**Cuadernos LIRICO**
Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

**15 | 2016**
**Un año. Literatura argentina 1969**

# Un malestar llamado libro. *Poamorio* de Canton y otros experimentos

**Julio Schvartzman**

**Edición electrónica**
URL: http://journals.openedition.org/lirico/3238
DOI: 10.4000/lirico.3238
ISSN: 2262-8339

**Editor**
Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

**Referencia electrónica**
Julio Schvartzman, « Un malestar llamado libro. *Poamorio* de Canton y otros experimentos », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 15 | 2016, Puesto en línea el 05 octubre 2016, consultado el 03 mayo 2019. URL : http://journals.openedition.org/lirico/3238 ; DOI : 10.4000/lirico.3238

Este documento fue generado automáticamente el 3 mayo 2019.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

# Un malestar llamado libro. *Poamorio* de Canton y otros experimentos

Julio Schvartzman

## El objeto

1 Lo primero que se ve es la cubierta. Pero no es cubierta. ¿O sí? Sí, porque claramente se trata de una cartulina texturada, amarilla, que forma una unidad con el lomo y la contracubierta (pero ¿es contracubierta?) y contrasta con el papel offset blanco –grueso, consistente al tacto, buen gramaje– del resto del volumen. No, porque no contiene nada de lo que se espera de una cubierta: identificación de autor y obra, casa editora, quizá colección, alguna viñeta o acaso un isotipo o logotipo. En lugar de eso, un número, 29, y un poema de diez versos, «Hamlet», que empieza: «Sostengo tu calavera / contra mi boca»... A vuelta de hoja, o de cubierta (pero si lo que volteamos es la cubierta, el movimiento nos debería poner frente a una retiración de cubierta muda, y en lugar de eso), la confusión se prolonga: siempre sobre cartulina amarilla, y a manera de una solapa ancha (apenas un par de milímetros menos que la tapa, lo suficiente para permitir el pliegue sin conflicto) el número 30 y, sin título, «Los libros lo declaran: / debe olvidar el amante»... y así hasta final (¿de página?, ¿la solapa es entonces una página más?), donde el último verso (que dice tan solo: «vida») pide ser continuado en la página siguiente (pero eso no implica voltear la solapa amarilla en busca de su reverso, sino saltar a), la de la derecha, que por tradición llamamos impar aunque en este caso no tenga numeración, por lo que convendrá apelar al vocabulario paleográfico y decir «folio recto»), donde leemos el final de la composición no titulada: «maravillosa / abierta / rota». Tres versos cortos, de una sola palabra cada uno, de extensión decreciente, que resaltan el vacío del resto del papel, de un blanco tranquilizador. Ahora sí, estamos en lo que se supone el interior del volumen, aunque sea para comprobar que allí concluye algo (un poema 30), donde habríamos imaginado un punto de partida.

2 Rotamos esta, al parecer primera, página (pero que no lo es, en la medida en que prolonga o continúa algo que la precede), para encontramos, ya sin sorpresa, en la siguiente (de las

pares, pero mejor diremos «folio recto», respecto del folio anterior), un 31 y «Crece el cuerpo / se expande / en la medida / en que me faltas». ¿El cuerpo de quien desea a otro cuya ausencia erige una expansión en clave amatoria? Si se nos interpelara como sujetos de la percepción háptica y visual de este objeto, el cuerpo material de lo que pensamos, ante todo, tal vez por familiaridad o hábito, como libro, se está expandiendo en la medida en que se nos extraña y nos amenaza con faltar. «Cerramos» (si cubierta). Volteamos el ejemplar (de lo que sea). Y en contracubierta (¿será?), un 28 y «Soy un gato blanco / peludo»...

3 Hay que indagar, manipular, hojear. Como si se tratara de un libro en hebreo, vuelvo la (convengamos) contratapa hacia la derecha, y encuentro en la segunda solapa, desde luego amarilla, un III, y debajo: «Montado sobre vos / yegüa [sic] mía», seguido de seis versos más, que dejan libre el resto de la superficie. Y a la izquierda, ya sobre papel blanco, 27: bajo el ordinal I, «Encuentros / de tu carne y de la mía», seguido de siete versos, un II y «Dioses / que miden sus fuerzas» y otros seis versos que piden (retornamos, en vaivén, a la página impar, amarilla) concluir en la breve tercera parte. Mientras se afianza la presencia verbal de una erótica, el objeto ratifica su reluctancia, su tesitura de libro que no quiere serlo del todo: que no quiere someterse a un antiguo protocolo consolidado por la historia de la lectura.

4 Vamos de nuevo, más rápido, porque en algún lugar tiene que aparecer lo que falta. Aunque no estemos ante un folioscopio, en el que lo que importa es el efecto de animación de las imágenes, regulado por la *expertise* deslizante del pulgar sobre el canto de las hojas, nada nos impide un uso similar, acelerando el paso de las páginas en busca de información visual. Comprobamos así que la secuencia numérica inicial continúa, en páginas no foliadas, y presenta poemas con y sin título, hasta el número 61, «Instrucciones para olvidar», que comienza en página virtualmente impar y dado que sigue, nos exige voltearla, para hallar su conclusión en la siguiente, la izquierda de la doble del libro abierto, dejando la derecha en un blanco tipográfico que indicia final: un final que se sitúa, contraviniendo una tradición de siglos, al promediar el volumen. Vuelta de hoja, y el (re)verso igualmente vacío. La mirada se posa en el único anclaje visual disponible, que a la derecha –sin revisiones milenarias hebraicas, en la dirección familiar de lectura– permite descubrir el «Orden de los poemas», que se desglosa: «29 Hamlet / 30 **Los libros declaran** / 31 **Crece el cuerpo** / 32 Acta / 33 El orden / 34 **El perro**». Algunas entradas están en redonda blanca, otras en negrita. De nuevo la revisión en modo folioscópico. Habrá que agradecer, finalmente (y sobre todo, habiendo coqueteado con la tradición semítica), no tener que vérnosla con un rollo sino con un pequeño artefacto manuable descendiente del códice, un infolio hospitalario para el recorrido visual y la búsqueda rápida. Ahora comprobamos, en cotejos de ida y vuelta, que las negritas corresponden a los primeros versos de las piezas sin título, y no a una lógica visual interna del Orden de los poemas. Y que, a diferencia del índice de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino (novela de 1979), este no se deja leer de un tirón como si fuera un poema autónomo o un microrrelato, una suerte de aplicación del principio del acróstico, pero basado en frases-título de capítulo (que devienen verso) en lugar de letras iniciales[1]. Sin embargo, por momentos se insinúa la posibilidad, sorteando, claro (como en Calvino), la columna de los números: «Es útil cada tanto / La muerte que me infliges» en la primera página del Orden, o «La entrega / En medio de la noche» y «Aún recuerdo / Instrucciones para olvidar» en la segunda, o «La piel la reconozco / Aquí / Dentro de tu

orgasmo» en la tercera), pero enseguida el intento se frustra al no poder sostener la continuidad de la lectura fuera de su condición de mapa hipertextual.

5 El Orden, que no precede –como promesa y guía localizadora– a la sucesión de poemas ni la concluye –como guía localizadora y confirmación–, nos depara, desde el corazón del volumen, si nos disciplinamos en la atención lineal, algo de las dos cosas, por lo que, al llegar a «61 Instrucciones para olvidar», con su evocación del «Manual» de *Historias de cronopios y de famas* (1962), comprobamos que después no viene (como nos consta porque estamos parados ahí) el «Orden de los poemas» sino «62 **Poamorio**». Alejamos de la mente la paradoja del catálogo de los catálogos no incluidos en catálogo (aquí, la del índice de los índices no incluidos en índice), aceptamos resignados esta invisibilidad y experimentamos la necesidad de visitar otra huella cortazariana: el poema 62. Pasamos del Orden declarado al de la sucesión fáctica, página tras página, para descubrir:

6 1. Que en el reverso de la página final del índice, de virtualidad par, se lee, arriba:

> Se terminó de imprimir el 22 de octubre de 1969 (era cristiana), en los talleres gráficos Archigraph, Mario Bravo 441, Buenos Aires. Cuidaron del libro, tercero de poesía del autor, Juan Andralis y Darío Canton. Los 1000 ejemplares de esta primera edición se tiraron en papel offset de precisión de 106 gramos, utilizándose para su composición caracteres helvética cuerpos 10 y 12. Colaboraron, cronológicamete, Linotipia Sur, jefe de taller Rubén Belda, tipógrafo Héctor Almá, maquinista Romualdo Ramírez.

7 Y abajo:

> Copyright Ediciones del Mediodía 1969, Buenos Aires
> Impreso en la Argentina. Printed in Argentina
> Queda hecho el depósito que previene la ley 11273[2]

8 Nueva alteración de las convenciones del libro: el colofón es siempre final, mientras que los llamados «legales» tienen siempre prelación de umbral, con preferencia en retiración de portada. Al coexistir aquí en la misma locación, marcan un punto de transición, un componente bisagra de doble acción terminativa/incoativa.

9 2. Que sigue, a manera de separador, una hoja en blanco en sus dos faces, y a continuación, en página impar:

10 3. Una sola línea, más bien arriba, establece: «Darío Canton. Poamorio. Ediciones del Mediodía». O sea, la portadilla.

11 4. El anunciado **62 Poamorio**. Contraviniendo el criterio que, en el Orden de los poemas, diferenciaba entradas en blanca y en negrita, acá «Poamorio» está en la segunda modalidad pero no corresponde al primer verso de una composición sin título, sino que parece ser, a la vez, título de un poema (el 62) y de todo el conjunto, ya que se sitúa debajo de un nombre que (¡finalmente!) preside la página y autoriza el resto, el de Darío Canton, y está resuelto en el cuerpo mayor de todo el volumen. El texto del poema está formado por diecisiete sílabas distribuidas de manera escalonada descendente (digamos, como ejemplo, a la manera de la pierna izquierda del «Espantapájaros» de Oliverio Girondo, a la derecha desde la posición del lector). Transcriptas linealmente una tras otra, darían, en nueva cita infiel: «Do / de / ca / den / cia / fó / ni / ca / cuan / do / de / ca / e / a / mor / mue / re». Aunque no es lo que ocurre en nuestra transcripción horizontal, el poema realiza visualmente la caída. Abajo, la indicación «Ediciones del Mediodía». Eclécticamente, como en el caso del maridaje colofón/legales, la página participa de dos naturalezas: es la del último poema y a la vez la portada. Una portada sui generis, cuya resolución no está replicada, como suele ocurrir, en la cubierta.

12 5. Tras una retiración de portada (y reverso del poema 62) en blanco, la dedicatoria: «A la que ama con frescura / y es mujer que exige hombría», en una profesión de fe hetero– que el resto de *Poamorio* va a confirmar y también relativizar.

13 6. En la siguiente página impar comienza la cuenta desde 1, «La verdad», con estos cinco versos:

> Quien se acuesta contigo
> y te abraza
> y te besa
> y llega hasta el final
> no soy yo

14 7. Sigue el 2 y así hasta el 28, de la conflictiva contratapa. ¡Y vuelve a empezar!

## Circularidad

15 Vuelve a empezar; se trata de eso, entonces: de la circularidad, lo que nos remite a una preocupación central de Mallarmé, formulada en los apuntes del proyecto inconsumado de su obra magna, el *Livre*, título que ejercita una paradójica antonomasia: libro por excelencia, el proyecto maqueta un objeto que es su negación. Esas notas comunican la percepción de que en un libro comienzo y final son apariencias: «*Un livre ne commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant*». De aquí se despliega una línea de desarrollo crítico y a la vez una torsión decisiva en la historia de la lectura. Anticipado en cierto sentido en 1897 en *Un coup de dés*, poema tipográfico y espacial cuyo último verso puede entenderse como un enlace de recomienzo, el proyecto del *Livre* requería necesariamente de una condición, en su soporte, que en sí misma vulneraba la definición técnica de libro, aquello que lo diferencia de los otros productos de la imprenta: la encuadernación, el lomo; cada uno de sus fascículos albergaría –recuerda Eco– una cantidad de «hojas sueltas, simples, móviles, intercambiables, de modo que en cualquier orden en que se pusieran el discurso tuviera un sentido logrado»[3].

16 El diseño característico de todo libro, tan virtuoso, práctico y practicable desde los tiempos antiguos del códice manuscrito, permite múltiples entradas pero induce a un recorrido básicamente lineal, con un arranque neto y una conclusión no menos pautada. Desde luego que todo libro, una vez concluida su lectura, o su ojeada, o su revisión, a antes de la consumación de estas instancias, habilita recomienzos o saltos, recorridos en distintas direcciones. Pero la disposición (el *layout*) de *Poamorio* (si es que tomamos el título del poema 62 –ubicado en una situación de portada estratégicamente desplazada hacia el centro– como el título del todo) discute precisamente lo ineluctable de un punto de arranque y cuestiona la fatalidad de otro de llegada, propiciando un comportamiento de rotación que debilita la linealidad y su proyección teleológica.

17 La revelación del poema 1, sintomáticamente denominado «La verdad», ese paso de una incierta tercera persona («Quien se acuesta contigo / y te abraza / y te besa / y llega hasta el final») a la resolución sintáctica en primera persona, pero primera persona negada («no soy yo»), deja flotando, sin embargo, una fortísima ambigüedad. ¿No soy yo porque simple o más bien complejamente *es otro*? ¿O porque al *hacer*lo no lo *soy* o porque después de haber llegado hasta el final *ya* no lo soy? ¿O porque la erótica de *Poamorio* no admite, subyaciendo en la construcción posibles variantes condicionales o concesivas, una continuidad de agencia entre el primer bloque, ahora concebible no como serie subordinada sino como prótasis, y el segundo, ya conclusiva apódosis?[4] En cualquier caso,

si esta apelación al final se hubiera hecho, puesto que se ordena como 1, en el *incipit* (y parece estrafalario que el mojón de *íncipit* manual y visual sea 29), habría dirigido un sentido (así fuera en su disolución) a la lectura de todo el poemario. Pero *Poamorio* desplaza esa prioridad, y a lo sumo, desde la descolocación central de «La verdad», desestabiliza algunas contundencias (supuestamente) ya leídas, empezando por la hombría perorada en la dedicatoria, y otras que el lector, antes que hipócrita, lineal, hallará más adelante.

## Orden

18 La numeración es importante en la subdivisión del todo, pero está asignada al ordenamiento de los poemas, no a la sucesión de las páginas: no hay foliación. Si se quiere hacer el viaje del Orden de los poemas a cada uno de ellos, habrá que atenerse a la serie numérica, que no corresponde a cada página, desde que hay poemas que ocupan una sola (la gran mayoría), dos (once composiciones) y cuatro (solo dos).

19 Una consecuencia no menor de esta decisión editorial es lo que llamaría desconcierto bibliotecológico. La tarea de catalogación tiene sus protocolos, y el registro o asiento de cada pieza va completando una serie de rubros fijos: ¿qué pondrá en el lugar dedicado al número de páginas? Las normas consensuadas tienden a prever y conjurar todo desconcierto, por lo que suelen dar dos soluciones: o la indicación «sin paginar» (su abreviatura en la lengua catalogadora) o la recomendación, en caso de que la tarea pudiera encararse sensatamente, del conteo manual, cuyo resultado se hará constar entre corchetes –lo que significa: te doy el dato, pero no figura en el original–. Así, en *Yale University Library Catalog* (en línea) compruebo que, para nuestra búsqueda, la «Physical Description» anota: «[84] p.; 21 cm.». Discuto: mi propia cuenta da 44 hojas, es decir, 88 páginas, y eso, sin entrar en la consideración cualitativa de qué es página, qué portada, qué cubierta, porque las funciones, como vimos, se han distorsionado, o los lugares fijos del objeto, refuncionalizado.

## Disputa/colaboración

20 Desde 1966, con la publicación de E*l parlamento argentino en épocas de cambio: 1890, 1916 y 1946*, y 1968, con *Materiales para el estudio de la sociología política en la Argentina*, la obra de investigación sociológica e histórica de Canton ha sido sostenida y ha ocupado un lugar fundamental en la bibliografía de su campo, incluyendo –entre otros– títulos como *Elecciones y partidos políticos en la Argentina: 1900-1966* (1973), *El pueblo legislador. Las eLecciones de 1983* (1986) y los tres volúmenes de *Elecciones en la ciudad* (de Buenos Aires), que toman un arco que arranca de 1864 y llega a 2007 (2001-2007). Jalonan, además, su trayectoria profesional una temprana beca para estudiar en Berkeley, el trabajo en el Instituto Di Tella, el dictado de seminarios, la dirección de proyectos de investigación.

21 En Canton, la profesión de sociólogo y la vocación de poeta pueden pensarse en disputa y/o en colaboración. En ambas prácticas ha puesto rigor, imaginación, riesgo. Que un estudio minucioso, con desagregación de datos duros de los comicios que llevaron a Raúl Alfonsín al gobierno, se titule *Las eLecciones de 1983* puede ser un dato menor o (in)significante. Preferiría sugerir, entonces, que la sagaz objeción que Canton formuló a la teoría de Gino Germani (el respetado modernizador de la disciplina) sobre la función de

las masas migrantes del interior, con baja o nula experiencia política y por eso en condiciones de disponibilidad, en el voto del primer peronismo[5], ya se encuentra, en estado de intuición y rumia y como captación sensible, en *La saga del peronismo*, su primer poemario (1964). *La saga...* fue una interrogación de las emociones populares: poema conjetural de las expectativas y las peripecias de un sujeto colectivo a lo largo de dos décadas, parece construido con retazos de crónica, mitos, discursos de época.

22 En un sentido distinto pero convergente, *Corrupción de la naranja* (1968) manifiesta una tensión experimental que se vincula con la curiosidad y el espíritu de indagación, actitud científica que se realiza poéticamente. Doy una vuelta de tuerca a una formulación que tiene veinte años[6]: aquí lo poético sustrae la cosa del uso cotidiano e instrumental y la hace materia de observación objetiva, gratuita, perversa. El poema se presenta como el registro de una experiencia previa y es, a la vez, la experiencia misma que se instaura en su deliberado carácter antipoético, es decir, poético. O, mejor, cito a Martín Prieto citado por Daniel García Helder.

> Quien con mayor audacia pone en escena el método de composición de la poesía objetivista (mirar hasta que se pudra) es Darío Canton en un poema titulado «La corrupción de la naranja», publicado en el libro homónimo.[7]

23 Para verificar cómo se balancean ambas prácticas en la composición de lugar del autor, habrá que notar que de los nueve grandes enlaces que organizan su blog, el que corresponde a «Publicaciones en literatura» (donde se ordenan todos sus libros de poesía, su autobiografía, el periódico *Asemal* y los comentarios críticos a que han dado lugar) es el primero, en tanto que «Publicaciones en sociología» es el quinto.

## Extrañamientos

24 El contexto cercano de *Poamorio* se completa con *La mesa. Tratado poeti-lógico* (1972), *Poemas familiares* (1975) y *Abecedario Médico Canton. Vademedicumnemotecnicusabreviatus* (1977). Mientras en 1969 el libro se ponía en cuestión por un extrañamiento de sus partes y por su circularidad, en *La mesa* se opera por sustracción (falta el nombre del autor) y por exasperación: no solo tiene numeración de páginas sino también de versos, como si en lugar de ser la primera edición de un poemario fuera una reedición crítica o erudita, impresión ratificada por los índices (de nombres, de temas) y la bibliografía final. En una intervención contemporánea, Josefina Ludmer la consideró una «extraordinaria parodia del pensamiento universitario», que «convoca a la totalidad del 'saber' para construir un tipo de ciencia materna que es poesía, negando específicamente la escisión que practica la sociedad burguesa entre lo poético y lo prosaico, lo culto y lo popular, lo divertido y lo instructivo»[8]. *Poemas familiares* articula las relaciones de paternidad/filiación con perspectivas macro (transgeneracionales) y con una lenta disgregación del sujeto[9]. El *Abecedario...* expropia las entradas léxicas de un vademécum medicinal para proponer una fiesta desatada del significante, cuyas variantes exploran innumerables posibilidades de la descomposición morfológica.

## Periódico y correo postal

25 *Asemal. Tentempié de Poesía* fue otro de los intentos de Canton de liberar el ejercicio poético del soporte libro. Recurrió, así, a un cambio de medio y de canal: el formato periodístico (con su periodicidad, con sus secciones) y el correo postal. Fueron veinte

números, entre mayo de 1975 y abril de 1979, y un contacto epistolar intenso con los lectores. El periódico, de entre cuatro y seis páginas en papel Kraft, diseñado e impreso en el taller de Andralis (de donde había salido no mucho antes, entre otras joyas tipográficas, la primera edición de *El congreso* de Borges), no solo daba curso a la poesía de Canton (muchos textos habían sido escritos previamente), sino que ayudaba a modelarla. Dos movimientos opuestos pero solidarios caracterizaron *Asemal* (palabra que invierte, letra por letra, el título *La mesa* y, de paso, instaura una prescripción nada edificante): el pliegue autorreferencial y una provocativa salida al mundo. Las composiciones se organizaban según la división funcional en un diario moderno, sin excluir el corte parroquial, el *fait divers* y la página de entretenimientos. Pero, por otra parte, la tensión productiva de la lengua implicó un uso crítico de la configuración y las estrategias de la prensa periódica, enrareciendo su imaginario. Y la veta sociológica del autor permitió mensurar estas variables y procesar los datos emergentes de la comunicación con sus lectores. La circulación direccionada, aunque dejó margen a una periferia de lectura más amplia e indefinida, desacopló a los lectores de su acostumbrado anonimato –condición casi excluyente de la circulación literaria–, instaurando una notable retroalimentación en el agenciamiento de *Asemal*[10]. Aquí, solo un apunte: *Poamorio* reaparece, en *Asemal*, como sección, en dos páginas del número 14 (otoño 1977). La sombra del libro que se autocuestionaba se proyecta en el interior del periódico que no termina de serlo, como una forma de organizar la experiencia poética.

## Lectura solidaria

> Dos hechos inquietantes constituyen la significación del libro de Canton: primero, su intento de negarse como objeto; segundo, el desenfadado erotismo de su lenguaje. Conjugados, destacan dos oposiciones: al libro que consolida una fractura donde el lector no reconoce su mundo, y a un lenguaje simulador. Al primero le contrapone un conjunto de hojas sin final ni comienzo; al segundo, el sexo sin eufemismos.

26 Llamo solidaria a esta lectura de Héctor Schmucler (desde el seudónimo Marcelo Villar) en el número 9 (julio de 1970) de la revista *Los Libros* (fundada el año anterior por el mismo H.S., su director, bajo el lema «Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo») [11], apelando a la extensión del sentido mecánico del término, como cuando se dice que la pieza de un mecanismo se mueve solidariamente con otra: «el disco del freno gira solidario con el eje». No se trata de un apoyo moral sino de una conexión, y esa conexión hay que buscarla en un haz de convergencias de paradigmas teórico, político, cultural, una atmósfera que Canton, Schmucler y muchos otros (nunca todos, nunca siquiera una primacía estadística: sí quienes se inscribían fuertemente en algunas de las líneas que marcaron su tiempo) compartían o más bien ayudaban a delinear o consolidar. Es, si se quiere, un giro para evitar la incomodidad de pensar la historia en décadas. Y si «los sesenta» es ya una reducción y una naturalización del sistema numérico de base diez, «el sesentismo» sería la caricatura esencialista de esa reducción. De ahí a liquidar un texto o una intervención como «fechados» hay un paso corto, y quienes lo dan suelen pensarse a sí mismos fuera de toda fecha, de toda temporalidad.

27 La reseña de 1970 no solo capta dos aspectos decisivos, sino que los articula, estableciendo un puente entre el lenguaje poético y el soporte material. Respecto del soporte, quiero subrayar una observación primordial:

> Si se quiere establecer el número de páginas que tiene *Poamorio* para el mercado, es preciso contarlas : ninguna cifra las acompaña. El acto de determinar la cantidad de carillas aficharía un primer nivel significativo: no es más que un dato estadístico, monto de papel utilizado, tamaño de un costo. En cambio, están numerados los poemas y para señalar lo intrascendente de su ordenamiento comienza con el número 29 (que sirve de tapa) para culminar a mediados del libro con el 62 (que simula ser una tapa y sirve de poema). Tras el humor, es preciso reconocer un esfuerzo desesperado.

28 Schmucler ha hecho, del conteo de las páginas, materia de costo, y por la misma vía, de su registro, cuestión de mercado[12]. Vuelvo sobre mi propio acercamiento al problema y noto que hoy, en 2016, he privilegiado el «desconcierto bibliotecológico». No quisiera abusar de este cotejo, algo ligero, para fundar un contraste epocal (de hecho, pude coincidir entonces con la afirmación de H. S. y puedo recuperarla hoy), pero me parece oportuno no dejarlo pasar[13].

## Archivo

29 Con la aparición, en 2000, de *La historia de ASEMAL y sus lectores* (Buenos Aires: Mondadori), comienza otra etapa de la producción de Canton, aunque, en rigor, el proyecto y sus primeros escritos databan de hacía unos quince años. La cubierta reproducía, arriba, el cabezal del número 1 del «Tentempié de poesía». Después de la dedicatoria que el autor y Rubén Fontana («supervisor de los aspectos gráficos») hacen a Andralis, muerto en 1994, la primera página declara: «Este libro es el primero que se publica de seis autobiográficos escritos entre 1986 y 1989». Ninguna rasgo de edición exhibe esa pertenencia: probablemente la editorial no habrá querido hacerse cargo de un plan de seis volúmenes del formato de la historia de *Asemal*: 26 x 18 cm., 276 páginas. En su interior, toda la colección del periódico se reproducía de manera facsimilar, acompañada de una selección de la copiosa correspondencia que Canton mantuvo con muchos lectores y concluida (¡cuándo no!) con una serie de datos estadísticos, de costos, distribución, expedición postal, lista de corresponsales y amigos, «últimas anotaciones».

30 No puede decirse que desde entonces el plan no se haya cumplido, bien que de manera dilatada: en todo caso se ha venido cumpliendo (literalmente) con creces, y sobre todo se ha ampliado desde su formulación original, para intentar compensar, al menos en parte, la brecha entre la teraautobiografía (que ya supera las tres mil páginas y ha pasado por tres editores: después de Mondadori, Libros del Zorzal y Librería Hernández) y la perseverante continuidad de la vida. Salvo aquella aclaración liminar, *La historia de Asemal y sus lectores* oculta su condición de tomo IV del proyecto de pertenencia, titulado *De la misma llama*, lo que habría de revelarse solo cuatro años después, con la publicación, en 2004, del primero: *Berkeley (1960-1963)*, cuya cubierta definirá ya el estilo gráfico de todas las de la obra, figurando en cada una todos los títulos programados, de los que se ilumina solo (cromáticamente) el que se tiene entre manos. Mientras el correspondiente al episodio *Asemal* alteraba la cronología de publicación, el VI –*Nue-Car-Bue. De hijo a padre (1928-1960)*, en 2008– altera la del relato de vida, porque cubre desde el año de nacimiento hasta el que se había retomado en el primero, *Berkeley*; pero, a la vez, trastoca el plan, dado que aparece antes que el V. En la tapa del tomo V, *Malvinas y después (1980-1989)*, de 2012, se verifica la primera ampliación del plan: el anuncio del tomo VII, *La yapa (1990- )*, donde en el espacio en blanco, el vacío tipográfico constituye un topograma: indicia aquello que ha de venir pero cuyo límite se ignora. Y cuando la promesa se cumple, en

2014, lo hace con una nueva variación: ahora es *La yapa. Primera parte*; el paréntesis se llena (1990-2006) y el plan vuelve a reformularse, con una flecha hacia el futuro próximo: VIII. *La yapa. Segunda parte (2007-2014)*, que por el momento (con Canton nunca se sabe) parece cerrado. Esta segunda parte está en curso de edición, para retomar el giro que caracterizó la aproximación de García Helder.

31 Con su autobiografía de larga vida, Canton, disconforme con la atención que el medio había asignado a su obra poética, intentaba volver a ponerla en consideración, apelando además al inmenso registro de vida acumulado desde la infancia, sin omitir borradores de los poemas, para reponer contextos y procesos creativos. Nora Avaro halla un lazo recíproco, en un fragmento que analiza minuciosamente, entre riesgo y registro, y conectándolo con el título de la obra concluye:

> Vital, contradictorio, extravagante, dinámico, el archivo de Canton no para, no conserva una historia, ni un pasado, sino que los detona. Y a esa explosión solo se sobrevive como pirómano, como un autobiógrafo pirómano.[14]

32 Si en un cuaderno de Nietzsche se encontrara –ironizaba Michel Foucault en su citadísima conferencia ¡de 1969! «¿Qué es un autor?» («Qu'est-ce qu'un auteur?»)– una boleta de lavandería, ¿habría que considerarla parte de su obra? Intentaba así poner en cuestión una categoría escurridiza. Canton no tiene dudas sobre cómo responder la pregunta, con lo que desarma la *boutade* y pone las boletas al servicio de su proyecto, que a medida que se concreta, se va desviando de sus propósitos iniciales[15]. Parafraseando un dicho conocido, podría decirse que nadie sabe del todo para qué trabaja. *De la misma llama* ha reproducido íntegra algunas veces la obra poética previa, ha suministrado borradores y versiones descartadas y recuperadas, pero sobre todo se ha impuesto por su propio peso. Edgardo Dobry va más allá: sugiere que a diferencia de los escritores *importantes*, cuya autobiografía estaría guiada por la autofascinación, «Canton invierte el proceso: nos permite y hasta nos invita a pensar que en realidad escribió aquellos libros para abarcarlos en este» (*Ibíd.*). Quisiera transcribir otra de las respuestas a las preguntas que ese caudaloso torrente autobiográfico ha suscitado en sus perplejos lectores: la de Sergio Chejfec:

> La presencia del archivo es tan dominante que, en primer lugar, no sólo define una escritura de acotación, limitada a servir y enmarcar lo visual, sino que propone implícitamente una particular noción de experiencia, amenazada por la ausencia de cualquier testimonio.
>
> No estamos frente a una historia de vida en que lo simbólico o lo imaginario ocupan un lugar dominante; más bien, se trata de una autobiografía material, en la que el sujeto es un actor diluido en lo real y fervoroso administrador de sus pruebas, que cultiva, prepara, persigue y, sobre todo, construye para plegarse, cuando las fija, a su muda irradiación.
>
> El resultado es sorprendente, Canton crea un aparato expositivo cuya estrategia se parece mucho a la de los museos. El museo no sólo subraya o trastorna el material que expone, sino que sobre todo lo sustrae del curso temporal natural, previo a la catalogación. En esto consiste la extraña materialidad del proyecto de Canton: un archivo de documentos que, extraídos de ella, testimonian una vida al precio de suspender toda acumulación narrativa.[16]

33 ¿No podría pensarse en una relación estrecha entre aquel gesto de erosionar el objeto libro, en 1969, y el supremo esfuerzo de extremar sus características (hasta hacerlas estallar, como diría Avaro) a partir de 2000, al punto de generar una serie con bajísimas posibilidades de publicación dentro de sus coordenadas de lugar y de tiempo, pero que se impone por la obstinación del proyecto, pese a o por su rareza? Un proyecto que,

obedeciendo al propio plan, se pliega, entre otras cosas, sobre la producción, treinta y seis años atrás, de *Poamorio*.

34 Vamos entonces al tomo II, *Los años en el Di Tella (1963-1971)*, publicado en 2005, entrada «Miércoles 22-X-1969», páginas 282-283:

> Día en que, según el colofón, se terminó de imprimir *Poamorio*. Por recomendación de Juan fui a comprar la cartulina para las tapas a Leidi, en la calle Libertad, enfrente de la Plaza Lavalle. No tenían cantidad suficiente de un solo color para cubrir la tirada de mil y debí comprar de varios. Surgieron así Poamorios rojos, azules, amarillos, verdes, marrón claro, marrón oscuro, naranja, todos mezclados. Los más llamativos, para mí, eran los rojos. Conservo hasta hoy uno de cada color que separé en su momento.

35 Junto con la confirmación de la cifra de tirada, que ya teníamos por el colofón, nos enteramos de que la indisponibilidad de cartulina de un solo color (necesidad) conduce a un juego de pluralidad cromática en las «tapas» de *Poamorio* (virtud)[17]. Entrecomillo, porque la distraída autoridad de autor no basta para disipar las fundadas reservas que suscita la desfuncionalización parcial de lo que llama «tapas». Avancemos: puesto que la industria provee, en la tirada de cada impresión, réplicas básicamente idénticas de lo que podemos considerar un libro virtual (aun antes de que la digitalización haya vuelto rentable la impresión bajo demanda), la existencia de siete versiones distintas de un libro, sea cual fuere el aspecto en que esa diferencia se manifieste, complejiza la determinación de los límites conceptuales del objeto, en un arco de abordaje de la cuestión que va desde la filosofía hasta las normas ISO (*International Organization for Standardization*). Cuando escribo «sea cual fuere el aspecto» pienso en el experimento hipertextual (y desbalcanizante) de Milorad Pavić en la «novela léxico» *Diccionario jázaro* (1984), donde además de los cruces entre las secciones cristiana, musulmana y hebrea, la edición se ha bifurcado sobre la base de dos modelos, de manera que tenemos una tirada de ejemplares masculinos y otra de ejemplares femeninos, dato que se hace constar, según corresponda, en la cubierta. El dimorfismo de género se manifiesta en ligeras variantes en el texto de un párrafo. Sospecho que esto atañe más a la historia del coleccionismo que a la de la lectura, pero para tener una unidad de edición del *Diccionario jázaro* habría que contar con un ejemplar de cada género (en los sitios de venta on-line, se especifica a cuál pertenece el ejemplar ofrecido). Del mismo modo, se necesitaría disponer de siete ejemplares de *Poamorio*, representativos del espectro cromático condicionado por la disponibilidad de *stock* de la casa Leidi un día de octubre de 1969, para poder afirmar que se posee una unidad de edición. Eso permitiría realizar un ejercicio óptico-fisiológico que verificara en qué medida la longitud de onda del color de cada cartulina incide en la lectura del poema «Hamlet», y en particular las marcas de género («mi macho», «como una madre»).

## Permutable

36 Imposible no relacionar *Poamorio* con otros intentos muy cercanos de problematizar o comprometer el soporte libro o algunos de sus aspectos[18]. El más evidente, la miscelánea *Último round*, de Julio Cortázar, que lo llamó «almanaque», en referencia a uno de los formatos más populares de la industria de la imprenta[19]. El conjunto de poemas, ensayos, apuntes, cuentos, comics, collages, testimonios gráficos evoca, efectivamente, la heterogeneidad de los clásicos almanaques, salvo por su falta de ordenamiento calendario. *Último round* jugaba con lo boxístico (ocurre hasta en sus márgenes, como se ve en la dedicatoria autógrafa del ejemplar destinado a Antonio Seguí, en portadilla

reproducida en línea[20]), pero también llevaba (*round* como vuelta) a *La vuelta al día en ochenta mundos*, la obra miscelánea de 1967, con la cual guarda una relación paratextual –otro tanto puede decirse que ocurre con *62 / Modelo para armar* y con *Rayuela*–.

37 Por su propuesta formal, *Último round* se presenta como un objeto literalmente escindido por un corte a lo ancho que divide su cuerpo en dos partes practicables independientemente: una «planta baja» que ocupa el tercio inferior y un «primer piso» que corresponde al resto. La bipartición habilita la distribución de los textos no según un orden conceptual –que de todos modos el conjunto no tendría, precisamente por su caos de almanaque– sino a partir de las posibilidades que brinda el formato de cada piso. Además, y a la manera de algunas colecciones de libros infantiles, la independencia de movimiento permite combinar cualquier página del primer piso con cualquier otra de la planta baja. Ambos pisos están foliados y el índice también se escinde para dar cuenta de sus partes. Excepcionalmente, la coincidencia del mismo número de página, arriba y abajo, depara un efecto de complementación.

38 *Último round* responde a un doble régimen: lúdico (y su relación sincrónica con un sector de la vanguardia, en particular el Oulipo)[21] y político (en el sentido inmediato más declarativo y asertivo, menos filosófico y medular), y por momentos ambos pueden ser relativamente convergentes: así en algunas citas de los grafitis del Mayo francés que practican una gracia paradójica, o en el poema (fonéticamente guevarista) «Sílaba viva».

39 El experimento de «Poesía permutante» se esparce en una «Noticia» que es a la vez fundamento, explicitación del principio constructivo y manual de instrucciones, y cuatro composiciones, tres distribuidas en distintas páginas («Homenaje a Alain Resnais», «Viaje infinito» y «Homenaje a Mallarmé», todas, como la «Noticia», en la planta baja) y otra en contratapa, «Antes, después». En la «Noticia», dedicada «A Raymond Queneau, ni qué hablar», se reivindica la seriedad del juego y se explica que el orden de las estrofas, en el viaje y los homenajes, y el de los versos, en el poema de contratapa, es permutable. Atribuye a «razones obvias (por ejemplo, el suicidio de un editor ante un presupuesto)» el no haber presentado los poemas en páginas sueltas, «que facilitarían el barajar del naipe», pero agrega, premonitoriamente (digo, en relación con el futuro digital): «estas persianitas de la planta baja se prestan bastante bien a abrirlas y cerrarlas en todas direcciones, y al final es casi lo mismo»[22]. Así, el sistema de composición declarado de estos poemas y su potencialidad de lectura entran en contacto, desde el interior de *Último round*, con la configuración del libro mismo.

40 Copio el colofón de la primera edición:

> ULTIMO ROUND,
> de Julio Cortázar,
> se terminó de imprimir en los talleres de
> TOSO, 93, via Carlo Capelli, Turín (Italia)
> el día 30 de octubre de 1969.
> La tirada de esta obra es de 10.000 ejemplares.
> La portada y el diseño de la edición
> son de Julio Silva.

41 Eje de simultaneidades: el libro de Cortázar salió de los talleres Toso, de Turín, ocho días después de que *Poamorio* saliera de los de Archigraph, en el barrio de Almagro, de Buenos Aires.

## El mate de Queneau

42 Inevitable también la referencia a *Cent mille milliards de poèmes* (Cien billones de poemas) de Raymond Queneau, que en 1961 lleva al extremo la tensión (y la asociación) entre la factura de la obra y el procedimiento para su construcción potencial. Como en los otros casos (en realidad, más aun), el soporte debió responder a los requerimientos del proyecto.

43 Breve repaso: Queneau escribe diez sonetos alejandrinos siguiendo algunas pautas autoimpuestas (*contraintes*) para garantizar el cambio de partes (entendiendo por parte el verso). Cada primer verso, entonces, es libremente intercambiable con los otros nueve primeros versos de los sonetos restantes (ausentes), pero solo con ellos, y desde esa capacidad se relacionará con el resto de los trece versos (presentes en la composición), para los que rige la misma norma –esto implica que la rima *-ise*, por ejemplo, se mantendrá inalterable en los versos 1, 3, 5 y 7, y así en los demás casos, según el esquema elegido en el soneto–. En el prólogo-protocolo, titulado «Mode d'emploi»[23], Queneau explica aquellas pautas, a veces más exigentes (evitar las rimas banales), otras demasiado laxas (consentirse usar, aunque poco, una misma palabra para final de distintos versos «homogéneos», justificándose en que su lectura será alternativa, no continua[24]).

44 Ahora bien, para que el cambio de los versos, y por tanto de su combinación, pueda implementarse manualmente, cada uno de ellos debe tener movilidad propia, independiente de los demás. El libro físico ha de adecuarse a este requerimiento, lo que vulnera la concepción tradicional de página o al menos obliga a redefinirla. Cada verso se posa sobre una tira de papel: la hoja ha sido troquelada en diecisiete tiras (excluimos las dos que corresponden a los amplios márgenes superior e inferior), correspondientes a los catorce versos y a tres blancos separadores de los cuatro bloques estróficos. Cada soneto ocupa, por lo tanto, una sola faz de la hoja, la correspondiente a la derecha del lector (recto), y no hay foliación alguna: ¿cómo numerar las páginas si la configuración de cada una varía cada vez que volteamos una o más tiras de papel, ayudándonos con una gran solapa que puede retener los versos volteados hacia la izquierda (o con un señalador de más de 20 cm de alto –mi ejemplar lo provee, aunque es extremadamente delgado– o por una aguja de tejer)? Para que la operación sea practicable, la hoja debe tener un espesor importante, y por eso se ha elegido cartulina[25]. Se entiende que el autor declare que su fuente de inspiración ha sido un libro infantil de figuras intercambiables, *Têtes de rechange* , más que los juegos surrealistas del tipo *Cadavre exquis*, con los que, de paso, salda cuentas. De hecho, estamos ante un libro hecho tiritas. Por eso Christelle Reggiani (citada por Berkman) puede decir (traduzco) que en las tiras de papel que componen la edición original se verá la manifestación más completa de la destrucción *programada* del libro[26].

45 Queneau, que ha comenzado citando en francés a Alan Turing («Seule une machine peut apprécier un sonnet écrit par une autre machine»), hace números: catorce versos en cada poema y diez opciones posibles para cada verso (el orden se mantiene, los versos no se pueden repetir) dan lugar a $10^{14}$ sonetos diferentes, o sea cien billones de poemas. *Milliard* corresponde a mil millones: por eso en francés la cifra se enuncia como «cien mil veces mil millones»)[27]. Del crecimiento exponencial del número de poemas, Queneau pasa a la previsión de una temporalidad inmensa: si leer un soneto toma 45 segundos y armarlo (cambiar las tiras) 15, un lector que se abocara a la tarea las 24 horas del día los 365 días del año emplearía algo menos de dos millones de siglos en concluirla. Desde luego, solo

podría hacerlo una máquina a prueba de obsolescencia, porque en términos humanos cuesta incluso pensar en toda la especie como sujeto constante de lectura ininterrumpida durante ese lapso. Desde el postfacio («A propos de la littérature expérimentale»), François Le Lionnais colabora comparando magnitudes –mucho más no puede hacerse–: por sí sola, la cantidad de texto involucrada en los mil cuatrocientos billones de versos supera holgadamente todo lo escrito desde la invención de la escritura. Y todo es todo, sin excluir la correspondencia comercial, oficial y privada, los borradores que terminaron en el cesto, los grafitis[28].

46 No tiene mucho sentido discutir la base de la estimación de Queneau: la unidad de armado y lectura a razón de un minuto por soneto. No porque nos sea indiferente, aunque, bueno, posiblemente nadie esté allí para comprobarlo o desmentirlo, con lo que la medida del tiempo de lectura total se limita a una especulación, un viaje en la *Time Machine* de Wells. Concedamos a disgusto que en 45 segundos pueda leerse bien una composición (puesto que el emprendimiento bien podría insumir una vida[29]), y admitamos en compensación que cuando aparezca otra que solo difiera por un verso el lector recuperará un buen ritmo. Eso, suponiendo que su memoria de lectura retenga el parecido, para decir algo, trescientos mil sonetos más tarde; y eso, suponiendo además que el verso que hace la diferencia no resignifique de modo impactante toda la composición[30]. Aun habría que reconocer que la manipulación necesaria promedio para armar cada poema no podría resolverse en 15 segundos, por las dificultades operativas del objeto. A menos que...

47 A menos que pasemos a un soporte digital y a un programa de sustitución automática. Entonces cobra anticipatoria vigencia la frase de Turing[31]. Para pensarlo mejor, podríamos encarar separadamente la obra:

48 1) o bien desde su realización poética inicial, y los diez sonetos compuestos como base o punto de partida serán considerados en sí mismos, en su unidad, como obra acabada;

49 2) o bien desde su condición instrumental, de «poesía combinatoria», en tanto obrador de literatura potencial (que es la traducción del desglose, en francés, de Ou.li.po.), y entonces importaría menos –o nada– aquella primera configuración de los sonetos de resolución autoral.

50 Ateniéndonos a la primera perspectiva, apelaríamos a la facilidad (también al desperdicio) de renunciar a la libertad combinatoria, buscando compatibilizar, después de la presentación por defecto del «primer» soneto en la «primera» página (aquel cuyas tiras reposan, visibles, sobre las catorce pilas de tiras de versos intercambiables), todos las «segundas» opciones que ofrece la edición Gallimard para la composición siguiente, formando o recuperando el segundo soneto; luego todas las terceras opciones, y así hasta llegar a las últimas catorce tiras cómodamente apoyadas sobre el lecho de la cartulina de blanco pleno, tras la cual aguarda el postfacio de Le Lionnais. Estaríamos rechazando tanto el azar como las elecciones del lector, y comprobaríamos que no (Queneau mediante) por casualidad (y como autorizando esta tesitura), el «último» soneto tiene un énfasis en el aspecto terminativo desde su mismo inicio: «Lorsque tout est fini lorsqu'on agonise / lorsque le marbrier astique nos tombeaux». Durante toda la secuencia, hemos podido notar que la comodidad intelectual implicó incomodidad manual, justamente por la engorrosa operatoria de las tiras de cartulina. En cuanto al «primer» soneto, es grande nuestra empatía de lectores del Sur, al verificar su sesgo rioplatense: los gauchos, la pampa, esa camisa secándose en el tendedero de los cuernos vacunos, y la postulación de un nacionalidad fluida que se adquiriría desde sus jugos esenciales, por succión de la

bombilla: «Lorsqu'on boit du maté l'on devient argentin», aunque es probable que una perspectiva uruguaya tendría mucho que objetar, y con buenas razones.

51 La segunda aproximación al desafío de Queneau nos llevaría a pensar que los diez sonetos base son, en cierto sentido, tan aleatorios como los 99.999.999.999.990 restantes (noventa y nueve billones, novecientos noventa y nueve mil millones, novecientos noventa y nueve mil novecientos noventa), y que por consiguiente la monstruosa serie combinatoria podría partir de otra presentación visual. Por ejemplo, la que planta el sitio Internet del Club Mathématiques Appliquées[32], donde están los 140 versos originales, pero organizados en cuatro bloques: dos de 40 versos cada uno para ambos cuartetos y dos de 30 versos cada uno para los tercetos. Ya no hay huella de los sonetos «madre». La página http://www.kurokatta.org/doc/ exhibe un menú de intereses heterogéneos, una de cuyas posibilidades ofrece: «Cent mille milliards de poèmes: une version mécanisée du poème [sic] de Raymond Queneau». Activando el vínculo, el programa parece generar automáticamente un soneto y le asigna un número. Se supone que tanto la combinación de versos como el número se generan aleatoriamente pero, una vez proporcionado, el número parece quedar asociado a esa combinación. Todas las veces que actualicé el comando, el guarismo asignado perteneció al orden de las decenas de billón[33]. Finalmente, el sitio «Education Musicale / Histoire des Arts», en la sección dedicada a la obra de Queneau brinda un sector interactivo con los catorce versos numerados tal como aparecen en el «primer» soneto, pero a la derecha de cada verso una solapa muestra, ante el cursor, las diez opciones y permite elegir voluntariamente una, o bien pasar al botón vecino *aléa*, que tomará una decisión automática[34].

52 Lo ideal sería una tercera aproximación, que integrara las otras dos. Entonces podríamos leer los diez sonetos que llamaremos «autorales» considerando cuánto interviene el azar en el sistema asociativo del que procede cada poema: si no por la complejidad de la sinapsis, de causación eventualmente recuperable, por la intrusión de factores «externos» (interrupciones, ruidos, distracciones, accidentes). En cuanto a los poemas originados por combinaciones aleatorias, la lectura podría restituirles una consistencia y una tensión interna, entendiendo el efecto como fruto de una premeditación que les llegaría desde su futuro.

53 Llevadas al terreno del relato, las indagaciones de Queneau se posaron sobre su arborescencia: sobre la resolución de sus encrucijadas. Produjo, entonces, «Un conte à votre façon» («Un cuento a tu manera»), modelando las alternativas de la acción por el sistema de grafos, por un lado, y a apelaciones al lector en segunda persona para la toma de decisiones. De nuevo, el espíritu lúdico y también el aspecto paródico: las decisiones del lector llevan muchas veces a chascos punitorios (como si dijéramos: si no te gusta, pasa a la opción x; y ya en la x: bueno, entonces el cuento se acabó)[35].

## Derivas

54 Ingeniero químico, matemático y cofundador del OuLiPo, Le Lionnais indaga en su postfacio los antecedentes del experimento de Queneau, y llega hasta los poemas proteicos (*proteische Gedichte*) del suplemento de Georg-Philipp Harsdorffer a las *Deliciae Physico-Mathematicae* (1636-1653) de Daniel Schwenter, con el ejemplo de un dístico en el que once palabras monosilábicas son, todas, intercambiables entre sí, lo que modifica el sentido pero no la métrica. El cálculo de las permutaciones posibles es el factorial de 11 (que se representa 11!, es decir con el número seguido del signo de exclamación, cuya

emoción pasa a ser puramente aritmética), lo que da un resultado de 39.916.800 dísticos potenciales diferentes[36]. Le Lionnais concluye: Harsdorffer cambia palabras, Queneau alejandrinos; Harsorfeer opera en el interior de un solo poema, Queneau toma prestadas sus sustituciones de afuera del poema, lo que determina una abundancia mucho mayor de combinaciones, y –traduzco– «este acrecentamiento de productividad implica un correlativo descenso del precio unitario de los poemas»[37].

55 Saltearé las breves menciones al prurito combinatorio (como lo llama Le Lionnais) en música, desde Rousseau a Pierre Barbaud, Karlheinz Stockhausen y John Cage, salvo la del «Juego musical de dados» (*Musikalisches Würfelspiel*) de Mozart, que propone la permutación de 176 compases previamente preparados por el compositor. Los dos dados se arrojan 16 veces, y cada vez determina el número, de 2 a 12, que a través de una tabla provista por el compositor indica cuál de los 176 compases precompuestos se elegirá, hasta completar, primero, un minué, y después, con un solo dado y a partir de otra tabla con 96 de los 176 compases, un trío[38]. Así como Queneau debió recurrir a ciertas pautas formales para compatibilizar la transición entre versos, Mozart se atuvo a normas (intervalos armónicos, tonalidad) que hicieran transitable el paso de un compás a otro. El número de minués posibles es $11^{16}$, casi 46 mil billones, y el de tríos $6^{16}$, es decir, 3 billones. La cantidad posible de conjuntos de minué y trío se eleva a $66^{16}$, un escalofriante número de 30 dígitos[39].

## Ciclos

56 De 1967 es *Circulen caballeros circulen* de Javier Villafañe (Buenos Aires: Hachette). En la presentación de solapas, Enrique Molina empieza asociando la propuesta heterogénea del volumen con esas gavetas que se abren en (o constituyen) el cuerpo femenino desnudo de «La ciudad de los cajones» de Dalí, y termina hallando en sus textos algo «de la poesía que hacen los niños» y, seguramente por eso, un parentesco con el universo de Joan Miró (Villafañe fue, entre otras cosas, titiritero). El aire prestidigitador de los textos de *Circulen …* y su veta infantil recuerdan la recuperación, en Queneau, del juego para chicos *Têtes de rechange*. Villafañe expone géneros y registros a usos desviados y jocosos. Así, un cuento de asunto bíblico se apoya en la forma del reportaje; un texto ensaya el énfasis publicitario; otros forman dos columnas y admiten una lectura horizontal y una vertical; otro se ordena a partir del abecedario y construye, en cada entrada, frases cuya inicial es la letra elegida; otro se concibe como receta; el último se pauta según la estructura del *curriculum vitae*. «En pro de la poesía» (así se acorta en el índice un título kilométrico) alterna apelación propagandística con el estilo manual de uso (una especie de *mode d'emploi*), y culmina con la presentación de un juego ensobrado «que suplanta al solitario del naipe, al rompecabezas, al tente-quieto», y luego: «En un sobre está el poema que se hace y se deshace y se vuelve a hacer y a deshacer, y se lee como cae» (p. 17). En la página 18, tras instrucciones muy obvias, propias de la folletería de producto, encontramos un sobre de 10,5 cm de ancho por 7 cm de alto, cuyo anverso ha sido adherido a la hoja del libro. En el reverso, frente al lector, levantando la solapa, encontramos 21 tiritas de papel, cada una con un verso[40]. A diferencia del troquelado de los *Cent mille milliards…*, que retenía cada tira en el cuerpo del libro, aquí el corte ha sido total, y no hay propuesta poética unitaria previa: solo los versos sueltos y la invitación: «Barájelos o tírelos sin barajar y va a leer un poema. Como caigan los versos va a leer siempre un poema». Se insta a jugar sobre la página siguiente, dejada deliberadamente en blanco.

57 No se alegan, en el libro –ni en el interior de esta parte que quiere desasirse de la férula de la encuadernación, ni fuera de ella– las virtudes de las fórmulas combinatorias: solo presenciamos su puro ejercicio. Veintiún fragmentos que se combinan libremente, sin repetirse y sin importar el orden, suponen una resolución permutatoria. Y el factorial de 21 da una cifra del orden de los 51 trillones de poemas y unos cuantos más. ¿Habrá habido un poema base oculto tras los cortes y la mezcla en el interior del sobre? No importa demasiado, aunque sí se advierte que algunos versos sugieren una sintaxis de secuencia, como «la busco», «y la sigo buscando», «y la encuentro». Pero no es lo dominante. De hecho, y a diferencia de la sintaxis de ensamble prevista por Queneau, muchos revoleos darán lugar a resoluciones agramaticales. Elijo, por puro gusto, otros versos: «en un humo mojado», «unos hierros una lengua acariñando el ocio», «de lápiz de cuadernos de catedral sin pájaros», «bruja». Si prevemos que, al arrojar los versos, algunos caerán al revés, mostrando el blanco de la tira, entonces se formarán poemas de menos de veintiún versos, lo cual, en cada caso, alterará las variantes combinatorias, aumentando aun más aquel número[41].

58 La última pieza del libro, además de distorsionar el tipo de entradas habituales en un *curriculum*, proclama y practica una poética del borrado, lo que permite acumular en su interior una novela, una obra de teatro y un criadero de sonetos. Claro: la presunta novela *Todo fue un desencuentro*, de setecientas ochenta y siete páginas, se reduce, borrado mediante y retitulada *Desencuentro*, a unas pocas líneas («Borré [...] descripciones de paisajes y costumbres, trenes, inspectores, guardas. Borré parientes y personal de servicio. Borré diálogos, niños, danzas folklóricas, crímenes, viajes, adulterios...»). La obra teatral es el ciclodrama en un acto *El puede ser o es lo mismo* (donde ciclodrama no refiere –o no lo hace solamente– a lo cíclico sino al ciclismo, a la constante circulación de los personajes por la escena, a la repetición de algunos parlamentos).

59 En cuanto al criadero, responde a un instructivo que le da, al ciclista sujeto de *curriculum*, el manubrio de su bicicleta:

> Tomá unos cuantos sonetos, los que más quieras, y borrá de cada verso todas las palabras menos la última y tendrás varios sonetillos rengos o caprichosos y la pareja –macho y hembra– para hacer un criadero de sonetos.

60 Se forman así cuatro sonetillos agrupados en sendas columnas, sin enlaces ni conectores entre palabras. Copio el primero (el de la primera columna de la izquierda):

> Montaña
> exploro
> hazaña
> atesoro
> Entraña
> decoro
> araña
> desfloro
> Sonata
> plata
> campana
> desgasta
> canasta
> soberana[42]

61 Ahora, los sonetillos pueden agruparse horizontalmente, de modo que los cuatro primeros versos de cada uno se junten para formar el primer verso –de sintaxis cortada– de un soneto, ya endecasílabo, que quedaría así: «Montaña remato soledad fuimos»; a la

derecha, un segundo soneto que forma cada verso por inversión del orden de yuxtaposición de las palabras: «Fuimos soledad remato montaña»; ambos conforman la pareja macho-hembra, Adán y Eva del criadero.

62 Ahorraré al lector las operaciones combinatorias a que la propuesta da lugar, aunque al enunciar la magnitud de su resultado ponga embarazosamente en evidencia (es decir, *deschave*, para usar un lunfardismo irreemplazable en la ocasión) las operaciones pueriles de la trastienda de este ensayo: los sonetillos paridos en el criadero ascenderían (s.e.u.o.) a 581.000 trillones. Para caer en este vértigo, no hizo falta un afuera de la composición, como pedía Le Lyonnais.

## Diseño

63 Publicar un libro que se interpele a sí mismo como soporte parece requerir una preocupación adicional de diseño y diagramación. Ha sido el caso en *Cent mille milliards de poèmes*, *Poamorio*, *Último round*, que hacen referencia explícita a esta colaboración, no mencionada en el libro de Villafañe.

64 Vuelvo sobre este reconocimiento del colofón de *Poamorio*: «Cuidaron del libro, tercero de poesía del autor, Juan Andralis y Darío Canton». La tarea asumida es, entonces, de curaduría, compartida por el autor y el imprentero. Claro que el imprentero venía de una larga experiencia en la poesía, las artes plásticas, el diseño, la tipografía. Durante sus largos años en Europa había participado de las actividades del grupo surrealista animado por Breton, integrado la exposición colectiva en L'Étoile Scellée con Ernst, Duchamp, Ray, Matta, Giacometti y Lam; contactado con Varèse, Schaeffer, Xenakis, Luc Ferrari. Como diseñador, había trabajado tres años en el estudio de Cassandre, cuyos pósters habían definido, desdela década del 20, una gráfica inconfundible.

65 Julio Silva, escultor, pintor y amigo personal de Cortázar que ya había tenido una presencia fuerte en la gráfica y en las menciones de *La vuelta al día en ochenta mundos*, aparece en el colofón de la primera edición de *Último round*, como ya vimos, en carácter de responsable de portada y diseño, y también deambula por la obra como personaje, pintando o cocinando. La colaboración continuó, con distinto eje, en *Silvalandia*, de 1975. Silva había mantenido una correspondencia muy intensa con Andralis en los años cincuenta, de la que el libro de Rubén Fontana y otros recoge las cartas del creador del Archibrazo. Redes: ambos se habían formado en el taller de Batlle Planas.

66 Las maquetas del diseñador gráfico y tipógrafo Robert Massin, que fue durante mucho tiempo director de arte de Gallimard (donde intervendría en recordadas ediciones de obras de Ionesco, Cocteau, Tardieu y en los *Exercises de style* del mismo Queneau: verdaderas interpretaciones tipográficas –y el término le pertenece–), son reconocidas como la base de la realización de los *Cent mille milliards...*, en su colofón de 1961 y ediciones siguientes. Massin había publicado *La Lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*, en 1970, y ese bellísimo libro había suscitado un comentario gramatológico de Barthes: el carácter pictórico de la letra en la exhaustiva investigación de Massin le permitía, al escritor, insistir sobre su soberanía, es decir, sobre su independencia de todo fonema y del entorno de la palabra, para inscribirse –«objeto ajeno al sentido, pero no al signo»– en la autonomía del alfabeto; discontinuidad que «convierte en un solo texto todo lo que escribimos, pintamos y trazamos»[43].

67 A partir de la relevancia del diseño en estas obras, podríamos pensar en una gama o gradación del espectro necesidad/contingencia en la concreción de sus maquetas. Un primer paneo sobre el problema dictaminaría que la encuadernación de las páginas en tiras de los *Cent mille milliards de poèmes* es la resolución inexcusable de su propuesta combinatoria: el *non plus ultra* de su *mise en page*, operación que para Massin era equivalente a la *mise en scène*; que el sobre con tiras sueltas en el interior de *Circulen...* implica la realización entre industrial y artesanal –también conmovedoramente rudimentaria: no viene con firma de diseño– de la ficción que lo promueve y el instrumento material de la pragmática de su lectura; en tanto que el libro circular de Canton y los dos pisos de movimiento independiente de *Último round* parecen alternativas posibles, interesantes, llamativas, originales, pero que no comprometerían necesariamente el núcleo poético de sus propuestas.

68 La piedra de toque del grado de solidaridad obra-poética-diseño podría ser la permanencia de la aplicación de la maqueta original en ediciones ulteriores. Salvo las dos de Turín, con meses de diferencia entre ellas, la mayor parte de las veintitantas ediciones posteriores de *Último round*, es decir, el objeto con el que sus lectores han tomado contacto predominantemente, han sido los dos pequeños tomos de la de bolsillo (México: Siglo Veintiuno), anaranjado el primero, verde el segundo, cuya configuración difiere mucho de la original; en este caso, los créditos de portada y diseño son para Virginia Silva. No es que un volumen corresponda a la planta baja y otro al primer piso: todos los textos han sido barajados de manera diferente (también las secciones del periódico que presentan las tapas), y basta ver los índices para comprobarlo. Pero más importante que la distribución de las partes es que la edición en dos tomos, al carecer del corte que había autonomizado los pisos (lo que la hace notoriamente más económica), impide la libre combinación de las páginas de uno y otro, que constituía su aspecto más lúdico y que cimentaba la apuesta a la lectura (como suele suceder, relativamente) interactiva. En uno y otro caso, la situación de lectura ha variado y nos deja vacilando en relación con la singularidad o multiplicidad de *Último round*: ¿las dos modalidades de edición instauran dos obras diferentes o la edición de bolsillo podría considerarse la cristalización de una combinatoria posible entre los pisos de la *princeps*? Esta última posibilidad no es defendible en términos de las variantes que ofrecía la relación entre páginas superiores e inferiores, porque la maqueta de Virginia Silvia establece también otra relación interna en las páginas de lo que había sido primer piso entre sí, y otro tanto en las de la ex planta baja. Pero, curiosamente, al congelar la secuencia y establecer un orden lineal inalterable, definiría (solo para un lector comparatista) un uso posible más radical de las variantes de la primera edición, en tanto recombina no solo lo permitido –lo superior con lo inferior– sino todas las partes, independientemente de su pertenencia a uno u otro piso. En 2010, RM (México-Barcelona) volvió a poner en circulación la obra según la maqueta de Julio Silva. Pero con este detalle : la impresión la realizó Asia Pacific Offset, en Hong Kong[44]. Tal vez RM percibió o generó una demanda de mercado por el lado de la bibliofilia y el coleccionismo, y habilitó de esa manera, sin proponérselo, la emergencia de una nueva camada de lectores comparatistas.

69 La perseverancia de Gallimard respecto del diseño original de los *Cent mille milliard...* evidencia el compromiso de la maqueta de Massin con el programa conceptual de Queneau. Y eso se ha mantenido hasta hoy. No hay, en las sucesivas tiradas, información sobre el número de edición o de reedición: solo la constancia del año. Mi ejemplar

mantiene, en retiración de portada, el copyright de 1961, como el primer día, con el agregado del ISBN. Y en la última página informa:

> Imprimé en Chine le 10 septembre 2014
> par Hablo Co. Ltd
> CD Paper Products

70 Reaparece China, parte de una nueva división funcional: edición (Paris) - impresión (Hong Kong). En el caso de Asia Pacific Offset, la empresa se define, en su página web, como «líder en gestión de impresión a nivel global» y exhibe en su portfolio la producción de libros de lujo. En el caso de Hablo, con sede en la misma ciudad, la relación está mediada por la empresa CD Paper Products, con sede en Bruselas, especializada en *packaging* de alta gama. Indicio de las nuevas formas de globalización, quizá esta presencia china en el campo editorial francés, que ya lleva unas dos décadas, inconcebible para el imaginario de la revolución cultural que campeaba, con distintos matices, en *Tel Quel* y en la última etapa de *Los Libros*, emblematice, con otras pocas cosas, la brecha que separa la época que estamos evocando de la del marco de la evocación –si es que esa brecha no enmascara vínculos más sutiles, capilaridades subterráneas–.

71 En 1989, trece años después de su muerte, Queneau entra en la consagratoria y canonizante Bibliothèque de La Pléiade, con el primer tomo de sus *Oeuvres complètes*, que incluye *Cent mille milliards de poèmes*. En realidad, el formato de la colección no podía consentir las peculiaridades del soporte de la obra conceptual, y se (y la) limitó a la reproducción de los diez sonetos base. No hay tiras ni la posibilidad –tijeras antifetichistas en mano– de reponerlas: la impresión a doble página lo veda[45].

72 No tengo noticias de una segunda edición de *Circulen caballeros circulen*.

73 *Poamorio* volvió a aparecer en 1984, merced a una edición bilingüe, con traducción de Drew McCord Stroud y prefacio de Jean Franco (Tucson: SARU). La brevísima nota del traductor es lúcida: explica el juego de palabras del título como una amalgama de libro de poemas (pero no escribe «poemario»), amor y río, y percibe los rituales amorosos como desarrollándose incesantemente en un tiempo sin tiempo en el que los roles de género se desdibujan y cada uno deviene parte del otro. Esta síntesis ayuda a repensar en el objeto que nos deparaba la edición 1969: con su osadía circular (pero a la vez con su sencillez), *Poamorio* trasuntaba algo cualitativamente distinto de las astronómicas progresiones de Queneau e intentos similares (como la modesta multiplicación del número de páginas de planta baja por el de las del primer piso, en Cortázar, en tanto determinación de las posibilidades de combinación de los dos niveles): la idea de infinito.

74 La edición bilingüe de 1984, más que reproducir la maqueta de la primera, la cita y a la vez la malogra. Por empezar, el libro tiene su propia cubierta de cartulina plastificada, con la reproducción, en su centro, de una escultura (los créditos indican: «Titan» de Theodosia Anderson), que recuerda los diseños de Giger para *Alien* de Ridley Scott, y en tipografía, arriba, *POAMORIO*, y abajo «Darío Canton» y « Translated from the Spanish by Drew McCord Stroud with a preface by Jean Franco». Abriendo el volumen, encontramos primero portadilla, portada, textos legales, y enseguida el prefacio de Jean Franco y la nota del traductor, tras lo cual viene el índice, cuyo primera entrada es el poema 29, y la última el 28. En el centro, el poema bisagra 62, con su esquema visual descendente, ya no oficia de desconcertante portada del volumen. Por otra parte, como suele suceder en las ediciones bilingües, la página abierta muestra a izquierda (verso) el texto en español, y a derecha (recto) la versión en inglés[46]. La encuadernación y las pautas de edición ortodoxas clausuran la circularidad, cortando su flujo. ¿Habrá pesado, en la liquidación

del diseño original, la tiranía de un mercado más rígido en la aplicación de las normas ISO? Sería hora, en ese caso, de seguir alabando las bondades de la periferia.

75 En el primer proyecto de edición de *Poamorio*, la concepción circular del libro se completaba con otro aspecto. En el testimonio sobre su relación con Juan Andralis, en el volumen de homenaje ya mencionado, Canton evoca:

> Mi proyecto era hacerlo dado vuelta, reproduciendo poemas en ambas cubiertas; lo que se conoce como «tapa» –título, nombre de autor, editorial, lugar y fecha– iría en el centro. En ese entonces lo llamaba *El amor en el espejo* y había pensado poner el título en una página impar, justo en el medio, al revés, como la escritura de Leonardo, de modo que se lo leyera, normalmente, al reflejarse en una lámina brillante, de color negro, enfrentada, sobre la izquierda. A Juan la iniciativa de dar vuelta el libro le pareció bien –decía que yo tenía alma de gráfico–, pero rechazó de plano el recurso de la lámina brillante. Era un arbitrio ajeno a lo tipográfico, terreno en el que uno debía mantenerse si no se quería caer en lo publicitario.[47]

76 Habría allí, quizás oscuramente, otro coqueteo con la idea de infinito, en la medida en que la duplicación de la imagen, y su inversión, deslizan la posibilidad de una sucesión inacabada (de hecho, y si bien el proyecto preveía un solo espejo y la devolución de una sola imagen, los juegos de espejos pueden dar lugar a duplicaciones e inversiones en serie sin fin).

77 La idea de una lámina reflectante utilizada para crear un efecto (acá, invertir la inversión del título para recuperarlo legible, ya «enderezado»: otra pesadilla bibliotecológica[48]) tenía un precedente cercano, en la práctica editorial argentina, que la había colocado en una avanzada de las nuevas corrientes de arte y diseño. En noviembre de 1968 apareció en Buenos Aires el primer (y casi inevitablemente único) número de la revista-libro *Cuadernos de Mr. Crusoe*, con Luis E. González O'Donnell como director editorial y Juan Carlos Martelli y Horacio Verbitsky como directores asociados[49]. Los *Cuadernos...* respondían a una idea innovadora y audaz. La cubierta inscribía el nombre de la publicación en letras doradas sobre una lámina de madera plastificada, y adentro se jugaba con distintos materiales: aparte del papel ilustración, arpillera, aluminio, cartón corrugado. En la página de legales, y bajo el encabezamiento «Escritores, diseñadores o asesores especiales para esta edición», los nombres, entre otros, de Ingmar Bergman, Atilio Dabini, Ernesto Deira, Ernesto Palacio, Juan Carlos Paz, Vasco Pratolini, Jorge de la Vega.

78 El contenido albergaba (pongo los ejemplos más llamativos) el guión de *Persona*, una partitura de Paz (la obra «Galaxia 64»), dos comics, un juego de mesa con el tablero desplegable (en la línea de lo que sería años después el TEG) y una obra de Julio Le Parc, «Espejo». Insisto: no una reproducción, sino una obra. Le Parc no representa: realiza un espejo con la adaptación de materiales a partir de las posibilidades (imaginativas y presupuestariamente altas) de los *Cuadernos...* Tras volver una página traslúcida, el lector se encuentra con la representación (ahora sí) de un mango de espejo de mano, con su marco, dentro del cual la superficie de la hoja ha sido troquelada, y detrás aparece una lámina de acetato de celulosa bañado en nitrato de plata: el lector ve la imagen de su rostro, más o menos deformada según la curvatura que permite la flexibilidad de la lámina. Contemplar una obra fabricada en serie y hallar la diferencia (la singularidad irrepetible) en la imagen que devuelve el espejo (y advertir que esa diferencia es el espectador, cada uno de nosotros) se inscribe en el cimbronazo sobre la naturaleza del arte y su contemplación que había buscado el G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel),

integrado por García Rossi, Morellet, Vasarelly y Stein, además del mismo Le Parc, y cuyo manifiesto «Multiples» de 1966, era muy claro a ese respecto[50].

## Guillotina

79 Quiero concluir con el relato de una pequeña experiencia que me puso frente a los azarosos avatares que pueden llegar a cambiar la percepción de una obra, la recepción de un texto, la consistencia de su textualidad, nuestra práctica como lectores. Durante el transcurso de la elaboración de este ensayo, me puse en contacto un par de veces con Canton. Su obra está en buena parte disponible a través de enlaces de su blog personal. Pero yo quería trabajar con el libro *Poamorio* y no podía encontrar mi ejemplar, seguramente prestado sin retorno hace algunos años. Era de tapas marrones (dejémonos de vueltas y concedamos de una vez por todas que los poemas 29 y 28 forman la tapa y la contratapa). Canton me facilitó uno de tapas amarillas. Fue entonces cuando descubrí la existencia de las tapas de distinto color. Pero el ejemplar tenía una particularidad: como había sido utilizado en la toma de imágenes digitales de *Poamorio* para subirlas al blog, el libro estaba guillotinado. Ahora se pone en evidencia, retrospectivamente, que mi descripción, unas cuantas páginas arriba, era falaz: ocultaba este hecho, presentando en su integridad la encuadernación final, que ya había sido desguazada. Perdonable (espero): por la falacia de individuo llegaba a la verdad de especie.

80 Sueltas sus hojas, el libro me acompañó durante unas cuantas semanas. Como su manipulación se tornaba complicada, tomé un sobre de papel de 23,5 por 12 cm, en cuyo anverso se lee, impreso, el nombre «Héctor Zeoli»[51]. Mi pobre *Poamorio* guillotinado (22 por 11,5 cm) calzaba justo. Ahora el sobre está ajado por el uso. Varias veces, al tomarlo apresuradamente, las hojas se liberaron de su continente y, al caer, alteraron su orden. Disciplinado, yo volvía a reconstruirlo, para facilitar las consultas en esa numeración continua del 29 inicial al 28 final. Una vez me detuvo, en la manía ordenadora, la súbita conciencia de la nueva contigüidad de dos hojas, de dos poemas separados, y de que una circunstancia fortuita (el corte facilitador de la toma de imágenes digitales) había alterado la configuración del objeto, inscribiéndolo en otra cadena experimental: no la de la circularidad infinita, no la del espejo, sino la de las permutaciones.

81 Y me puse a calcular.

Quiero agradecer las conversaciones con Diego Schvartzman y Ángel Hilbuj, muy valiosas durante la preparación de este trabajo, y la generosidad de Darío Canton.

## NOTAS

**1.** El texto del índice de la novela de Calvino, si se pasa por alto la numeración de capítulos, comienza así: «Se una notte d'inverno un viaggiatore / Fuori dall'abitato di Malbork / Sporgendosi dalla costa scoscesa / Senza temere il vento e la vertigine / Guarda in basso dove

l'ombra s'addensa...». Pero hacia el final de la novela, en la metanarración que implican todas las lecturas contenidas en la obra, un personaje textualiza la lista y la hace leer, en abismo, dentro del texto, agregándole una línea final.

**2.** Ligero malestar. ¿Qué es citar? ¿Copiar la sucesión de palabras y signos no alfabéticos del fragmento elegido? Superstición logocéntrica. Hay algo del original que nuestras citas del colofón y los legales no han trasuntado (pero lo habrían hecho, aun tributando a prejuicios semejantes de matiz bibliofílico, de haberse tratado de una reproducción facsimilar). Por empezar: como en las obras que rinden un culto artesanal a la impresión, el colofón declara la tipografía elegida. La cita imita: «utilizándose para la composición caracteres helvética», pero la imitación es mala o, para ser más precisos, es una mera declaración jurada; parece reproducir la materia de lo escrito-impreso (su referente) pero burla parte de su materialidad. Porque lo citado estaba (en el colofón de *Poamorio*) compuesto en caracteres helvética (no solo decía estarlo) y nuestra página, la citante, utiliza caracteres de la familia Times, según las normas editoriales de estos *Cuadernos* digitales y las prácticas de diseño del portal anfitrión. La helvética y otras familias *sans serif* hicieron furor en los años 60 y 70, de modo que para un número dedicado a la encrucijada 1969 esta presencia (a diferencia de ausencias significativas –cuando se trata de la sacralidad del sentido– la tipografía sí está presente en la lectura) no habría sido un detalle menor. Otra omisión: en ambos textos se habían eliminado, en la tirada que salió de los talleres Archigraph (o imprenta El Archibrazo, como la había llamado, al fundarla en 1968, Andralis), con original elegancia, los guiones separadores de palabra a fin de línea, así que leemos, en el margen derecho de algunos renglones, «de esta primera edi», «de 106 gra», «caracteres hel», « Colaboraron, cronológica», «Rubén Belda, tipó». Aquí veo un estilema Andralis: en los facsimilares de parte de sus cartas manuscritas, en las que impacta la resolución visual (diseño, dibujos, recortes, collages, textos verticales, otros que exigen invertir la página, juegos de equilibrio y desequilibrio en la relación mayúsculas/minúsculas, tendencia a mayuscular las eres), los cortes de palabra a fin de línea pueden ser caprichosos y no sometidos a las reglas silábicas de la lengua, y suele faltar, aunque no sistemáticamente, el guión separador. Ver el bellísimo libro homenaje que le hicieron sus amigos (Rubén Fontana y otros, *Andralis*, Buenos Aires: tpg, 2006), cuyo acápite es una deslumbrante síntesis de su pensamiento gráfico: «La tipografía es la probidad del diseño. *J. A.*» Se trata –dice Fontana– de una paráfrasis de la frase de Ingres «El dibujo es la probidad del arte». *Op. cit.*, p. 307. Entre otras riquezas y curiosidades, el libro permite reconstruir la trayectoria de uno de los agentes de la fábrica de *Poamorio*. Encontramos, así, al maquinista Romualdo Ramírez, el del colofón, siguiendo a la Heidelberg plana, tras la muerte de Andralis, desde El Archibrazo hasta una imprenta del gran Buenos Aires.

**3.** He traducido el original italiano (Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contempornee*, Milano: Bompiani, 1967, p. 32) porque la versión española de Seix Barral (1965) atribuye a cada uno de esos órdenes «un sentido completo» (equívoca traslación del adjetivo italiano *compiuto*). Deleuze cita a Eco cuando afirma que en obras como el *Livre de Mallarmé* y el *Finnegan's Wake* de Joyce «l'identité de la chose lue se dissout réellement dans les séries divergentes définies par les mots ésotériques, comme l'identité du sujet lisant se dissout dans les cercles décentrés de la multilecture possible. Tout est devenu simulacre». Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, París: PUF, 1968, p. 95. El proyecto del *Livre* fue exhumado y publicado en 1957 por Jacques Scherer, *Le «livre» de Mallarmé*, París: Gallimard, 1977.

**4.** Aquello que desconcierta al descubrirse no ser lo esperado podría funcionar como una de las claves de la poesía de Canton. Véase este breve poema de *Asemal* (publicación sobre la que volveré en seguida), nº 16, 4º trimestre de 1977, p. 3, en el que aparece la condicional: «El pelo que acaricias / cuando a solas / no es el tuyo; // o si lo es / no es tu mano». Tenemos experiencia, pero ¿sujeto?

**5.** La más reciente formulación de ese cuestionamiento se encuentra en el libro de 2014, en coautoría con Luis Acosta y con la colaboración de Jorge Raúl Jorrat, *Una hipótesis rechazada. El rol*

*de los migrantes internos según Gino Germani en los orígenes del peronismo*, Buenos Aires: Hernández, 2013.

**6.** Julio Schvartzman, «Una poética de la autogénesis. Darío Canton y el poema del cuento del poema», *Microcrítica*, Buenos Aires: Biblos, 1996, pp. 104-105.

**7.** Daniel García Helder, «Lectura en curso de una obra en curso», *Otra Parte, revista de letras y artes* , nº 10, Buenos Aires, Verano 2006-2007, pp. 44-47.

**8.** Respuesta a una encuesta de Jorge Lafforgue, «Literatura y crítica: una encrucijada», Primera parte, *Latinoamericana*, I, nº 2, Buenos Aires, junio de 1973, pág. 13.

**9.** Disgregación y desmembramiento. «Autorretrato»: «Un rostro / una máscara expresiva / enmarcada / por dos brazos y dos piernas / alternados. / Cerca tirados los lentes / y algo más lejos un sexo / olfateado curioso por un perro». El estatuto anfibológico de *curioso* se acrecienta con su colocación equidistante de *sexo* y de *perro*. El retrat(ad)o se dispersa. .

**10.** En un trabajo de 1994 describí el *Tentempié de Poesía* y cómo redefinía la poética de Canton, concentrándome sobre todo en su «suplemento natural», en el que intenta un análisis genético de algunos de sus textos: Schvartzman, *Ibidem*, pp. 101-113. En 2015 volví sobre ese periódico, para concentrarme en cómo articulaba su palabra con las condiciones que imponía un contexto atroz: «*Asemal*: poesía, periódico y correo postal. Un experimento de Darío Canton bajo la última dictadura militar», Segundo coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL), Universidad Nacional de La Plata, 2 a 4 de diciembre de 2015.

**11.** *Los Libros* apareció en julio de 1969 como publicación de Editorial Galerna con la dirección de Héctor Schmucler. A partir del número 8 (mayo de 1970), el lema fue «Un mes de publicaciones en América Latina», y desde el número 22 (agosto de 1971) «Para una crítica política de la cultura». Desde el número 8 fueron apareciendo auspicios de editoriales: Fondo de Cultura Económica, Losada, Monte Ávila, Siglo Veintiuno, Editorial Universitaria de Chile, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela. Hacia mayo de 1971 solo quedaban las tres primeras y se había agregado la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir del 22, con la crítica política de la cultura como consigna, cesan los auspicios y Galerna se desvincula del proyecto, con lo que cae el nombre de Guillermo Schavelzon como editor responsable; la dirección comenta: «La revista funcionará con absoluta independencia». Desde el número siguiente, de noviembre de 1971, el consejo de dirección se amplía con Carlos Altamirano y Ricardo Piglia, y en el 25, de marzo de 1972, con Miriam Chorne, Germán García y Beatriz Sarlo Sabajanes. En el 29 (marzo-abril de 1973) solo quedan Altamirano, Piglia y Sarlo Sabajanes (segundo apellido que caerá en el 36, de julio-agosto de 1974, inmediatamente posterior al dedicado a China después de la Revolución Cultural). Era la consecuencia de un proceso de radicalización y hegemonismo político maoísta. Tres décadas más tarde, Piglia diría : «Ese fue un golpe de estado». El número 40 (marzo-abril de 1975), a partir de diferencias respecto de la caracterización del gobierno de Isabel Martínez de Perón, marca la retirada de Piglia, explicitada en una carta «A mis compañeros Bestriz Sarlo y Carlos Altamirano», y contestada por ambos con el encabezamiento «Compañero Ricardo Piglia». El último número publicado fue el 44 (enero-febrero de 1976). El 45 ya estaba preparado cuando la dictadura allanó las instalaciones de la publicación y la clausuró. La trama se reconstruye en la presentación de la edición facsimilar de la revista: Patricia Somoza y Elena Vinelli, «Para una historia de *Los Libros*», *Revista* Los Libros, *Edición facsimilar*, 4 tomos, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, pp. 9-19. La frase citada de Piglia está tomada de la entrevista que las autoras de la presentación hicieron al escritor, que se completó con sendas realizadas a Altamirano, Schavelzon y Germán García. Falta la palabra de Sarlo; la

de Schmucler la retomaron del libro de Jorge Wolff, *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*, Buenos Aires: Grumo, 2009. Participé en la etapa maoísta de *Los Libros* con dos artículos: uno en colaboración en el número 38 (noviembre-diciembre de 1974) sobre la enseñanza de la literatura en los manuales de la escuela secundaria, y otro, sobre *Producción literaria y producción social* de Noé Jitrik, en el número secuestrado.

**12.** De paso, Marcelo Villar exhibe, con su «aficharía», la presencia no tan oculta de Schmucler, en un galicismo (disparado desde *afficher*) contraído o adoptado en el trasiego de lenguas y de parlas.

**13.** Podría insistir, también, en la gran red de lecturas que explica la lucidez de la breve reseña de Schmucler (hacía no mucho venía de haber estudiado con Barthes) y su puesta en contacto de materialidad de soporte y funcionamiento textual, y recordar, en la misma línea, un artículo de Ricardo Piglia en *Los Libros* (nº 29, de marzo de 1973), hito en la historia de la crítica arltiana (y, creo, con perspectiva mayor y menos temática, en la historia de la crítica latinoamericana): «Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria». Al ser recopilado por el Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (en el volumen *La crítica literaria en Argentina: todo un género*, Buenos Aires: Norma, 2004, p. 55), Aníbal Jarkowski lo presentaba lúcidamente, al ver en el artículo, en términos teóricos, «un ejemplo prístino de la dominancia que por entonces el marxismo y el psicoanálisis ejercían en el campo de la crítica literaria, de ahí que conceptos como *lapsus*, *síntoma*, *sublimación*, *imaginario*, *negación*, aparezcan tramados con otros como *propiedad*, relaciones de producción, *determinaciones económicas*, *interés de clase*, *mercancía*». Treinta años después, la coyuntura de 1973 debe ser trabajosamente recreada, y el «por entonces» es un embrague de remotización. Seguía Jarkowski, el artículo era « heredero de las lecturas fundadas por los intelectuales de la revista *Contorno* –incluso el giro «en el revés de la trama» parece una seña de afiliación al pensamiento crítico de David Viñas, director de aquella publicación– aunque las renueva teóricamente y, en cierta forma, las lleva al extremo cuando la obra de Arlt en general, y *El juguete rabioso* en particular, son leídos como transposición de la dimensión económica a la simbólica, de manera que producción material y producción textual resultan homologadas». La aparición del número 29 de *Los Libros* se produce poco después del abandono de Schmucler de la dirección de la revista. Traigo a colación todo esto porque los conflictos internos y las rupturas en la historia de *Los Libros* fueron muy duros, pero hoy podemos leer el campo de acuerdos y sobrentendidos que compartían la reseña de *Poamorio* y el artículo sobre Arlt.

**14.** Nora Avaro, «El autobiógrafo pirómano: una presentación», *Diario de Poesía*, n° 75, Buenos Aires, noviembre de 2007-mayo de 2008, p. 30.

**15.** Edgardo Dobry convoca ese momento de la conferencia de Foucault justamente a propósito de la publicación del tomo III, *De plomo y de poesía (1972-1979)*, de la autobiografía de Canton. «Canton, borramiento y escritura», *Op. cit.*, p. 29.

**16.** Sergio Chejfec, «Una nueva sala para el museo Canton», *Ñ*, Buenos Aires, 9 de marzo de 2015.

**17.** Un paralelismo. Cada tomo de los siete que integran *De la misma llama* (en el momento de escritura de este trabajo, los publicados son seis, y el séptimo y por ahora último se encuentra en etapa de edición) se diferencia, en cubierta, de los demás, por la línea destacada, dentro de la lista que expone el plan general de la obra, correspondiente a ese tomo, y por el color que se le ha asignado. Tenemos así que en el libro autocuestionado del 69 la variación cromática era libre, mientras que en el libro exacerbado, de 2000 en adelante, esa variación es condicionada, diferencial de tomo.

**18.** Además de los que siguen, mencionaría la novela de Jean Ricardou *La Prise de Constantinople* (Paris: Éditions de Minuit, 1965), que no numera sus páginas y que presenta, en contratapa, un título alternativo, o más bien un calambur con el de cubierta: *La Prose de Constantinople*. La trama juega con variaciones sugeridas por el nombre de la casa editora. En correo electrónico del

20/05/2016, Canton me anexa material «que será parte de *La yapa II*» y entre ese material, «El libro de poemas de amor griegos, publicado en 1955, que compré cuando estuve en los Estados Unidos, probablemente hacia el final de mi estadía, en 1963. Es un libro de 144 páginas no numeradas. Tampoco tiene índice, salvo al final en que aparece una mínima biografía de los poetas antologizados, en orden cronológico, con la indicación de los poemas que les pertenecen. Se los identifica con el número arriba a la izquierda, al lado del título». Y sigue: «Ese libro sirvió de guía para *Poamorio*, en cuanto a la numeración de los poemas, el no tener numeración las páginas y no estoy seguro de si el formato, que es de 14 x 22.5 cm.». Se refiere a *Love Poems from the Greek Anthology*, Translated by Jacques Leclercq, Mont Vernon - New York: The Peter Pauper Press, 1955.

**19.** Dirigidos a un público rural semialfabetizado, los almanaques reunían, como recuerda Lyons, astrología, horóscopos, profecías, consejos agrícolas y médicos, y en el siglo XVIII llegaron a incorporar «fábulas, cuentos breves y anécdotas sobre hechos extraordinarios, como terremotos o plagas». Sus precios eran muy bajos y en Francia llegaron a tiradas de 200.000 ejemplares. «En Londres, en la década de 1660, se producían anualmente entre 300.000 y 400.000 copias de almanaques para la Stationers' Company» (Martyn Lyons, *Historia de la escritura y de la lectura en el mundo occidental*, Trad. Julia Benseñor y Ana Moreno, Buenos Aires: Del Calderón, 2012.

**20.** En línea: http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/visor.aspx?p0=cortazar:452&l=1. Consulta: 18/07/2016.

**21.** Ver Pablo Martín Sánchez, «Julio Cortázar y la literatura potencial», *La Siega. Literatura, Arte, Cultura*, Barcelona, mayo 2005, nº 4. En línea: http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial. Consulta: 04/07/2016.

**22.** Julio Cortázar, *Último round*, México: Siglo Veintiuno, pp. 65-69. Se habrá notado el sistema de división del trabajo : edición - México, impresión - Italia. El portal *La hoja de arena* concretó el proyecto de las estrofas barajadas, a través de un programita interactivo que permite, cliqueando el botón «Azar», recombinar aleatoriamente las partes de «Homenaje a Alain Resnais». El juego está ilustrado con fotogramas de *L'année dernière à Marienbad*. «Poesía permutante: «Homenaje a Alain Resnais» de Julio Cortázar». En línea: www.lahojadearena.com/poesia-permutante-homenaje-a-alain-resnais-de-julio-cortazar/ . Consulta: 04/07/2016.

**23.** Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Postface de François Le Lionnais, París: Gallimard, 2014. Georges Perec utilizaría el mismo giro (que es como una marca Oulipo) en la novela publicada en 1978 *La vie mode d'emploi*, donde la composición y la lectura se sujeten a un sistema de *contraintes* (es decir, restricciones, pero que admiten excepción: el *clinamen* o desvío, en el atomismo de Lucrecio): las matemáticas (con una resolución posible del llamado «problema del caballo –de ajedrez–» y la utilización de un algoritmo) y la informática intervienen activamente en la resolución formal del texto.

**24.** Sin embargo, como observa Berkman, *marchandise* se repite como palabra final en las opciones para el primer verso y el tercero del segundo cuarteto, con lo cual un elevadísimo número de poemas tendrá una estrofa en que esa palabra rime consigo misma: un *bug* en el sistema. Natalie Berkman, «La littérature algorithmique : frontière entre auteur et lecteur», *Le Cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes,* París, novembre 2015, p. 9. En línea: https://www.academia.edu/19743047/La_litt%C3%A9rature_algorithmique_fronti%C3%A8re_entre_auteur_et_lecteur. Consulta: 04/07/2016. Este trabajo ilumina también otros aspectos de la obra de Queneau y de Perec, en el marco del Oulipo.

**25.** La resolución de este problema práctico ha generado otro: la relativa rigidez de las hojas hace que los pliegues producidos cada vez que se forma un poema distinto no recuperen fácilmente su estado de reposo, y el libro tiende a «despeinarse». No es un problema menor, como veremos, a la luz de las proyecciones de lectura que se formulan en el prólogo.

**26.** Christelle Reggiani, *Poétiques oulipiennes: la contrainte, le style, l'histoire*, Genève: Droz, 2014, p. 29, citada por Berkman, *op. cit.*, p. 5; más adelante reitera: se trata de una destrucción literal (p. 18).

**27.** La captura verbal que hace la lengua francesa del sistema numérico de base diez tiene sus peculiaridades, desde *soixante-dix* y *quatre-vingt* hasta *milliard* (equivalente al *billion* inglés, a su vez distinto de nuestro *billón*). Este factor, combinado con el extravío que suscitan los números con muchos ceros, ha ocasionado una profusión de equívocas traducciones de la cifra del título del libro de Queneau, incluyendo en español «mil billones» (diez veces mayor) y en inglés *one hundred billion* (cien veces menor, cuando correspondería *one hundred thousand billion*). El máximo equívoco trepó a la tapa de una obra colectiva de homenaje al medio siglo de la publicación de la de Queneau: *Cien mil millones de poemas*, de Jordi Doce, Rafael Reig y otros (Madrid: Demipage, 2011). Quizá previendo este caos, Queneau proporcionó una doble pista para el asiento de archivo bibliográfico: en cubierta y portada hizo constar *Cent mille lilliards de poèmes*, pero en portadilla inscribió los dígitos correspondientes: *100.000.000.000.000 de poèmes*.

**28.** F. Le Lionnais, «A propos de la littérature expérimentale», en Raymond Queneau, *op. cit.*

**29.** No exagero en lo más mínimo. Podría defender, sin fundamentación ni ejemplos, la idea de dedicar una vida a la lectura de un haiku. Me remitiré, en cambio, a la lentificación inducida de una lectura/performance: la de la obra ORGAN2/ASLSP - As SLow aS Possible («Lo más lento que se pueda») de John Cage, compuesta en 1985 para piano y transcripta para órgano dos años más tarde. ORGAN2/ASLSP comenzó a ejecutarse el 5 de septiembre de 2001 –en un órgano concebido especialmente para ese fin– en la ciudad de Halberstadt (donde se construyó en el siglo XIV el primer gran órgano del mundo): el primer sonido se pudo oír diecisiete meses después y la conclusión se prevé (mediando condiciones ambientales, técnicas e históricas favorables) para 639 años más tarde, es decir, para 2640. La información completa sobre el proyecto, así como su seguimiento cronométrico, segundo a segundo, se encuentra en el sitio oficial http://www.aslsp.org/de/ En el momento de concluir esta nota, faltaban 328.237.263 minutos para la ejecución completa de la obra.

**30.** Especulaciones, en fin, a las que da lugar lo que llamaré alucinación combinatoria. Por ahí avanza Scherer en su estudio del *Livre* de Mallarmé, cuando observa que con un pequeño número de elementos de base el *Livre* podría adquirir un volumen exterior enorme. El proyecto habría derivado en veinte volúmenes diferentes en los que habría habido (traduzco) «muchas repeticiones, significativas y necesarias , en las que con palabras a menudo dénticas, el sentido habría sido siempre diferente. Algunas páginas bien logradas y dispuestas habrían dado nacimiento a una verdadera biblioteca. Tal la grandeza del análisis combinatorio ». Y de inmediato, como inspirado en *Servitude et grandeur militaires* de Alfred de Vigny, en la que ambos aspectos devienen expresión de lo mismo, asegura: «Su servidumbre radica en su misma inmensidad. [...] Si la libertad [combinatoria] fuera total, no bastarían muchas vidas humanas para agotar su contenido». Scherer, *Op. cit.*, pp. 87-88.

**31.** La he encontrado en inglés («Only a machine can appreciate a sonnet composed by another machine»), pero más bien hace pensar en una retraducción. La frase parece apócrifa, aunque basada en la fundamentación del llamado test de Turing, en un célebre artículo. Alan Turing, «Computing Machinery and Intelligence», London : Mind, nº49, 1950, pp. 433-460. En línea: http://www.csee.umbc.edu/courses/471/papers/turing.pdf. Consulta: 21/04/2016. El trabajo arranca con una pregunta, «Can machines think?», que considero mucho más pertinente que aquella de 1988 sobre el subalterno (sea lo que fuere), si bien Turing la desplaza con prudencia hacia otra más verificable sobre el comportamiento imitativo (lo cual la acerca notablemente a las preocupaciones narrativas de Philip Dick sobre la relación entre ese comportamiento, la inteligencia y la emoción). Una de las conversaciones hombre/máquina evaluadas en el test contiene un breve comentario sobre un soneto. Esto pudo haber inducido la prestidigitación del epígrafe de *Cent mille milliards...*

**32.** En línea: http://wwwedu.ge.ch/cptic/CLUBS/MATHAPPL/download/Annexe2_05_01_2001.pdf. Consulta: 01/07/2016.

**33.** Evidentemente, la numeración no ha comenzado por el 1, incrementándose de a una unidad por vez, sino que se ha decidido saltar directamente a partir de la decena de billón: es imposible que en los diez años de funcionamiento de la versión mecanizada se haya podido llegar, de a uno y en orden correlativo, a esa cifra. Decepción: copiando la url correspondiente a un soneto que se presenta como aleatorio y modificando solo el último carácter numérico, vuelve a aparecer el soneto de la primera dirección. ¡Una pena!

**34.** En línea: http://emusicale.free.fr/HISTOIRE_DES_ARTS/hda-litterature/QUENEAU-cent_mille_milliards_de_poemes/_cent_mille_milliards.php. Consulta: 01/07/2016. Pablo Martín Sánchez reconstruye la historia de las adaptaciones electrónicas de los *Cent mille milliards...*, desde la de Paul Braffort en 1975 hasta las actuales, pasando por el CD-ROM *Machines à écrire*, «publicado en 1999 por Gallimard y concebido por el creador multimedia Antoine Denize (con el asesoramiento de Bernard Magné): una propuesta multimedia donde el sonido, las imágenes animadas o las pantallas móviles se unen a los versos para crear un universo hipertextual que va seguramente más allá de lo que Queneau habría podido imaginar». Pablo Martín Sánchez, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. En línea: http://hera.ugr.es/tesisugr/21692944.pdf. Consulta: 01/07/2016, pp. 171-172.

**35.** Raymond Queneau, «Un conte à votre façon», *Lettres nouvelles*, juillet-septembre 1967, París, pp. 11-14. En línea: http://www.infolipo.org/ambroise/cours/immediat/images/queneau_cavf.pdf. Consulta: 4/07/2016. En este sentido, puede considerárselo un precursor de las narraciones llamadas «de hiperficción explorativa», como la exitosa colección norteamericana «Choose your Own Adventure», publicada por Bantam Books entre 1979 y 1998, y en Buenos Aires por Atlántida («Elige tu propia aventura»). El sistema de opciones podía llevar por caminos muy distantes, en un espectro que iba del logro total hasta el fracaso del héroe, pero con un detalle importante: la segunda persona no estaba solo en las preguntas narratológicas, sino también en la historia misma. Ya no, como en Queneau (traduzco): «Tres grandes espárragos los observaban. Si los tres grandes espárragos te disgustan, pasa a 21. Si te parecen bien, pasa a 18», sino, por ejemplo: «Si te liberas de un tirón y sales corriendo, pasa a la página 82. Si dices 'Bueno, el maleficio ha terminado', pasa a la página 83» (Edward Packard, *El misterio de la casa de piedra*, Ilustraciones de Paul Granger, Elige tu propia aventura, nº 5, Buenos Aires: Atlántida, 1987, p. 41). Como se ve, la serie literaliza la máxima horaciana *De te fabula narratur*. Antes de Bantam, los primeros volúmenes habían salido en Vermont en una colección cuyo significativo título apelaba a ese protagonismo, si bien algo demagógico, también peligroso: «Adventures of You». Según los caminos elegidos, *El misterio de la casa de piedra* conduce a 31 finales distintos (incluyendo la posesión de una fortuna, incluyendo la muerte) y a un recursivo «No hay final», con el lector-protagonista víctima de un hechizo que le impide salir de la cárcel de la repetición.

**36.** En realidad, acá importa poco que se trate de dísticos, cuartetos o versos únicos, dado que lo que se ha calculado son las permutaciones posibles de once elementos, sea cual fuere la versificación en que se insertan.

**37.** La presunción de que el incremento de combinaciones se relaciona con las sustituciones externas parece parcial, si no se consideran también la cantidad de elementos puestos en juego y las reglas combinatorias. Ya veremos cómo se dan incrementos elevadísimos dentro de una sola composición, literaria o musical. En cuanto a la humorada sobre el precio de los poemas, podría reorientarse hacia una ponderación, siempre discutible, de su valor y llegar a una discusión sobre el carácter del objeto tasado. Una de las formas de abordarlo sería cierta evaluación –en parte,

inevitablemente subjetiva– de los logros formales o del impacto asociativo de cada poema. Otra consistiría en correlacionar la resolución de un poema F que se considere logrado, con la de la pieza «siguiente» G, en la cual la diferencia fuera mínima (un solo verso) y así hasta llegar a un poema T con grado máximo de diferencia (trece versos distintos, respecto de F). Se juzgaría así el movimiento mismo de cambio, y luego el «producto» (espero que la palabra sea suficientemente chocante) también en función de los costos en el proceso productivo, dado que los insumos necesarios para pasar de F a G (junto con el trabajo manual para configurarlo, siempre manteniéndonos en el objeto analógico) han sido bajísimos, y en cambio muy altos los requeridos para llegar de F a T, con total independencia de la calidad, sea lo que fuere.

**38.** Un video de youTube recupera una emisión de tv21.at web tv en la que se muestra didácticamente cómo se va armando la partitura a partir de cada uno de los dieciséis compases, según los resultados del juego de dados, y luego su ejecución por el pianista Albert Mühlbök. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=fK2MCXpDWB4. Consulta: 11/07/2016. Además, como en el caso de la obra de Queneau, algunas páginas interactivas de internet permiten la composición aleatoria de minués con los compases de Mozart. Ver, por ejemplo, http://sunsite.univie.ac.at/Mozart/dice/#options. Consulta 11/07/2016.

**39.** Los poemas de lectura múltiple en los laberintos del manierismo y el barroco españoles proporcionan ejemplos tempranos de ensayos de poesía combinatoria. Ver los laberintos de Juan Díaz Rengifo y Juan Caramuel comentados en Sánchez, *Op. cit.*, pp. 131-138.

**40.** Las «razones obvias» que había alegado Cortázar para no presentar sus poemas permutantes en páginas sueltas (como las de los fascículos del proyecto del *Livre* de Mallarmé) habían sido fácilmente superadas, dos años antes, en la edición de *Circulen caballeros circulen* de manera económica, artesanal y (para decirlo con un anacronismo) analógica. No hubo que lamentar suicidio de editor.

**41.** No he visto resoluciones digitales, virtuales, interactivas, en línea, del juego del sobre de Villafañe, que las demanda, *avant la lettre*, digamos, desde su propia formulación. Sin embargo, comunico un módico hallazgo que sigue estimulando algunas intuiciones de este trabajo. El blog venezolano «La rana encantada» se autodefine: «Somos una organización social que promueve la lectura, la literatura infantil y la expresión creativa con actividades de narración oral y talleres de arte para niños y adultos, donde integramos el reciclaje como parte fundamental del proceso creativo». Su sección *1010:lecturas binarias*, publica (para no decir «postea») el 10/10/[20]10, con el título «Invéntame un azul de tocar» una colaboración de Reyna Varela Labrador. Cito: «Bajando mi biblioteca para ordenarla, encontré *Circulen caballeros circulen* autografiado y dedicado por mi amigo Javier Villafañe, el Gran Cuentacuentos y Titiritero. Dentro del libro hay un sobre con unas cintas escritas, que uno puede sacar y desordenadamente colocar sobre la mesa. Como si de un mensaje en una botella se tratase, o uno salido al frotar una lámpara mágica, después de muchos años, pensando en ustedes, esto apareció ». Y sigue el armado de uno de los 51 trillones de poemas, que comienza así: «invéntame un azul de tocar / unos hierros una lengua acariñando el ocio / la sota y el caballo se escapan de los dedos / y la encuentro / bruja / de gata salvaje». En línea: http://www.laranaencantada.com/2010/10/inventame-un-azul-de-tocar.html. Consulta: 08/07/2016. No es un detalle secundario cómo introduce el blog este aporte: «Reyna Varela Labrador, poeta y amiga, nos obsequió un poema único, inédito y maravilloso». Efectivamente, el poema era, hasta entonces, inédito, no sus componentes permutables. La autoría vacila. Varela Labrador es responsable de la permutación, Villafañe del conjunto de elementos permutables. Los versos del poema «Invéntame un azul de tocar» estaban ya en Villafañe, un poco como las palabras de los versos sueltos de Villafañe estaban ya en la lengua, o las palabras de los poemas de heladera en el juego de bloques imantados «Magnetic Poetry»), un gran aporte a la poesía doméstica que apareció en los años 90. .

**42.** La técnica de borrado evoca los procedimientos oulipianos de transformación, por acortamiento, de un texto elegido previamente, cuyo modelo podrían ser los sedicentes haiku de

Queneau a partir del hipotexto (que Perec llama «texte-souche» –fuente, raíz–) de los sonetos de Mallarmé: en el de las rimas en –ix/-or, por ejemplo, el comienzo «Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx, / L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore» decrece «Leur onyx? / Lampadophore!» y sigue «Le Phenix? / Amphore! // Nul ptyx / Sonore / Au Styx / S'honore», etcétera. Ver Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989, p. 60. Solo que en el juego de Villafañe tenemos nada más que el efecto ficcional del borrado de un supuesto soneto del titular del curriculum, su resto, sin hipotexto conocido. En términos de arte conceptual, la operación es consecuente: se trabaja con la idea de la manipulación, que no requeriría, entonces, un hipotexto manipulable, sino su mera presunción. Raro que los secuaces de Queneau et al. no hayan practicado este género de lo que podría denominarse *manoulipation*.

**43.** Roland Barthes, «El espíritu de la letra», *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986, sobre todo pp. 106-107. Ver las páginas que dedica a Massin el notable estudio de Thierry Roger (que fue su tesis de doctorado en Paris IV) *L'Archive du Coup de dés - Étude critique de la réception d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard *de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris : Garnier, 2010, pp. 734-738. En línea: http://www.theses.fr/2008PA040107. Consulta: 07/07/2016.

**44.** En un trabajo académico de grado de Ames Casas se encuentra un buen seguimiento de las ediciones de *Último round*, así como la descripción de algunas variantes: Paul Ames Casas, Último Round *de Julio Cortázar: cristal de un evento total*, trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Estudios Literarios, Bogotá, 2011. En línea: http://hera.ugr.es/tesisugr/21692944.pdf. Consulta: 04/07/2016.

**45.** Lo subraya Berkman (traduzco): «el hecho de que los poemas estén impresos recto-verso impide al lector hacer funcionar el volumen». Es una buena observación: como una máquina a la que se le han sustraído piezas centrales, el libro tiene el mismo título pero no funciona más. Berkman, *op. cit.*, p. 18.

**46.** La traducción del poema 62 revela un hallazgo musical de McCord Stroud, visible para el lector anglófono que conoce o intuye español. Manejándose con una libertad que le permite huir de lo literal para equiparar efectos, traduce la serie vocálica escalonada «Do / de / ca / den / cia / fó / ni / ca / cuan / do / de / ca / e / a / mor / mue / re» como «Do / re / mi / ni / sense / phone / tick / when / I don't / a / do / re / you / any / more / you /die».

**47.** Darío Canton, «San Juan Andralis, patrón de imprenta (siglo XX)», en Rubén Fontana y otros, *op. cit.*, p. 257.

**48.** Sin embargo, no otra cosa (invertir la inversión previa) es lo que hace la impresión respecto de la composición tipográfica.

**49.** El director de arte era Leonardo Werenkraut. Luis Heras, Raúl V. Molina, Rogelio Polesello y Osvaldo Romberg figuraban como asesores. Puede verse una interesante semblanza de González O'Donnell y una caracterización del proyecto y del impacto de su único número en la entrevista de Marcelo Ghio a Juan Carlos Martelli «*Cuadernos de Mr. Crusoe*: Viernes tenía razón...», en el blog Oxitobrands. En línea: https://oxitobrands.wordpress.com/2012/11/04/cuadernos-de-mr-crusoe-viernes-tenia-razon/. Consulta: 06/06/2016.

**50.** «Espejo» provocaba, podría decirse, un vértigo ontológico macedoniano en la relación obra-mundo. El manifiesto del G.R.A.V. puede leerse, en francés y en versiones en inglés y español, en el blog de Le Parc, http://www.julioleparc.org/phone/multiples.html. Consulta: 06/06/2016. En 1966 se había realizado una muestra del G.R.A.V. en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Una descripción detallada de «Espejo», como parte de un estudio sobre el grupo puede verse en Berenice Guastavino, «Las nuevas definiciones de obra de arte en los años sesenta. El GRAV y el caso del Múltiple». En línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38861/Documento_completo.pdf?sequence=1. Consulta: 06/06/2016.

**51.** Tengo todavía, por razones familiares, un importante stock de esos sobres. No puedo dejar de mencionar una nota a pie de página del poema «Sebastian», en el número 11 de *Asemal*, de agosto-septiembre de 1976, p. 2. El poema: «Cuando Juan / con las notas dibuja / una cruz / para

dar testimonio / de Dios / nos da simplemente / una prueba / de Bach». Y la nota: «En el transcurso de uno de sus conciertos en la iglesia de Santo Domingo, Buenos Aires, el organista Héctor Zeoli hizo la mención que recoge el poema».

## RESÚMENES

*Poamorio* de Darío Canton realiza desde el vamos una transformación morfoléxica, calambur que desplaza la referencia a una «colección de poemas» con un neologismo en el que el objeto amoroso toma el lugar de todo el género. Correlativamente, su soporte consuma una mutación desconcertante, productora de extrañamiento: ¿estamos ante un libro? Y en ese caso, ¿cómo clasificarlo? El objeto se resiste a la catalogación bibliográfica. ¿Cuáles son los límites? «Intento de negarse como objeto», lo definió, en *Los Libros*, Héctor Schmucler. Y esto ocurre en el mismo eje sincrónico de *Último round*, de Cortázar. Y en una década que había comenzado, en este campo, con los *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau, donde justamente la maqueta de Robert Massin respondía gráficamente al procedimiento combinatorio ideado por Queneau. Estos juegos expresaban un malestar y una demanda que décadas después la historia de las tecnologías de la escritura, la lectura y la edición resolvería desde otro lugar y con otro sesgo, digital e hipertextual.

Le recueil de poèmes *Poamorio* de Dario Canton consomme d'emblée une transformation morpholéxique, un calembour qui remplace le mot espagnol *poemario* par un néologisme où l'objet amoureux prend le lieu du genre tout entier. Au même temps, son support connaît une mutation déconcertante dont l'effet est de distanciation : est-ce que nous sommes devant un livre ? Et dans ce cas, comment le cataloguer ? L'objet résiste à la classification bibliothéconomique. Quelles sont leurs limites ? « Tentative de se nier en tant qu'objet » l'a défini Héctor Schmucler. La date de sa publication est presque la même que celle de *Último round* de Julio Cortázar, huit ans après de *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau, dont la maquette de Robert Massin était l'interprétation graphique de la procédure combinatoire exigée par la potentialité de l'œuvre. Ces jeux mettaient en évidence un malaise et un besoin que les nouvelles technologies de l'écriture, la lecture et l'édition ont résolu dans les décennies suivantes, surtout avec l'hypertexte numérique.

The Dario Canton's book of poems *Poamorio* produces from the very beginning a morpholexical transformation –a pun that moves the Spanish word meaning "poems collection" (*poemario*) to a neologism where the love object takes the place of the whole genre. At the same time, its support completes a disconcerting mutation, producing defamiliarization: is this a book? And if it is, how to catalogue it? The object resists the bibliographical classification. Which are its limits? "Attempt to deny itself as an object" –as Héctor Schmucler defined it in *Los Libros*, the Canton´s experiment took place while Julio Cortázar made his *Último round* known and in a decade that started with Raymond Queneau's *Cent mille milliards de poèmes* (1961) whose mock-up created by Robert Massin graphically met the combinatory procedure required by the potential literature aims. That games were posing an unease and a series of requirements that would only be resolved a few decades after, through new technologies of writing and reading, including digital hypertext.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** Darío Canton, Poamorio, objet livre, poésie, permutation, combinatoire.
**Palabras claves:** Darío Canton, Poamorio, Objeto libro, Poesía permutante, Combinatoria.
**Keywords:** Darío Canton, Poamorio, Book Object, Permuting Poetry, Combinatory.

## AUTOR

JULIO SCHVARTZMAN

Universidad de Buenos Aires
julio.schvartzman@gmail.com