
“EL MÉTODO DE TRABAJO YA CONTIENE LA POÉTICA”
 ENTREVISTA A SERGIO RAIMONDI*
 Hernán Pas

Hernán Pas: Quisiera empezar por el título que elegiste para tu libro, *Poesía civil*. Hay allí una apuesta fuerte –que excede lo temático, por supuesto– relacionada con cierta tradición de poesía política. ¿Qué significa para vos haber hecho esa elección?

Sergio Raimondi: Supongo que en ese momento la sospecha de reponer, de instalar una zona de temas (problemas sobre todo), en el discurso de la poesía. Creo que la elección del adjetivo “civil” permitía una distancia relativa con respecto a la tradición de poesía “social” escrita en los ’60 y ’70, y que por lo tanto podía funcionar como testimonio de la voluntad de ir más allá de esa agenda: extender en general las situaciones de registro, concebir con un sentido más amplio la cuestión de la lengua... pero tendría que estudiar mejor la cuestión, volver a leer, sopesar bien la pertinencia de esta hipótesis. Por otro lado, la perspectiva del civismo era más adecuada para el carácter del proyecto, en principio porque a su modo (o sea, incómodamente) se inscribe en una tradición humanista. La “empresa” renacentista de la tapa, más allá de su uso particularizado y localizado, señala un dato importante de esa historia: su carácter bibliográfico, la persistencia de la tendencia ilustrada. Es decir, la confianza en la capacidad, para decirlo a lo ácrata, libertaria del saber. Aunque en el libro aparezca una desconfianza con respecto al modo en que se legitima conocimiento desde esa tradición; digamos que poder escuchar la voz de un pescador implica reconsiderar la forma libro como signo unívoco de una historia de conocimiento. Por eso la posibilidad misma de hacer uso de ese humanismo se corresponde con la capacidad de revisar sus limitaciones. La perspectiva del civismo conlleva la idea de un sujeto concebido como parte de una comunidad mayor, de una comunidad organizada; la individualidad queda relegada, no, bueno, todo lo contrario: favorecida desde la conciencia de pertenencia a un proyecto en común.

HP: En *Poesía civil* hay un asedio casi sociológico a ciertas configuraciones ideológicas, entre ellas la de la poesía romántica, y, al mismo tiempo, un distanciamiento consecuente de esos modos de concebir la escritura poética que pone en cuestión la idea de límites estéticos. El primer poema, que discurre sobre un ejemplar de *Defense of poetry* de Shelley, cuestiona el lugar que se le asigna a la poesía. Se podría ver allí el carácter representativo de toda producción poética, lo digo pensando en la condición material de la escritura. Y también en la cuestión de los límites y en nociones como la de “estética” que, sabemos, desde Baumgarten arrastra una carga ideológica históricamente condensada.

SR: Claro, porque no paradójicamente hasta el concepto de autonomía, que pretende atenuar la relación de la literatura con la historia, está atravesado por la historia. Por otro lado, una poesía que se pretenda crítica, capaz de ejercer la posibilidad de un pensamiento, de una emoción crítica, es probable que no pueda partir sino desde la crítica a sí misma, a sus propios presupuestos. La experiencia del romanticismo inglés es un objeto de análisis extraordinario porque ahí esa pretensión de autonomía, incluso la idea misma de “estética”, emerge de una realidad social, política y económica desde todos los ángulos ejemplar, al punto de ser casi exactamente aquella en la que basa sus estudios Marx. El tema es que en los casi dos siglos que pasaron, la vinculación entre la alondra trascendente de Shelley y cualquier fábrica inmanente de Manchester se disolvió en el aire como el canto mismo de la alondra, aunque haya unos cuantos que todavía lo sigan oyendo ¡sí, claro! en su dulce intangibilidad. En ese primer poema, al menos en su título, está en principio la voluntad de devolver la articulación entre los versos y el mundo, en ese caso representado por la empresa inglesa del ferrocarril Buenos Aires al Pacífico, responsable de la construcción de Puerto Galván, el sitio donde hoy funciona en la zona portuaria de Bahía Blanca lo que se conoce

* Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) formó parte a fines de los ’80 del grupo Poetas Mateístas. Es director del Museo del Puerto de Ing. White, al que ingresó como responsable del Archivo de Relatos Orales en 1992. Se desempeña como profesor en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, donde dicta clases de literatura contemporánea. Tradujo a Williams Carlos Williams y a Catulo. En 2001 publicó *Poesía civil*, libro que le valió un lugar destacado en la poesía argentina contemporánea. En 2007 obtuvo la beca Guggenheim.

como “Posta de Inflamables”. Creo que en general cuando se logra atisbar el orden de lo trascendente lo que se suele encontrar no es sino el orden perfecto e inmutable de los intereses más terrenales, ¿no? Pero lo que me interesaría ahora señalar, a propósito de ese poema (que entre paréntesis tiene muchos problemas, que no está bien resuelto), es que cualquier reflexión sobre el carácter histórico e inclusive ideológico de las formas y conceptos literarios adquiere mayor entidad cuando está localizado. O sea, no es lo mismo la pregunta por las bondades y los equívocos de los presupuestos poéticos del romanticismo inglés, que la pregunta por las bondades y los equívocos de los presupuestos poéticos del romanticismo inglés desde la casilla del guardabarrera de Bahía Blanca Sur, que por otro lado hace poco la tiraron abajo. Imagino como tarea a futuro un programa de geopolítica literaria. Porque aun cuando el mercado de inicios del siglo XXI está más expandido que el de mediados del siglo XIX, que ya tenía una escala mundial, se debería poder verificar, al observar el proceso productivo de cualquier empresa planetaria, cómo ciertas etapas se realizan en países de América del Sur, otros en África, otros en Europa, etc. La primera operación de ese programa debería ser la crítica de una determinación simple y mecanicista, sin duda, pero a veces hasta ese error inaceptable propicia más un pensamiento que la desvinculación ociosa entre la reflexión literaria y la dinámica de la realidad.

HP: Me quedé pensando en la idea de “emoción crítica”. Me pregunto si no queda demasiado atada a esa misma vertiente iluminista que mencionás y, por lo mismo, si no corre el riesgo de extenuar la propia heterodoxia del discurso poético, sobre todo porque en *Poesía civil* se genera una reflexión que se modula de diversas maneras y en algunos casos hasta paradójicamente (pienso, por ejemplo, en la “curiosa” –como corrosiva– homologación entre métrica y mecanismos de alineación, que se formula en “Poética y revolución industrial”).

SR: Sí, riesgo hay, eso está bien; yo quería señalar la inconveniencia de escindir pensamiento y emoción, y por lo tanto la apuesta por el uso íntegro de las facultades, un uso –acá sí me permito aclarar mejor– con mucha frecuencia en tensión, contradictorio, dinámico, no amalgamado de forma simple, ¿no? En cuanto a la heterodoxia del discurso poético, creo que hay que tener cuidado, porque en principio habría que definir en qué consiste esa heterodoxia, en qué momento de la historia, en qué sociedad, a menos que acordemos que habría una cualidad inherente y homogénea (aun de lo heterodoxo) de la poesía a través de los tiempos, de lo que desconfiaría. A lo que puede dar lugar tu pregunta es a asumir a fondo una gran paradoja, que la hay: consiste en el proyecto mismo de inscribir la poesía como forma de conocimiento en una historia ilustrada que a grandes rasgos niega que la poesía pueda cumplir tal función; eso sí. Pero ¿acaso una paradoja es un límite al discernimiento, o puede ser todo lo contrario? Y fijate que si esa paradoja particular que acabo de mencionar fuera al menos concebible, al menos comunicable (creo que lo estoy haciendo), no lo sería sino a causa de la reacción romántica que también forma parte de la narración. A ver: ejercer una crítica de los presupuestos románticos no implica su desconocimiento ni la incapacidad de valorar sus elementos de mayor pertinencia, que los hay y ¡es más! nos constituyen. Hoy la idea de la poesía como una forma de conocimiento está permeada por el legado romántico, no hay duda. Y que no venga ninguno a señalar que en el siglo I a.C. hubo un tal Lucrecio que divulgó en hexámetros una teoría sobre los átomos y que hasta se permitió plantear la cuestión del amor como un problema, digamos, glandular. No sirve, eso es impertinente; sería desconocer las particularidades que asume menos la poesía que el funcionamiento del mundo de la revolución industrial a esta parte.

HP: La lengua como capital, que orienta la primera parte de *Poesía civil*, es un tema –digamos tema– que recorre todo el libro. Hay una meditación obsesiva en la propiedad de las palabras, en el peso de un adjetivo –por ejemplo, en el poema “A solas con Ghirardo”– que también se evidencia en el minucioso trabajo con el verso y en el despojamiento subjetivo del poema. ¿Cómo definirías ese capital de la lengua?

SR: En esa primera parte lo que aparece es la posibilidad de pensar la lengua como reproducción del capital, y por lo tanto como reproducción de un orden de relaciones. De ahí la demora en esa frase de un cartel metálico que estuvo, por décadas, justamente en la casilla del guardabarrera de Bahía Blanca Sud: “ES PROHIBIDO TRANSITAR POR LAS VIAS”, con ese modo de obviar un ESTÁ y su consecuente afirmación del carácter esencial y eterno de la interdicción, en lo que de algún modo no era abusivo leer la persistencia del capital ferroviario inglés. Más allá de que los ferrocarriles, los ramales y las estaciones hayan sido estatizados por Perón en 1948, la frase se mantuvo ahí hasta avanzada la década del '90, cuando los

ferrocarriles, entre otros tantos servicios y recursos, se privatizaron durante los gobiernos de Menem, así que la frase parecía contener orgullosamente la historia por venir, y no sólo la pasada. Pero bueno, como en todo, esa no es sino una parte del asunto, porque la lengua es también trabajo, trabajo en principio sobre la lengua, por lo que debería quedar en evidencia que se trata de concebirla atravesada por los conflictos y las jerarquías de la misma sociedad. Cualquier disputa es también, aunque no sólo (suele haber palos no meramente lingüísticos), una disputa en torno y con la lengua. El tema a evaluar en todo caso es la posición prominente del poeta contemporáneo con respecto a ella, porque más allá de que sea su materia, su útil y su proceso a la vez, desde la concepción de Mallarmé persiste el equívoco de que el poeta tendría una suerte de autoridad insigne sobre el tema que es por lo menos dudosa, sobre todo porque, seamos sinceros, el poeta no tiene hoy ninguna autoridad social concreta, en todo caso es una autoridad que se pudo dar a sí mismo porque a nadie le interesaba la atribución... Shelley se quiso quedar con el dominio de lo trascendente, bueno, quedate, qué problema hay, vos querés quedarte con el lenguaje, bueno, quedáte, qué problema hay, el mundo sigue su curso. Aparte del papel sacerdotal ante el verso “devolver más puras las palabras de la tribu”, hay que reconocer que el orden de esta tribu, tal como estaba y está, era ya y es bastante injusto. En serio: la metáfora escamotea el dato de que la tribu dista de ser homogénea y feliz, a la espera de que aparezca el brujo lingüista para celebrar sus rituales de estabilidad.

HP: La idea “de que nada surge cualquier día de la nada” supone la reposición –o al menos el intento o la búsqueda– de lo histórico como totalidad, algo que en términos generales, tanto en poesía como en literatura, hace tiempo que entró en crisis (recuerdo un reportaje a Leónidas Lamborghini en el que señalaba la carencia de “épica”, pensada como historia, en la producción de la poesía actual). ¿Cómo pensás esa “totalidad”, o lo histórico como horizonte de lectura, y también de escritura?

SR: Hace poco pensaba, mientras leía el diccionario biográfico de la izquierda argentina de Tarcus y armaba una entrada para el supuesto diccionario que estoy armando, en que conviene no olvidar, al menos no desmerecer como un dato menor, que hayan sido las ganancias de la empresa WEIL BROTHERS (una de las “cuatro grandes” exportadoras de cereal de fines del XIX y principios del XX), ganancias sostenidas por la expansión vertiginosa de la frontera agrícola pero concretamente por el gasto de energía diaria de agricultores inmigrantes recuperada con una dieta básica de porotos y maíz con grasa (salvo un poco de carne para la época de la cosecha, al menos así consigna Scobie), sin política ninguna de tierras, en el marco de arrendamientos con más para perder que para ganar, con un conocimiento tan legendario como inútil para estos suelos y estas condiciones climáticas, con posibilidades de mecanización mínimas, al margen de esa información precisa de números que ascienden y descienden entre ayer y hoy no en el almacén de ramos generales del pueblo a tres kilómetros sino en la bolsa de valores de Londres o Chicago, números que sí tenía el acopiador o la misma compañía que les compraba la cosecha, bueno... Retomo: que hayan sido las ganancias de esa compañía exportadora las que financiaron por décadas los estudios y las reflexiones de la Escuela de Frankfurt, uno de cuyos núcleos de análisis de mayor relevancia consistió en brindar posibilidades más complejas para concebir, por fuera de la fórmula mecanicista y directa, la relación base – superestructura, ja. No, bueno, al margen de la risa, yo creo que la totalidad es una producción lenta, o sea, una adquisición de la conciencia, una adquisición esforzada y ojalá divertida, que implica estudio y voluntad para hallar, no, armar las herramientas adecuadas para conformarla. Porque en esta sociedad la totalidad es lo no-dado. Es la posibilidad de articular todas las producciones: desde la de un bife a la plancha y la del gas natural licuado proveniente de Trinidad y Tobago que un buque regasificador vuelve a transformar en gaseoso para cocinarlo, hasta por supuesto la producción de cualquier poema, inclusive aquel cuyo tema fuera ¡el amor! Porque, ni hablar del poema, pero hasta ese amor necesita de, no sé, habría que consultar, alrededor de 1000 calorías diarias, o 1400, 100 o 50 tal vez si se tratara de un sentimiento místico, para producirse.

HP: En relación a esto, se ha destacado la zona de *Poesía civil* dedicada a “Los artesanos” como un principio de construcción artística vinculado a lo popular, pero también cierto tratamiento verbal ligado a lo artesanal. Se diría que lo artesanal recupera un sentido comunitario, localizado en tanto deja ver esas marcas de estilo que la producción industrial borra, como plantean algunos poemas de “La vianda bajo la lupa”.

SR: A ver, ahí hay un tema fundamental, tan fundamental como difícil: cómo pensar el hacer de la literatura; o sea, desde qué paradigma productivo pensarlo si fuera posible esa adscripción.

Fijate que el propio Lukács, en la *Estética*, establece una vinculación histórica, decisiva y general, muuuy general, del arte con el paradigma artesanal, pero... Pero pensado como analogía del trabajo, trabajo entre comillas de la poesía, implica ya muchísimos riesgos, en principio el del anacronismo, porque una cosa es un modo de producción artesanal, de producción de un poema pero también del pan y de una casa (por ejemplo en la época del *dolce stil*), y otra, definitivamente otra, una producción artesanal en el marco del capitalismo. En el mundo moderno o más que moderno, la adopción del modelo artesanal, de las concepciones del trabajo artesanal en el ámbito de la literatura (el orfebre que pule, talla, engasta, etc.), coincide con la creciente autonomía y con la regulación decisiva del mercado, y suele funcionar como nueva marca de la insigne singularidad artística, de esa singularidad irreductible al ¡ajjj, fuera! dominio perverso del capitalismo y la burguesía. Por lo tanto es probable que esa figura del escritor artesano haya sido en definitiva una forma apenas más sofisticada que la del inspirado o el bohemio, en cuya base conceptual la labor de la escritura es negada; o sea, el artesano sería aquel que, si bien acepta el carácter laboral de su ocupación, asume para la misma un modelo tocado por el aura del pasado, por la dignidad de lo que desaparece... Por otro lado y el mismo, hay entre los poemas del diccionario que te di uno que hace referencia, es más, hace una suerte de reenvío académico, hacia un trabajo de Zabel y Zeitlin, uno de varios en los que se intenta pensar la historia económica sin enfatizar como determinante la cuestión del progreso tecnológico, reponiendo la posibilidad de relevar con mayor atención las alternativas dentro de un modo de producción privilegiado. De ahí, me interesa la posibilidad de concebir el relato económico al margen de una linealidad meramente positivista, imperativa.

HP: Es interesante que el poema que antecede inmediatamente a "Los artesanos" sea "Lecciones de estética". En la evaluación de un concierto de música clásica también están aquellos que "jamás juzgan el concierto, aunque hayan cabeceado, / como si fuese una cuestión que sólo incumbe al oído". En este poema está la idea de estética o de belleza que aparece en "Pintores dominicales en Puerto Piojo", pero en negativo; quiero decir, acá hay una reformulación de esa idea que "es inalterable y ajena", ¿no?

SR: Sí, pero esa reformulación que ves está dada por un cambio de posición, por un cambio de perspectiva: en "Pintores dominicales" hay una cuestión en torno a la definición ideológica de la, con mayúsculas, belleza; en "Lecciones de estética" está presente de modo más decidido eso que hoy se denominaría "el consumo". O sea, en este último caso la cuestión tiene que ver con las formas de uso del arte. Ahí me interesaba destacar la figura de ese que, cuando va al concierto (o, digamos, a la presentación de cualquier libro de poemas), tiene entre sus motivaciones también o principalmente la de tomarse una copita de vino, o la de pasar un rato en un ambiente con calefacción mientras afuera llueve o, para no hacerlo muy dramático, llovizna. En ese caso el concierto, o la lectura de los hermosísimos versos, no será juzgada en sí misma. Por otro lado, ese sería también quien podría usar cualquier obra del pintor dominical (en el inverosímil caso de que cayera en sus manos), para tapar un agujero de la pared: esa belleza inalterable y ajena, dejaría en ese instante de serlo. Como si el *Fedón* de Platón fuera convocado para mantener el equilibrio de una mesa falta de balance... Sí, ¡ahí contra el suelo por insistirnos tanto en el carácter alado de la verdad! ¿Ves? Es probable que esa fuera la pesadilla de cualquier humanista: ¡miren el sitio que ocupa el legado grecolatino en este horrible mundo vulgar! Y en ambos poemas, sin duda también en la serie "Los artesanos" que mencionaste, está implícita la pregunta por la categoría de clase, una categoría poco frecuente en la tradición humanista, siempre con el hombre del gran Leonardo en el centro de la razón áurea. En fin, la pregunta por el uso, tras décadas de poner el valor en la inutilidad, en la gratuidad, en el puro gasto y bla bla bla del arte, me parece necesaria.

HP: En ese planteo hay varias cuestiones, entre ellas la de la experiencia. El uso de algún modo también es local, en el sentido de que constituye una práctica determinada, ¿no?. (bueno, y de ahí la cuestión de la geopolítica literaria de la que hablaste anteriormente, claro). ¿Habría que hablar de usos (en plural)?, lo digo pensando en esa pregunta implícita a la que te referís que aparece en *Poesía civil*, pero también tengo presente tu participación en *Monstruos*. A propósito, ¿qué fue de ese trabajo?

SR: Ese poema ahora me da vergüenza, no lo puedo volver ni siquiera a mirar, me parece algo indefinido, indefinido ideológica además de literariamente; en fin, me hace doler el estómago. Es un poema que formaba parte de unas églogas que venía escribiendo desde, no sé, más o menos 1995, poemas que intenté seguir escribiendo tras la publicación de *Poesía civil* aunque

sin mucha convicción, o con dificultades cuyos núcleos de irresolución no supe distinguir con precisión, por lo menos hasta ahora. El proyecto consistía en retomar el género “égloga” ya no desde el monte, las cabras y el Mediterráneo, sino desde el patio de una casa en Bahía Blanca, con una pileta para juntar agua de lluvia y en la que te podías bañar. También había un perro que se llamaba Batuco. Para mí era la posibilidad de reponer la voz de un sujeto (o de varios) desde una primera persona en toda su expansión, particularmente con respecto al mundo amoroso, que de todos modos puede llegar a incluir casi todo, ¿no es cierto? Porque, qué sé yo, si damos por sentado que ese patio fuera la escena, el espacio privilegiado de un asunto amoroso, donde podía darse la conversación, el beso, el galanteo o mejor dicho la histeria, etc., la actualización de género en la que yo pensaba incluía arreglar el cuerito de la canilla de esa pileta, cortar la gramilla, juntar las hojas de la higuera en otoño, darle de comer al perro, bañarlo cada tanto y demás, o sea, tareas que ofrecían un primer nivel de superación del plano meramente afectivo, en el caso inverosímil de que pudiera existir tal cosa por sí misma. Me fui un poco de tema y quisiera retomar. Había en las églogas una posibilidad de amplitud de la primera persona que me atraía y me sigue atrayendo. Aunque tal vez ya no desde la comodidad de pensar en dos ficciones simultáneas, en dos órdenes discursivos, uno desde una posición de ciudadano, otro desde una posición de —a ver— novio o, ¡oh! enamorado... Claro, así podía llegar a estar tranquilo, pero de verdad me apela el problema de afrontar un discurso de lo más o menos personal, y particularmente de lo más o menos amoroso que no suponga ni la distracción ni la atenuación de una conciencia histórica. Digamos, interrogar las relaciones entre la historia como un relato colectivo y la narración de ciertas peripecias supuestamente más íntimas, relaciones que *a priori* suponen una tensión, una no coincidencia, una no correspondencia... Bueno, por lo menos desde el recuerdo de esos versos de Pasolini que dicen “entre el cuerpo y la historia, hay esta / musicalidad que desentona”. Sí, son del poema “La glicina”, de *La religión de mi tiempo*. Aunque además habría que abordar el problema de... Vos señalabas antes “el despojamiento subjetivo”. Bien, yo creo que ese efecto de “despojamiento” puede responder en buena medida a un horizonte marcado por un concepto histórico y estricto de lírica, presente todavía socialmente, inclusive en la mayoría de los diccionarios. Pará que voy a buscar uno... Sí, fijate en el de la Real Academia: “8 f. Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos”. Bueno, cuánto hay ahí por considerar, ¿no es cierto? Cuánto individualismo decimonónico persiste en esa definición, que hace de la poesía un ámbito exclusivo de lo privado, qué problema “expresar”, pero además, ¿no habría que recriminarle, no sólo al redactor de esa entrada sino a buena parte de la poesía, hacer de los hombres una serie de corazones en conflicto? Porque los hombres no somos simplemente corazones, también tenemos estómago, pies (inclusive con callos a veces), pulmones, neuronas, glándulas mamarias y genitales, etc. Otra vez me fui. Sí, en definitiva considero que en un sentido cualquier poema, del tipo que fuere, ya es un testimonio excesivo de subjetividad; pero mejor la seguimos otro día, dale.

HP: En una entrevista hablaste de tu poesía como “poesía de tesis”. ¿Podrías retomar y desarrollar ese concepto? ¿Cómo pensás esa noción en el proceso de escritura? ¿Trabajás a partir de una imagen, una idea, una lectura?

SR: Sí, está bien. En *Poesía civil* hay una sección que entre otros títulos lleva el de “Tendenzpoesie”: está bastante en chiste y no tanto. La categoría refiere a una tradición de poesía política, a su núcleo mayor de discusión: la poesía o la literatura en general como medio de propaganda, la cosa partisana, del partidario del partido pero también más generosamente del que toma parte, del que participa porque toma posición. Ahí hay entonces un sentido de “poesía de tesis”, y simultáneamente, si se quiere, una toma de posición con respecto a esa tendencia, porque el título encabeza no sólo una serie de poemas acerca de Sarmiento, asunto que podría calificarse partisanamente de diletante (al menos de anacrónico), sino además una serie que no impugna ni clausura la potencia de su obra... Poesía de tesis es una poesía capaz de plantear proposiciones acerca de este o aquel tema, razones y razonamientos, a ver, argumentos, y no sólo imágenes, metáforas y ritmos de encanto que puedan actuar, claro, como un argumento eficaz. Por eso en mi caso el proceso de trabajo suele implicar una suerte de investigación, búsqueda de datos, lecturas de diferentes materiales, recorridos seudo-arqueológicos, etc. Si bien el orden de las motivaciones puede ser y de hecho es variado, creo poder sintetizar el sentido del método: se trata de ubicar una determinada palabra, un determinado objeto, espacio, persona, situación, acción en un orbe mayor, social, cultural, político, económico. En eso consiste escribir para mí, por lo menos en el último tiempo; un modo de estudiar, un modo de aprender, un modo, básicamente, de conectar, de

pensar y extremar articulaciones. Un caso: un día equis me llama la atención una bolsa de cemento portland Loma Negra de 50 kilos. Digamos que quiero entender lo que ahí está escrito: porque el cemento se vende en un paquete que lleva impreso un texto sobre ese mismo cemento, y ese texto exige cierta competencia: “CNP 40”, por ejemplo, dice ahí, además de señalar el lugar dónde fue elaborado, además de utilizar el término “clinker”, etc. Sí, el poema suele comenzar a la par de un interrogante que luego se multiplica: primero quiero saber qué dice esa bolsa y al rato cómo se elabora el cemento, cuándo fue creada Loma Negra, por qué María Sara Amalia Lacroze de los Reyes Oribe la vendió o por qué no inaugura de una vez su museo multimillonario en Puerto Madero; cosas por el estilo. En cierto modo sospecho, tal vez paranoicamente, de que ahí, en esa bolsa de 50 kilos que estoy viendo en tal momento y tal día, puede estar presente todo el proceso de la economía mundial o, bueno, al menos una parte importante de la historia industrial argentina, y que yo no me doy cuenta por cómodo, por enajenado, por autista, bla bla bla... Bueno, trato de empezar a escribir una vez que advierto una posibilidad de indagación del tema o del asunto que me parece pertinente, pero no siempre esa pertinencia se advierte en la previa a la escritura, sino en la práctica misma, que puede admitir varios inicios fallidos, o una serie interminable. Por supuesto, no siempre se parte de un impacto visual; para nada. Puede ser un dato que proviene de alguna lectura; incluso la lectura de los periódicos me resulta de mucha utilidad. Ah, voy armando cajas, muchas cajas, con recortes de noticias. En general leo los periódicos con lápiz o lapicera, subrayo, saco flechas; con los libros igual. Hace unos meses leí en una de las tantas notas que se escribieron durante el conflicto entre la Sociedad Rural y el gobierno argentino a un economista que hacía una mención al INVAP, una empresa estatal rionegrina que se dedica a producir tecnología de avanzada; listo, eso fue como cuando me concentré en la bolsa proveniente de Olavarría. A ver, si aprovecho esta respuesta para plantear aunque muy groseramente un principio de método, es sin duda porque el método ya es el tema. Quiero decir: basta por favor de esa cosa misteriosa, sublime, irreplicable, incomunicable, inefable y todo lo demás con respecto al poema y sobre todo a una Poesía que nunca ha de revelar su secreto salvo a los dos iniciados como corresponde bien sufridos y autoexiliados del mundo. El método de trabajo ya contiene la poética, la tendencia. Por eso quisiera ratificar que las operaciones y categorías con las que se organiza el procedimiento compositivo nunca son meramente conceptuales. Hay que evitar describir a grandes o detallados rasgos el proceso de escritura como si se tratara de una actividad que tiene lugar en una suerte de cámara aséptica, o siquiera sólo mental. El método de escritura incluye el tamaño y las irregularidades de la mesa sobre la que se trabaja, sistemas de disposición de útiles (desde los lápices, gomas de borrar, sacapuntas hasta la CPU con USB y el pendrive de 1 giga), modalidades de limpieza, tipo de asiento sobre el que se suele apoyar el culo en estado de gracia, consideraciones acerca de la dieta alimenticia (a veces conviene sopa, a veces tallarines, a veces carne), modos del descanso y el sueño, conveniencia o no de fumar, medios para aprovechar para la propia producción la intensidad de trabajo puesta en las labores regularmente asalariadas, formas del noviazgo (con convivencia, sin ella, parte sí, parte no), formas de la relación filial, fraternal, paternal y demás, maneras en que se logra atemperar la ansiedad en períodos de falta de productividad, ya sea saliendo a correr, a andar en bicicleta, a caminar hasta al cementerio... Son todos problemas que tienen que ver con el método.

HP: “Materia de disputa la poesía, delicadísima cuestión”, reza el primer verso de “Poética y revolución industrial”: ¿cómo pensás esa disputa en el mapa de la poesía actual? ¿Con qué otras escrituras, otras poéticas, confronta tu propia concepción de la poesía?

SR: Ese poema está lleno de referencias al prefacio de *Baladas líricas*. El primer verso remite en realidad a la advertencia breve que se publica en 1798: “Poetry, a word of very disputed meaning”. Pero la idea se retoma en el prólogo largo de 1800, también al inicio: Wordsworth comenta ahí a sus lectores que es muy probable que no entiendan por qué él se permite denominar “poesía” a las composiciones que vienen a continuación. Es decir, aparece la conciencia acerca del valor histórico de lo que se entiende o no por poesía, y de hecho un tanteo de sociología literaria que parte del gusto del público para terminar en la necesidad de estudiar los vaivenes sociales a la par de los literarios. En fin, el sentido de lo que se entiende por poesía siempre está en disputa, una disputa extremadamente pequeña, sin duda, pero que por supuesto concentra o puede concentrar otras que tienen otra escala. Las poéticas no articulan modos de pensar la literatura; articulan modos de concebir el mundo, de pensar la historia nacional, de poner en perspectiva el presente y hasta, tal vez, de indagarlo. Por otro lado, ya sabemos que cuando un sentido se naturaliza, es porque ha sido hegemónico. Hoy es todavía difícil comprender que la poesía pueda no estar asociada a un registro lingüístico

homogéneo y acotado, a una serie de motivos más o menos trascendentes, a cierto tono más o menos sublime... En un punto se podría plantear: bueno, pero ¿qué problema hay? ¿A quién le hace daño repetir, por ejemplo, “Sólo Helena y la sombría / llamarada del sexo”? ¿Acaso no son dos buenos hemistiquios, no hay una disposición acentual que connota oficio, la marca de un oxímoron que señala la pertenencia a la tradición grecolatina, etc.? El tema es que cada uno de esos valores, hoy –probablemente no en el siglo XVI–, estructura una posición sobre el mundo bastante inoperante... ¿No se podría preguntar qué posición con respecto al peronismo emerge de esos versos? Está bien; por ahí es una pregunta impertinente.

HP: ¿Qué poetas señalarías como fundamentales en tu biblioteca? No sé si es ésta la pregunta, quiero decir, ¿cuáles son los poetas que lees, o que más te interesan?

SR: La biblioteca es un espacio físico concreto, que remite por supuesto a otras bibliotecas, como la Rivadavia que está a unos cien metros de la estatua de Rivadavia en el centro de Bahía Blanca, o la Marasso en el departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur y a la que se baja por una escalerita. En esta biblioteca en la que estoy ahora hay zonas que en alguna época fueron muy visitadas, por ejemplo la grecolatina, y a la que desde hace unos años me acerco muy de vez en cuando, para hacer una consulta, ir a buscar un verso del que me acuerdo más o menos, no sé. Pero el relato de las aproximaciones y alejamientos de los distintos estantes sería largo, sobre todo aburrido. Yo diría además que la noción de biblioteca suele implicar una suerte de reducción del orbe lingüístico con el que se puede trabajar: digamos que ese concepto no necesariamente incorpora el de archivo, por mencionar otro espacio que puede ser fundamental. Pienso ahora en esa recomendación de Bourdieu acerca de la conveniencia de ofrecer a las palabras de un obrero metalúrgico la recepción que suele reservarse, según ciertas tradiciones de lectura, a la poesía o la filosofía. Por otro lado, a ver... todavía sin argumentos más consolidados, me niego a pensar el análisis o la indagación de la poesía sólo a partir de la poesía; entiendo que los versos se conectan con muchas otras formas verbales, no necesariamente versificadas. Hay zonas de mi biblioteca que se han ido ampliando a través de los años, como las que convocan los libros de Alberdi, de Sarmiento, de Lugones, de Martínez Estrada, y la poesía no es en absoluto el núcleo definitivo de esa serie. Hechas estas salvedades, hay un concepto, al menos un movimiento conceptual en un ensayo de Francisco Urondo titulado *Veinte años de poesía argentina*, de 1968, que me parece muy apropiado. Ahí Urondo, que afirma advertir en la poesía de su época una “integración entre posiciones estéticas e ideológicas”, y que por tanto podría haber denostado o liquidado los postulados de la poesía anterior, sin embargo señala que ese legado debe ser incorporado... Esperá que voy a buscar la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, que ahí lo cita... Sí, acá está: “para estar en condiciones de seguir adelante, de obtener conciencia sobre nuestro proceso artístico y sobre el ejercicio poético que nos atañe”. La idea básica es la de que en definitiva un poema es un producto social, es decir, que un poema, es más, que una plataforma poética, es el destilado de décadas y décadas de trabajo, incluso y particularmente, del trabajo fallido. Yo creo de verdad que es así, que es eficaz concebirlo así, aunque me permita poner reparos a la idea de una progresión lineal de ese instrumental, porque justamente la vida social es plena en interrupciones y desvíos, al menos en primera instancia. Bueno, sin ir más lejos la de la última dictadura argentina que puso fin a la vida de Urondo, y que no sólo quebró o interrumpió una formación política, sino también sin duda una formación poética, que no es sino una formación de conciencia. Pero en definitiva cuando mañana o pasado trate de escribir un verso más o menos, ahí van a estar, entre otras tantas experiencias y sólo para nombrar las más próximas, las conversaciones cotidianas con mis compañeros de trabajo en el Museo del Puerto, las derivas de las clases en la universidad, el entusiasmo y la amistad de un editor que se llama Gustavo López, las caminatas con Daniel García Helder, las conversaciones con Alejandro Rubio, con Damián Selci o Violeta Kesselman, las consignas sobre la lengua de Martín Gambarotta, las lecturas de la historia argentina que suele hacer Martín Rodríguez en su blog, etc.

HP: Actualmente estás trabajando en un nuevo libro, *Para un diccionario crítico de la lengua*, ¿En qué instancia estás de ese proceso?

SR: Uy... falta mucho, mucho.