América Latina, 2000*, 2001. Web 17 de septiembre de 2011.

Agamben, Giorgio. "Amigo". *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (trad. Vinícius Nocastró Honesko). Chapecó: Argos, 2009.

---. *La comunidad que viene* (trad. José Luis Vicaña, Claudio La Rocca y Ester Quirós). [1990] Valencia: Pre-Textos, 2006.

Aguirre, Valeska y Marília Garcia (orgs.). *A poesia andando: treze poetas no Brasil*. Lisboa: Cotovia, 2008.

Alencar, Ana Maria y Moraes, Ana Lúcia. "O Oulipo e as oficinas de escrita". *Terceira margem* 9.13 (2005): 9-28.

Astutti, Adriana y Sandra Contreras. "Editoriales independientes, pequeñas... micropolíticas culturales en la literatura argentina actual". *Revista Iberoamericana* 67.197 (2001): 767-80.

Azevedo, Carlito. "“Editar bem poesia é aceitar editar antimercadoria”, diz escritor", entrevista com Paulo Werneck, *Folha.com*. Web.: 17 de septiembre de 2011.

Bataille, Georges. *La conjuración sagrada* (trad. Silvio Mattoni), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Bernstein, Charles. "Provisional institutions: alternative presses and poetic innovation". *My way: Speeches and poems*. Chicago: University of Chicago, 1999. 145-54.

Blanchot, Maurice. *La amistad* (trad. J.A. Doval Liz). Madrid: Editorial Trotta, 2007.

Botto, Malena. "1990-2000. La concentración y la polarización de la industrial editorial". José Luis De Diego (ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. 209-50.

Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (trad. Maria Lucia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Buarque de Hollanda, Heloisa. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde*. Río de Janeiro: Rocco, 1980.

Camargo, Maria Lucia de Barros. "Plus élire que lire. A poesia e suas revistas no final do século XX". Camargo, Maria, Lucia de Barros y Celia Pedrosa (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001: 25-46.

Cárcamo-Huechante, Luis E.; Álvaro Fernandez Bravo y Alejandra Laera (orgs.). *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Carrera, Arturo (org.). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: F.C.E/ICI, 2001.

Castells, Manuel. *A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura* (trad. Roneide Venâncio Majer). São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Cedeño, Jeffrey. "Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina". *Revista Nueva Sociedad* 230 (2010): 72-83.

Cesar, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido* (trad. Miguel Morey). Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. "Deleuze/Spinoza. Cours 24/01/1978", *Les Cours de Gilles Deleuze*. Web.

---. *Spinoza, filosofía práctica* (trad. Antonio Escohotado), Barcelona, Tusquets, 2001.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari *¿Qué es la filosofía?* (trad. Thomas Kauf), Barcelona: Anagrama, 1993

---. *Mil mesetas. Capitalismo e esquizofrenia* (trad. José Vazquez Pérez). Valencia: Pre-Textos, 2002.

De Lima, Manoel Ricardo. "Um gesto extensivo", *55 começos*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008. 101-04.

Derrida, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana* (trad. Cláudia de Moraes Rego). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié*. París: Editions Galilée, 1994.

Di Leone, Luciana María: "Notas sobre 'As escolhas afectivas': o problema do 'afeto' na construção de algumas antologias virtuais de poesia contemporânea", *Revista Ipotesi* 12.2, (2008): 59-72.

Doria, Carlos Alberto (2003). "É chato dizer, mas a Lei Rouanet fracassou". *Trópico*. Web. 12 de junio de 2011.

Esposito, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad* (trad. Carlo Rodolfo M. Marotto). Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

Foucault, Michel. "De la amistad como modo de vida". Entrevista por René de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, en *Gai Pied* nro.25, Paris: Letra S., abril 1981: 38-39.

Foster, Hal. "¿Y qué pasó con la modernidad?". *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (trad. Alfredo Broton Muñoz). Madrid: Akal, 2001.

García, Marília. *Encontro às cegas*. Río de Janeiro: Moby Dick, 2001.

---. *20 poemas para o seu walkman*. Río de Janeiro: 7Letras, 2007.

---. "Lógicas del desplazamiento". Entrevista con Aníbal Cristobo. *Kriller71.blogspot* Web. 31 de octubre 2010.

García, Marília y Valeska Aguirre (orgs.). *A poesia andando: treze poetas no Brasil*. Lisboa: Cotovia, 2008.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009

Gregg, Melisa y Gregory J. Seigworth (ed.) *The affect theory reader*. Durham y Londres: Duke University Press, 2010.

Jacoby, Roberto. "Los colectivos hacen sufrir. Contradicciones íntimas de la amistad en el arte". *Ramona*, 69 (abril 2007). Web 12 de marzo de 2011.

López, Gustavo (org.). *23 chicos bahienses. Antología de poesía*. Buenos Aires: VOX Senda, 2004.

---. "Chicho editor" (entrevista). *Ría Revuelta*, mayo de 2007. Web. 12 de marzo 2011.

---. "Gustavo Lopez, VOX e futebol" (entrevista). *Cronopios*, noviembre de 2007. Web. 12 de marzo de 2011.

Machado, Cassiano Ellek. "Editoras criam 'sociedade dos poetas vivos'". *Folha de São Paulo*, 22 de febrero de 2003. Web. 3 de jun de 2009.

Mallol, Anahí. "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo em los 90", *I Jornadas Internacionales: "Poesía y experimentación" – Expoesía*. Web. 12 de marzo de 2011.

Mazzoni, Ana y Damián Selci. "Poesía actual y cualquierización". *Tres décadas de poesía argentina* Jorge Fondenbrider (org.). Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Web. 12 de abril 2008.

Messeder Pereira, Carlos Alberto. *Retrato de época*. Río de Janeiro: Funarte, 1981.

Moriconi, Italo. *Ana Cristina Cesar. O sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1996.

---. "Circuitos contemporáneos de lo literario (Apuntes de investigación)". Cárcamo-Huechante, Luis E., Álvaro Fernandez Bravo y Alejandra Laera (orgs.). *El valor de la cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.179-98.

---. "Poesia 00: Nota de apresentação e mini-antologia", *Margens/Margenes*, 9-10 (2008): 9-10.

Nancy, Jean Luc. "El vestigio del arte", *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008: 111-133.

Pal Pelbart, Peter. "Elementos para uma cartografia da grupalidade", *Itaucultural*, 2010. Web.

Pedrosa, Celia e Ida Alves (orgs). *Subjetividades em devir. Estudos de poesia moderna e contemporânea*. Río de Janeiro: 7Letras, 2008.

Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época. Poesia Marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

Perniola, Mario. *Contra a comunicação* (trad. Luisa Raboline). São Leopoldo: Unisinos, 2006.

Porrúa, Ana. "Las formas del presente y el pasado: poesía.com y Vox Virtual", *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nro 18, 2007: 196-216.

---. "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 11 (2003): 59-69.

---. "Notas sobre la antología de un poeta", *Punto de Vista* 72 (2002): Web 12 de septiembre 2011.

Scramim, Susana. "Apresentação", AZEVEDO, Carlito. *Carlito Azevedo por Susana Scramim*. Río de Janeiro: EdUERJ, 2010.

Siscar, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*, edición y traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Trotta, 2000.

Süssekind, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Río de Janeiro: 7Letras, 2007.

Vanoli, Hernán. "Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura". *Nueva Sociedad. Literatura y dinero. Ensayo, ficción y poesía* 230 (2010): 129-152.