

Materia y (des)tiempos: las formas de lo contemporáneo en la obra de Darío Canton

Luciana Di Milta¹

EN EL AÑO 2017 Y DESPUÉS DE CUARENTA Y UN AÑOS CASI ININTERRUMPIDOS DE TRABAJO DE ESCRITURA, EL POETA ARGENTINO DARÍO CANTON (9 DE JULIO, BUENOS AIRES, 1928) PUBLICÓ EL ÚLTIMO TOMO DE SU AMBICIOSA AUTOBIOGRAFÍA LITERARIA. Siete décadas de búsqueda poética son documentadas a lo largo de los ocho tomos (2000-2017) y más de 4.200 páginas que componen la serie *De la misma llama*; intercalada en el relato en primera persona, el autor vuelve a publicar buena parte de sus producción poética y toda clase de documentos: imágenes de los propios manuscritos, transcripciones de diferentes estados de escritura de los poemas, fotografías, reproducciones facsimilares de revistas y numerosos papeles personales, cuadros de datos. La colección completa de *De la misma llama*, que ocupa 27 centímetros del largo del anaquel de una biblioteca, es una proliferación incesante de textos breves escritos en la década del 70, pensados en ese entonces como proyecto de presentación a la beca Guggenheim. Bajo el título “El trabajo de escribir poesía: un testimonio personal”, recopiló varias decenas de “ejemplos”, en los que presentaba el poema

...desde el primer borrador y las copias siguientes, con sus tachaduras y sobreescritos, hasta la versión dada a la imprenta. Los comentarios de Canton incurrían a veces en la declaración de intenciones, pero de hecho ponían el centro en la tarea productiva, los detalles de una práctica interior, los ejercicios de introspección a propósito de la elección de las palabras, las estrategias hacia el lector. También revelaban los límites de la perspectiva genética, así se ejerza desde el propio autor: la imposibilidad de la versión cero, el magma verbal y no verbal que precede a la primera redacción. Desde luego, la tesitura del contador del cuento del poema es evolutiva: la última versión cierra el proceso. En el camino, no obstante, se abre el juego de las opciones, y su espectáculo, prescindiendo del comentario-guía que lo remata, constituye una experiencia de lectura diferente, irreductible a la historia de la escritura del texto y a su versión “oficial”. Varios indicios hablan de la conciencia de Canton sobre el valor de este experimento, y aquí la conciencia interesa en la medida en que se manifiesta como técnica.²

El desarrollo de los “cuentos del poema” —como los llama el autor— cobra en 1986 la forma del relato autobiográfico, y a partir del tomo VII de *De la misma llama, La yapa. Primera parte* (2014), Canton deja de hablar

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante de los proyectos “Archivos poéticos latinoamericanos: modos de la puntuación”, dirigido por la Dra. Ana Porrúa (grupo “Problemas de literatura comparada”, a cargo de la Dra. Lisa Rose Bradford) y “El archivo como espacio de intervención en América Latina. Políticas de exhumación, conservación y visibilización de archivos de la literatura y el arte”, dirigido por la Dra. Graciela Goldchluk (Agencia/FONCyT).

² SCHVARTZMAN, J. “Una poética de la autogénesis. Darío Canton y el poema del cuento del poema”. *Filología*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año XXVII, n° 1- 2, 1994, p. 191.

de los procesos de escritura para dar testimonio de un trabajo de otra naturaleza: el de publicar su autobiografía literaria. Si bien en el interior de cada tomo se observa un intento riguroso de construcción de una cronología, (con sus entradas fechadas y ordenadas), tanto los tiempos de redacción y de publicación como los períodos abarcados por cada uno de ellos desarticulan la sucesión lineal, como se observa en el siguiente cuadro:

Estructura de la serie

Tomó	Año de publicación
I. <i>Berkeley</i> (1960-1963)	2004
II. <i>Los años en el Di Tella</i> (1963-1971)	2005
III. <i>De plomo y poesía</i> (1972-1979)	2006
IV. <i>La historia de Asemal y sus lectores</i> (1975-1979)	2000
V. <i>Malvinas y después</i> (1980-1989)	2012
VI. <i>Nue-Car-Bue. De hijo a padre</i> (1928-1960)	2008
VII. <i>La yapa. Primera parte</i> (1990-2006)	2014
VIII. <i>La yapa. Segunda parte</i> (2007-2017)	2017

¿Por qué la autobiografía de un poeta nacido en 1928 “comienza” en 1960? Este año resulta decisivo en la carrera poética de Canton: coincide con su estadía en Berkeley, Estados Unidos, donde estudia sociología. Allí redescubre a la clase obrera que irrumpió en las calles de Buenos Aires poco antes del triunfo del peronismo:³

El jueves 25 de mayo [de 1961] fui a la universidad, no recuerdo si a la Biblioteca, o a clase. En esa ocasión, trabajando allí, al aire libre, en medio de los estudiantes, muchachos y chicas jóvenes con sus ropas informales y calzados con zapatillas, que llevaban carpetas y cuadernos bajo el brazo, yendo y viniendo o sentados sobre el césped, vi a un grupo de obreros. No recuerdo si estaban cerca de un camión del que descargaban materiales y / o en el que habían llegado (acaso esto último lo invente o «trasplante» de mi experiencia en Buenos Aires). El contraste entre esos obreros y el medio que los rodeaba me llevó, en un relámpago, a lo que había vivido cuando el surgimiento del peronismo, desde 1944 en adelante, a caballo de la agitación política que sacudió a la Argentina durante la segunda mitad de la Guerra Mundial de 1939-1945. Con ella, prácticamente, habían coincidido mis años de estudios secundarios. En esos meses en que el peronismo empezó, «aprendí» que existían los obreros («¡Alpargatas sí! ¡Libros no!»), llegué a oír y parecía claro que yo no era uno de aquellos –según mi «pinta»– en quienes pudieran confiar. Por mi parte, el sentimiento era más bien de curiosidad, a distancia prudente y con la

³ El peronismo es un movimiento político argentino que surge en la década de 1940 y se organiza alrededor de la figura de Juan Domingo Perón, presidente del país entre 1946 y 1955. Anteriormente, ocupa los cargos ministro de Guerra y vicepresidente, pero es su gestión en el Departamento Nacional del Trabajo, al que organiza como Secretaría Trabajo y Previsión, la que le permite ganar el reconocimiento tanto de los sectores populares como del movimiento sindical y parte del ejército. El 9 de octubre de 1945, los sectores conservadores exigen la renuncia de Perón a todos sus cargos y su detención. El 17 de octubre de 1945, la clase obrera ocupa las calles de la ciudad de Buenos Aires para exigir su libertad. Tras conseguirla, se realiza un llamado a elecciones y Perón gana. Es reelecto para el período 1952-1958, pero su mandato es interrumpido por el golpe militar de 1955.

reserva adecuada. Ese 25 de mayo que me retrotrajo a octubre de 1945, advertí que tenía un tema para componer un poema. Anoté unas líneas [...] y hasta esbocé sus partes.⁴

La visión extrañada de los obreros argentinos, a varios años y cientos de kilómetros de distancia, constituye el inicio del relato del proceso de escritura de *La saga del peronismo*, publicado de regreso al país en 1964. Comparable a la imagen benjaminiana, la densidad de dicha visión permite el cruce de temporalidades disímiles: “no es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación”.⁵ Así, Canton, que por su ámbito social y filiación universitaria había abrazado el reformismo,⁶ encuentra en el destello del pasado argentino (del origen, auge y fin del peronismo, puntualmente) un discurso poético vivo en ese presente.

En términos formales, *La saga del peronismo* presenta rasgos propios de una zona amplia de la poesía argentina de los años sesenta: tono narrativo y lirismo. En este sentido, el libro no cuestiona las formas discursivas de la época, como sí lo harán poco después *Corrupción de la naranja* (1968), *Poamorio* (1969) y *La mesa. Tratado poético-lógico* (1972). Y sin embargo, se puede observar que el gesto de escritura problematiza desde el primer momento el ingreso (casi silencioso) de Canton en el campo intelectual argentino. Por entonces, el peronismo, con el que las figuras consagradas —los miembros de la revista *Sur*—⁷ jamás simpatizaron, estaba proscripto. La totalidad del proceso de publicación del libro le costó el rechazo de imprenteros, editores y críticos⁸ (el comentario de Enrique Pezzoni —“fiel escudero de Victoria Ocampo”, en palabras de Rodolfo Edwards— es particularmente despectivo, *falacia ad hominem* incluida).⁹ El compositor Ástor Piazzolla, a quien Canton ofreció en 1963 el poema para un posible arreglo musical, se negó amablemente a aceptar la propuesta, sin explicar que el motivo de fondo era de orden político.¹⁰ El autor de *La saga del peronismo* deambuló un tiempo hasta dar con Isay Klasse; aunque este tampoco era peronista, no tuvo inconveniente en facilitarle el sello editorial Áncora, con el que finalmente se publicó el libro.

⁴ CANTON, D. **De la misma llama I. Berkeley**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004, p. 71.

⁵ BENJAMIN, W. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005, p. 465.

⁶ El 15 de junio de 1918 tuvo lugar en la ciudad de Córdoba la manifestación estudiantil que impulsó la Reforma Universitaria. Los jóvenes exigían libertad académica, asistencia a clases no obligatoria, auto gobierno, extensión universitaria y educación laica. El presidente Hipólito Yrigoyen atendió los reclamos y se produjeron cambios profundos en la estructura del sistema educativo en el nivel universitario, a tal punto que el movimiento reformista argentino encontró eco en otros países latinoamericanos. En octubre de 1945, el movimiento estudiantil volvió a manifestarse contra el avasallamiento de la autonomía universitaria. En esta ocasión, las casas de estudio se encontraban intervenidas por el gobierno militar de Edelmiro J. Farrell. Durante la protesta, el estudiante Aarón Salmún Feijóo es asesinado, y su muerte fue atribuida a un grupo relacionado con la Secretaría de Trabajo que presidía Juan Domingo Perón. Este hecho determinó la ruptura del movimiento universitario con el peronismo.

⁷ La revista *Sur* ocupa un lugar clave en la historia cultural argentina del siglo XX. Fue fundada por Victoria Ocampo en 1931 con el objeto de difundir la obra de escritores argentinos y extranjeros. El último número apareció en 1992.

⁸ EDWARDS, R. **Con el bombo y la palabra. El peronismo en las letras argentinas. Una historia de odios y lealtades**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014, p. 112.

⁹ El comentario fue publicado en el número 294 (mayo-junio de 1965) de la revista *Sur*. Además, Canton supo a través de un amigo en común que David Viñas discrepó con el texto y su enfoque ideológico, pero no asentó por escrito su postura.

¹⁰ CANTON, D. **De la misma llama II. Los años en el Di Tella**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005: p. 47.

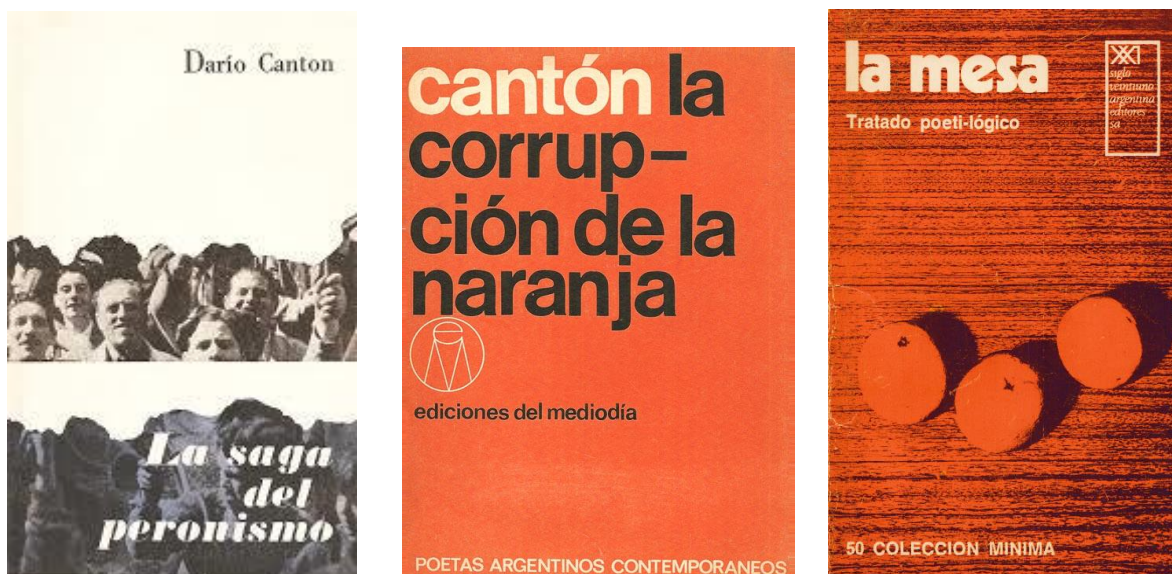


Fig. 1 – *La saga del peronismo* (1964); Fig. 2 – *Corrupción de la naranja* (1968); Fig. 3 – *La mesa. Tratado poético-lógico* (1972).

En 1968 aparece *Corrupción de la naranja* bajo el sello Ediciones del Mediodía.¹¹ Ana Porrúa señala que el poema que abre el libro, “Corrupción de la naranja”, “ingresa anacrónicamente a la historia de la poesía argentina cuando vuelven a leerlo desde una revista clave para el nuevo objetivismo, que relee además la tradición y el pasado reciente desde fines de los años 80”.¹² El concepto de anacronismo es pensado aquí no como un gesto nostálgico o un redescubrimiento tardío de un objeto del pasado, sino como un montaje de tiempos heterogéneos que se produce cuando el artista logra ir “contra su tiempo”,¹³ esto es, leer la fisura en la superficie de esa construcción que llamamos “lo actual”. El poeta, afirma Giorgio Agamben, “debe tener fija la mirada en su tiempo”, y atender simultáneamente a aquello inasible que desborda el tiempo cronológico.¹⁴ Esa lectura “tardía” de “Corrupción de la naranja” es la que permite a Martín Prieto posicionar a Canton en los orígenes de una suerte de genealogía de la poesía objetivista argentina.¹⁵ ¿Qué es lo que “vio” Canton en esa naranja? Mejor dicho: ¿cuál es la operación que le permitió escribir un poema que hoy puede leerse como antecedente olvidado de la producción poética de la década del 90? El lirismo sesentista —esa expresión del sentimiento personal, de carácter narrativo e inclinada hacia el coloquialismo— desaparece para dar lugar a un discurso poético donde el “yo” se manifiesta apenas como un observador, a través de formas verbales impersonales. El gran protagonista del poema es el objeto:

Corrupción de la naranja

¹¹ Como se puede observar en la imagen, la tapa de *Corrupción de la naranja* tiene dos erratas: el artículo “la” en el título y la tilde en el apellido del autor. De haber tenido la oportunidad de supervisar la edición como lo hizo cuatro años después con *La mesa*, Canton no habría dejado de exigir su corrección.

¹² PORRÚA, A. “Naturaleza y anacronismo. La travesía del objeto en la poesía de Darío Canton”, en PAREDES, D. **Canton lleno. Ensayos sobre la obra literaria de Darío Canton**. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2019, p. 246.

¹³ DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hilalgo, 2011, p. 39.

¹⁴ AGAMBEN, G. “¿Qué es lo contemporáneo?”, **Desnudez**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 21.

¹⁵ PRIETO, M. “Giannuzzi, Canton, Girri y los otros”, **Diario de poesía** N° 30, 1994, pp. 17-20.

Si se toma una naranja
en buen estado
y se la deja
en Buenos Aires
bajo techo
el primer día del verano
a la temperatura ambiente:

-LUNES SEIS DE ENERO
la naranja se endurece
se vuelve más opaca
de superficie rugosa.
En una parte la piel
si se presiona
cede algo¹⁶

De parte del archivo: poéticas de la materialidad

La poética cantoniana permite formar una constelación con la obra de otra figura rescatada y puesta en valor en el ámbito local por el *Diario de poesía*.¹⁷ Francis Ponge.¹⁸ Canton nunca se sintió cómodo con la asociación de su nombre al de Ponge. En rigor, se trata de dos poéticas disímiles y sin embargo hay más de un motivo para pensar en una imaginación poética que dialoga aun cuando ninguno de los dos autores haya conocido el trabajo del otro en el momento de escribir y publicar sus libros. La relación entre las poéticas de Canton y Ponge podría incluso resultar más estrecha que la asociación entre el primero y sus coterráneos más jóvenes, y excede por mucho la cuestión del objetivismo y el completo abandono del yo lírico.

Julio Schvartzman fue el primer crítico que señaló el rescate de la materialidad de la poesía de Canton como un rasgo compartido por la poesía de Ponge.¹⁹ Pero cuando este último “toma partido por las cosas”, escribe pensando el poema (la palabra poética) como un objeto material: “que el lenguaje sea la cosa, que las palabras se conviertan en personajes, que cuenten la larga historia muda de las cosas más comunes, más vistas, más percibidas, y sin embargo más inadvertidas en el orden paralelo de lo escrito”.²⁰ En cambio, la materialidad en la poesía de Canton recorre un sendero distinto: no está pensada alrededor del objeto, porque

¹⁶ CANTON D. **Corrupción de la naranja**. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1968, p. 7.

¹⁷ FONDEBRIDER, J y SPADA, M. “Dossier Ponge”, **Diario de poesía** N° 16, 1990, pp. 13-22.

El *Diario de Poesía* se publicó en Buenos Aires, Montevideo y Rosario entre junio de 1986 y mayo de 2012. El programa de la revista se pronunciaba “contra la aceptación de las condiciones dadas, contra las letanías sobre la falta de lectores de poesía y a favor de un hacer que en su propio entusiasmo modifique las cosas”.

¹⁸ Francis Ponge fue traducido en Argentina por Borges y Edgard Bayley, y leído por los poetas y críticos Enrique Molina y Raúl Gustavo Aguirre. La revista *Babel* le dedicó una sección en el número 11 (septiembre de 1989), pero la llegada de *Babel* al público lector era notablemente más reducida que la alcanzada por el *Diario de poesía*.

¹⁹ SCHVARTZMAN, J. “Estrictas aventuras del poema, su cocina y los comensales”, **La Opinión**, 28 de junio de 1978.

²⁰ MATTONI, S. Prólogo a PONGE, F. **De parte de las cosas. Proemios. Doce pequeños escritos**. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2017, p. 11.

el objeto es siempre metáfora temporal que se manifiesta a través de la corrupción de la materia (una de las grandes preocupaciones del autor a lo largo de toda su obra). La materialidad cantoniana se encuentra en la intervención misma del autor (quien inscribe los signos verbales) en la labor de imprenteros, diseñadores, correctores y editores. En el pasaje del manuscrito al libro édito, participa en la asignación de grafía al texto, revisa obsesivamente las formas de legibilidad, decide la disposición espacial del significante e incluso propone estrategias de circulación. En otras palabras, en la poesía de Ponge la noción de materialidad es la piedra fundamental sobre la cual se construye cada poema, mientras que la materialidad cantoniana puede pensarse como prolongación post redaccional del proceso de escritura.

La cuestión de la temporalidad de la producción poética de Canton presenta un desfase con respecto a los movimientos del campo intelectual a lo largo de las décadas. Ana Porrúa indaga sobre este posicionamiento en términos de sincronía y diacronía, y destaca la “opacidad” de los poemas, en el sentido de que esta condición impide al lector acceder a la tradición poética que se encuentra detrás de los textos:

En su autobiografía, y más específicamente en el tomo *Los años en el Di Tella*, que es donde recupera el momento de escritura de “Corrupción de la naranja” [y de *La mesa. Tratado poético-lógico*], Canton no se inscribe en el campo literario argentino. Su figura es siempre la del escritor solitario que busca un tiempo para la poesía (práctica separada explícitamente de su escritura de sociólogo) y un reconocimiento o una repercusión de lo que produce.²¹

Y, sin embargo, al revisar algunos volúmenes que formaron parte de su biblioteca personal, se confirma que en las décadas del 60 y 70 Canton leyó a sus “contemporáneos” (en el sentido cronológico del término: autores que escribieron y publicaron durante los mismos años). Entre los libros que aún conserva, se encuentran las primeras ediciones de *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* de Juan Gelman²² (Galerna, 1969) y de *Las patas en las fuentes* de Leónidas Lamborghini (Editorial Perspectivas, 1965). Por otra parte, uno de los hallazgos más llamativos es un ejemplar de la revista *Tel Quel* de mayo de 1968, adquirida en Europa no mucho tiempo después de los sucesos del Mayo francés.

.Lo más curioso es que a pesar de que Francis Ponge fue colaborador regular de *Tel Quel*, Canton no tiene registros de haber conocido su obra poética antes de 2018. En por lo menos dos casos, los objetos que ingresan en la imaginación poética de ambos autores coinciden: en *Le parti pri des choses* (1942), Ponge incluyó un poema titulado “*L’orange*”, en el que se inscribe también la idea de experimentación. Por otra parte, entre 1967 y 1969 Canton trabajó en la redacción de *La mesa. Tratado poético-lógico*, mientras que entre 1967 y 1973 Ponge escribió *La table*, un poema publicado en forma póstuma.

Materia y tiempos del archivo

Por su parte, *La mesa. Tratado poético-lógico* fue publicado en junio de 1972 bajo el sello Siglo XXI Argentina, en la Colección Mínima. Se trata de un poema extraño, cuya estructura se divide en dieciocho secciones temáticas, al modo de una entrada enciclopédica. Los borradores del poema fueron conservados casi en su totalidad, e

²¹ PORRÚA, A. Op. cit. p. 259.

²² Este ejemplar presenta numerosas marcas hechas con tinta azul, entre ellas paginación, subrayados y comentarios.

integran un conjunto compuesto por más de quinientos folios, entre ellos manuscritos, copias dactiloscritas, recortes de diarios, fotoduplicados de ilustraciones de la *Enciclopedia Espasa* y hasta recibos de editoriales.

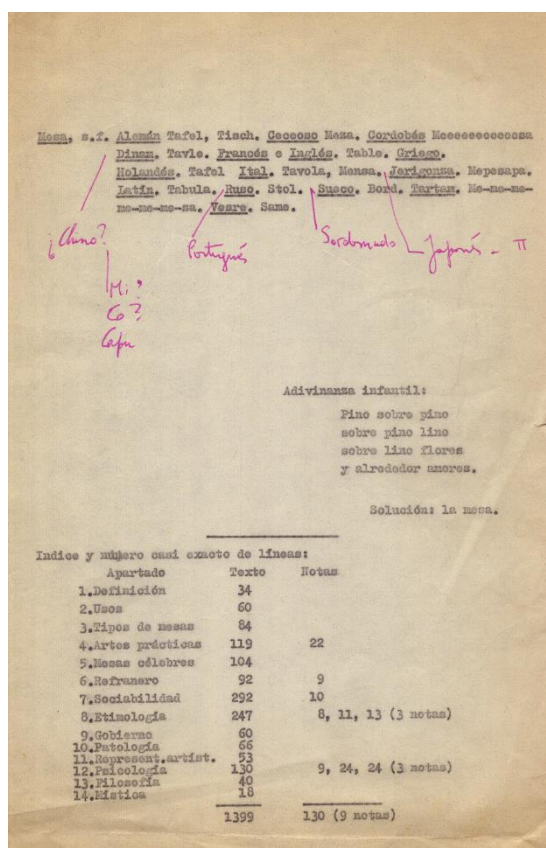


Fig. 4 – Etapa intermedia del desarrollo de los paratextos (1968): la entrada “mesa” en distintas lenguas, un epígrafe (luego descartado) y las catorce secciones que en ese momento integran el poema.

A fines de 2018 finalicé la tarea de localización y clasificación de la totalidad de los papeles dispersos en el domicilio del autor. En un paquete, Canton conservaba una segunda carpeta que completa el *dossier* de *La mesa*, cuyo contenido consta de unos cien folios (de aquí en adelante, me referiré a esta como “LMII”, continuación de “LMI” que contiene el desarrollo del cuerpo del poema). LMII reúne, con algunas pocas excepciones, diversos documentos producidos entre 1970 y 1972 —es decir, después de terminada la redacción del poema. Entre estos materiales se observan recuentos de líneas, cálculos del tamaño de las cajas tipográficas, listados de erratas, paratextos que complementan el poema (algunos descartados y otros incorporados mientras el libro se encontraba en imprenta), listados de mueblerías, pruebas de galera corregidas a mano y hasta un manual de indicaciones para linotipistas y correctores del sello Siglo XXI.

Badami Bork
cfo. 10/12

INDICE GENERAL Mey
300 m 13

I.	Definición	15
II.	Uso	16
III.	Tipos de mesas	18
IV.	Estilos	22
V.	Artes prácticas	30
VI.	Mesas célebres	35
VII.	Reframero	39
VIII.	Sociabilidad	44
IX.	Etimología	54
X.	Gobierno	64
XI.	Anatomía	66
XII.	Patología	79
XIII.	Derecho	82
XIV.	Hagiografía	87
XV.	Representación artística	97
XVI.	Psicología	99
XVII.	Filosofía	105
XVIII.	Mística	106
	Índice de nombres	113
	Índice de temas	115
	Bibliografía básica	124

Fig. 5 – Preparación de la caja del índice

"A primera vista, una mercancía parece una cosa trivial y que se comprende por sí misma. De su análisis resulta que es una cosa muy abstracta, llena de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos. Como valor de uso no hay nada de misterioso en ella, sea que se la considere desde el punto de vista de que sus propiedades satisfacen necesidades humanas o de que posee esas propiedades sólo como producto del trabajo humano. Es evidente que el hombre, por medio de su actividad, modifica las formas de las materias naturales para hacer que le sean útiles. Se modifica, por ejemplo, la forma de la madera, cuando de ella se hace una mesa. Sin embargo, la mesa no deja de ser madera, cosa sensible sin más. Pero desde que se presenta como mercancía, se transforma en algo que, en cuanto cosa sensible, es a la vez suprasensible. La mesa ya no se limita a estar parada en el suelo sobre sus patas, sino que se pone enfrente a todas las otras mercancías cabeza abajo y de su cabeza de madera brotan fantasías mucho más asombrosas que si comenzara espontáneamente a bailar.*

* Recuérdese cómo China y las mesas rompieron a bailar cuando todo el resto del mundo parecía estar tranquilo...pour encourager les autres."

Karl Marx, *El Capital*, Libro Primero, Sección Primera, apartado B, comienzo de 4. "El fetichismo de la mercancía y su secreto" (versión de Meritório Mesa a partir de las traducciones de Juan B. Justo y Wenceslao Roca, confrontadas con el original alemán).

Fig. 6 – Epígrafe

Canton participó activamente a lo largo del proceso de transformación de los borradores en libro y supervisó todos los detalles de la presentación del texto. Tras la publicación, diseñó diferentes estrategias de distribución, aunque siempre más interesado en la difusión del poema que en el rédito que las ventas pudieran darle. Este modo de intervenir en la construcción del objeto libro concuerda con la de la figura de "autor-maquetista" que utiliza Aurèle Crasson para referirse a los autores más celosos del cuidado de las ediciones, que imparten indicaciones minuciosas a cada uno de los participantes del proceso de materialización del libro; indicaciones que a su vez "remiten a los orígenes mismos del diseño gráfico como disciplina".²³ En el tomo III de la serie autobiográfica, Canton relata que "la editorial [le] dio carta blanca para todos los detalles y [pudo] concertar con Carlos Boccardo, el diagramador, los aspectos que [le] interesaba cuidar", entre ellos las líneas numeradas de cinco en cinco, las imágenes de tapa y contratapa, el armado de los paratextos y los pequeños grabados que acompañan al texto.²⁴

A diferencia de los papeles de LMI, los documentos que integran carpeta LMII no forman parte del dispositivo narrativo de la serie. Entre estos materiales hay una carta fechada en Buenos Aires el 15 de mayo de 1972, es decir, un mes antes de la aparición de *La mesa* en librerías. La comunicación está dirigida a "los sigloveintiuneros", es decir, a la editorial, con asunto "la mesa, Pontalti et al." y firmada por "mesónimo autor".²⁵ A través de una enumeración, forma típica del discurso cantoniano, el autor pide la intervención del equipo

²³ CRASSON, A. "Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs : repères ". *Genesis* N° 37, 2013. La traducción es mía.

²⁴ CANTON, D. *De la misma llama III. De plomo y poesía*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007, p. 13.

²⁵ Juego de palabras: mesa/anónimo. El libro se publicó sin firma de autor.

editorial ante las dificultades y malentendidos con los que tuvo que enfrentarse en la Linotipia Pontalti, donde, pese a su insistencia, el linotipista se desentendió de las indicaciones dadas para la realización del libro. Si como dice Crasson, la idiosincrasia autoral —pensada como aquello que permite distinguir a un escritor de otro— concierne tanto a la escritura como a las huellas materiales que la desbordan,²⁶ los criterios que hacen al gesto de archivación formarían parte de este conjunto de singularidades que hacen a la figura autoral. El hecho de que Canton haya conservado durante casi cincuenta años una carta con indicaciones dirigidas en tono irónico a un linotipista poco complaciente habla sin dudas de una presencia muy fuerte del yo autoral en cada una de las etapas del pasaje del sistema conceptual al objeto libro, proceso que necesariamente implica interacciones humanas e institucionales.²⁷

En los papeles de las carpetas LMI y LMII se observa que la materialidad del libro comienza a proyectarse en la etapa de producción de los borradores. El modo de utilización de la máquina de escribir es uno de los rasgos más sobresalientes de la topografía del archivo Canton. En las redacciones y copias dactiloscritas se privilegia la respiración de las líneas, la legibilidad de lo escrito y el funcionamiento del aparato normativo, visible sobre todo en la regularidad los sangrados e interlineados y en la disposición de los paratextos, subrayados y números volados. En los manuscritos, muchas veces, el orden de prioridades recorre otros senderos. Marie-Haude Caraës y Nicole Marchand-Zanartu proponen el concepto de “imágenes del pensamiento”, que supone una lectura de la imagen presentada por un manuscrito en su superficie.²⁸ Se trata de “ver” el manuscrito no como una acumulación de significantes y significados, en el sentido formalista, donde la ejecución de la grafía es irrelevante, sino como el modelado que el autor hace de la materialidad de la escritura, y de cómo ésta puede dar una idea de los modos de trabajo, y por lo tanto de los recorridos del proceso creativo.

Las anotaciones marginales sobre pequeños papeles corresponden a relecturas preliminares en las que surgen problemas a resolver. En esos borradores se presenta una escritura manuscrita menos controlada, movida por la urgencia de consignar posibles descuidos. Una de ellas está escrita debajo de una transcripción inconclusa de la sección XVIII. MÍSTICA. Allí se lee: “¿contradicción lo de *mesita matiz peyorativo* y Santa Mesita de Luz?”. La anotación refiere a dos pasajes del poema que aparentemente entran en conflicto. El primero se ubica en la sección IX. ETIMOLOGÍA: “señalaremos / que el diminutivo / de mesa es / banco o banquito / –no mesita / con leve matiz / peyorativo– como lo saben / los enanos / que en ellos / almuerzan /e ignoran / los guitarristas / y bandoneonistas / que desaprensivamente / apoyan sus pies /en los mismos”. El segundo remite a los versos que conforman la biografía de Santa Mesita de Luz, en la sección XIV. HAGIOGRAFÍA.

²⁶ Crasson, A. Op. cit. p. 18.

²⁷ Mc Kenzie, D. “El libro como forma expresiva”, **Bibliografía y sociología de los textos**. Madrid: Akal, 2005.

²⁸ Caraës, M. H. y Marchand-Zanartu, N. “Penser avec”, **Genesis** N° 37, 2013.

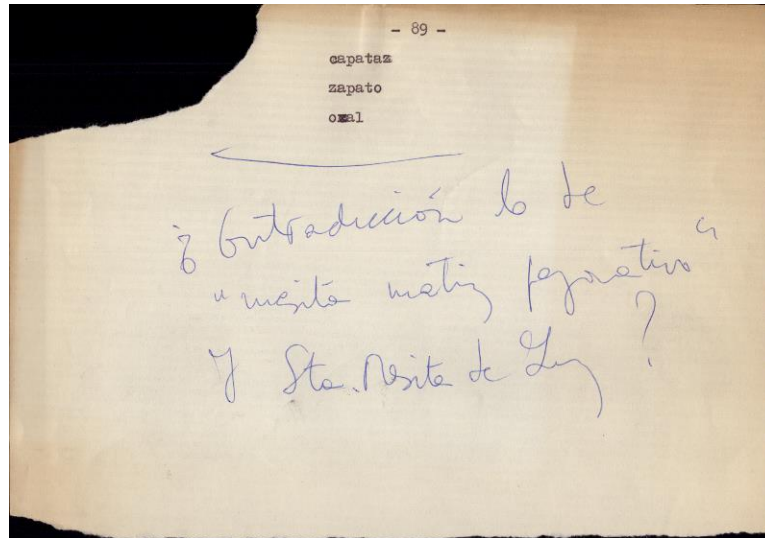


Fig. 7 – Mesita / Santa Mesita de Luz

En otra anotación, escrita en un sobre con membrete de una administración de edificios, el autor propone una variante para el diminutivo de mesa, “mesín”, pensada para la salvar la falta de correspondencia semántica entre ambas secciones. En los dos casos, la legibilidad del texto es relegada a un plano secundario, debido a que estas notas no forman parte del sistema de proyecciones de la presentación final del texto. En cambio, en los borradores redaccionales (e incluso en la primera redacción *calamo currente* del poema, realizada de madrugada al despertar de un sueño), hay una conciencia de la espacialidad pautada de antemano: la hoja tamaño carta doblada al medio, la escritura dispuesta en dos columnas regulares separadas por un blanco que en una segunda campaña de escritura se llenó de agregados. La segunda transcripción del poema, dactiloscrita, ya anticipa los criterios de disposición espacial finalmente adoptados en el diseño del libro: presenta márgenes amplios, una única columna por página y secciones bien diferenciadas a través de subtítulos.

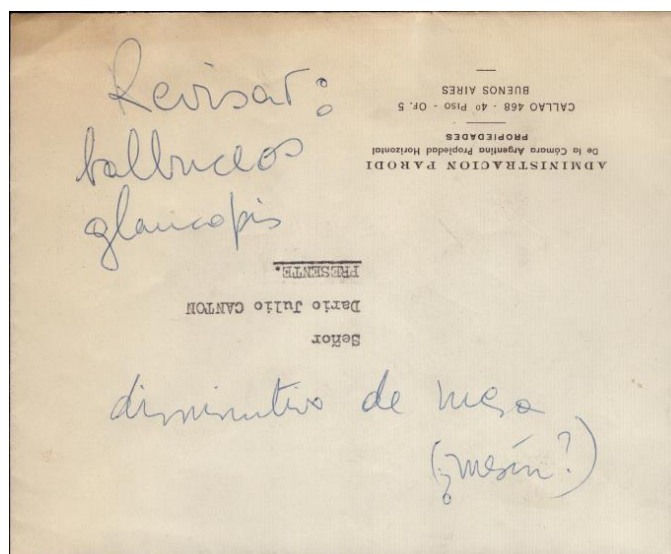


Fig. 8 – Mesita / mesín

En relación con las estrategias de venta y difusión del libro impulsadas por el autor, dos de ellas podrían pensarse como proliferaciones tardías del poema en la etapa de su puesta en circulación,²⁹ y otras dos como intervenciones que abrevan en el mecanismo humorístico del libro. Las cuatro, a su vez, podrían leerse como continuidades “lógicas” de la contratapa, en la que hay un “Aviso al público” de una casa de muebles, levemente modificado, tomado del semanario uruguayo *Marcha* del 30 de mayo de 1958.

Del primero de estos textos se conserva un borrador que recuerda al tono de ciertas publicidades de la época, en el que sólo las formas (interrogación con valor de interpelación, exhortación, consejo, argumentación y aserción) son reconocibles, y el significado se genera a través de la intersección entre las figuras tonales de un registro estandarizado y los juegos de palabras creados alrededor del término “mesa”. La lectura bífida que combina formas discursivas fácilmente reconocibles con una asociación imaginativa de conceptos o sonoridades es una marca característica de la textura de la poética de *La mesa*:

¿Mesada? ¿Misido? ¿Musado?
Mea *La mesa*; la remesará.
Sin suma. Porque la mesa
~~same~~ SAME.
Mésela y YA.

Siglo XXI Editores

El segundo de estos textos, cuyo manuscrito no fue localizado, también se desarrolla mediante el registro publicitario, pero además incorpora una de las formas discursivas más relevantes del poema: la enumeración. Mientras el primero no encontró respuesta por parte del equipo editorial de Siglo XXI, el segundo ni siquiera llegó a darse a conocer:

La mesa es de interés para muebleros, decoradores, arquitectos, contactólogos, lingüistas, pedicuros, abogados, yeseros, taxidermistas, maestros, manicuras, médicos, plomeros, aparadores de calzado, dentistas, psicólogos, tipógrafos, historiadores y amas de casa en general. Puede usársela de día o de noche, en momentos de ocio o de trabajo, solo o acompañado, y romperse sin esfuerzo. Son del mismo carpintero *La saga del peronismo*, *Corrupción de la naranja* y *Poamorio*, los que pueden obtenerse dirigiendo los pedidos a este sello editorial.³⁰

Dos folios manuscritos en los que se leen listas de mueblerías de la ciudad de Buenos Aires de la década del 70 (La Exposición, Nordiska, Arte y Estilo, Abolengo, entre muchas otras) presentan una letra diferente a la del autor, tal vez la de alguien que se desempeñó como cómplice de sus aventuras publicitarias. En este plan de ventas, la publicidad se cofunde con la mercancía, ya que no se sabe si el libro funcionaría como promoción de la mueblería o viceversa. De acuerdo con el testimonio del autor, la empresa no tuvo éxito: “Visité a por lo menos dos personas importantes vinculadas con la industria del mueble y diseño de artículos para el hogar,

²⁹ Sucede lo mismo con la carta firmada por “mesónimo autor”.

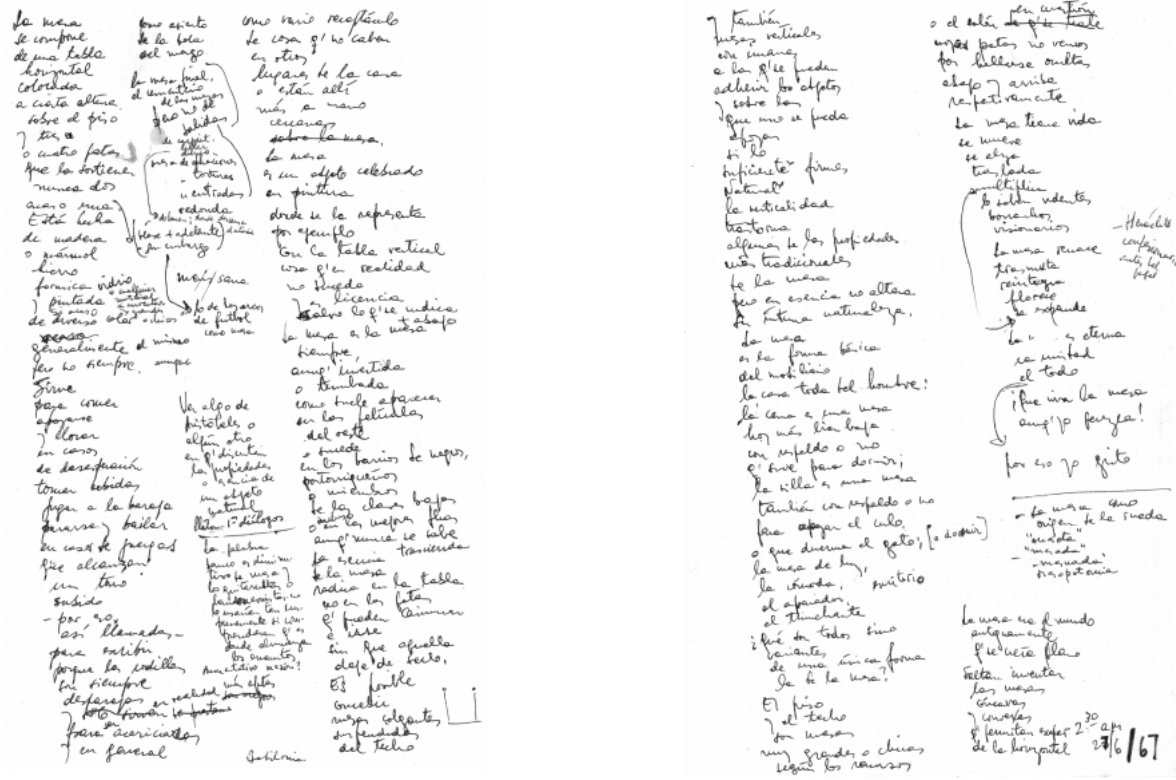
³⁰ CANTON, D. Op. cit. 2007, p. 28.

por si les interesaba comprar en firme cierta cantidad de ejemplares, hacer publicidad en *La mesa* o a partir del libro. No pasó nada”.³¹

Los tomos autobiográficos de *De la misma llama*, en los que se narra la propia vida a partir de documentos y textos que describen el proceso de escritura de los poemas, introduce a partir de Berkeley (2004) la reproducción facsimilar del manuscrito de poesía y las transcripciones de los poemas con sus respectivas tachaduras. El manuscrito comienza a funcionar, entonces, como un dispositivo narrativo que imbrica las distintas temporalidades de la escritura. El interés del autor por la observación de los manuscritos de trabajo de otros escritores había comenzado en la década del 60, pero comienza a satisfacer su curiosidad recién en 1963, durante la estadía en los Estados Unidos. Los archivos de poetas ingleses y estadounidenses alojados en la Lockwood Memorial en Buffalo aparecen ante sus ojos como una epifanía: años atrás, había fracasado en el intento de observar los papeles de trabajo de Alberto Girri. Su propósito no había sido otro que el de saber cómo trabaja un poeta.

En el tomo II. *Los años en el Di Tella*, Canton dedica dos capítulos a la redacción de *La mesa*: IV. “Llegada de *La mesa* a Rivadavia 1653, 8º «P»” y VI. “Conclusión de *La mesa*”. El “cuento” de este poema surge en forma intermitente entre referencias a la actividad en el área de la sociología, las relaciones afectivas, las sesiones de psicoanálisis y la correspondencia mantenida con distintos interlocutores. En el ámbito de la poesía argentina no hay una tradición poética legible detrás de este interés por la escritura en proceso. Sin embargo, aquí ingresa nuevamente el nombre de Francis Ponge, quien en 1971 (pocos años antes de que Canton comience a trabajar con sus manuscritos, base documental sobre la que escribe los “cuentos de poemas”) publicó *La fabrique du pré*, en el marco de la colección *Les sentiers de la création* de la editorial Skira. Se trata de un libro que reproduce notas de trabajo, facsimilares de los manuscritos del poema y sus transcripciones, una versión “final” e ilustraciones que configuran un imaginario personal alrededor de la palabra “prado”.

³¹ Ibidem, p. 28.



Manuscrito de La mesa. Escala de ambas páginas, 102%.

Fig. 8 y 9 – Manuscrito de *La mesa*, reproducido en *Los años en el Di Tella*, pp. 154-155

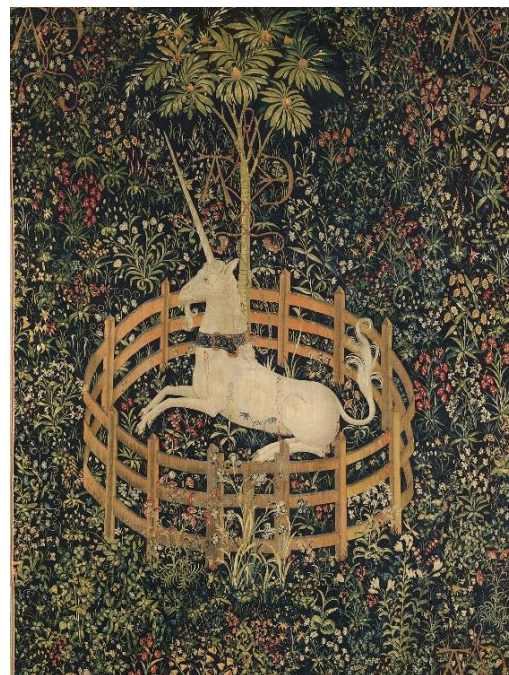
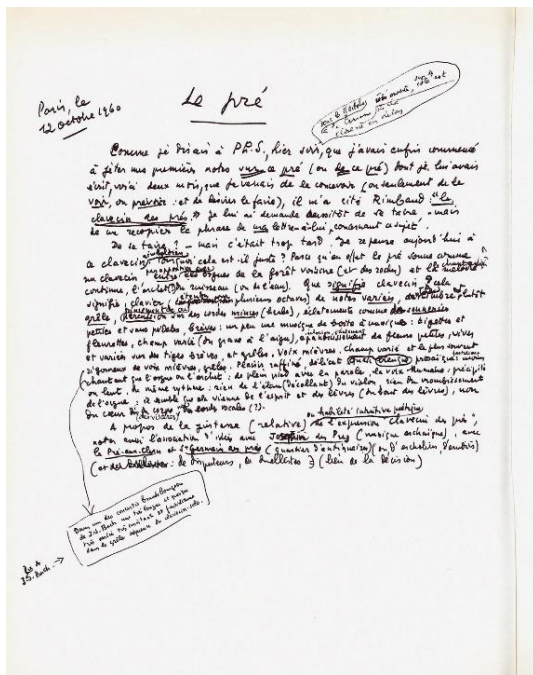


Fig. 10 y 11 – Francis Ponge, *La fabrique du pré*, pp. 46-62

Al tomar contacto con los materiales de archivo, inéditos o publicados, es posible hacer interferencia en los ordenamientos cronológicos de los procesos escriturarios y revisar las operaciones críticas que vinculan producciones, tiempos y límites geográfico-lingüísticos. Canton pretendía que ese archivo intervenido y publicado funcione como confirmación o evidencia material de la lectura retrospectiva que el autor hace sobre su propia obra. Y, sin embargo, es el mismo archivo el que termina por abrir paso a otras filiaciones poéticas que se escurren de los mandatos autorales de lectura.

La reflexión sobre el abordaje de los contornos de lo contemporáneo en esta zona específica de la literatura argentina (las modulaciones de la poética de Darío Canton en tres de sus cuatro primeros libros) no pretende clausurar planteos teórico-críticos, sino indagar alrededor de tensiones que necesariamente se presentan al revisar la relación dialéctica entre literatura y tiempo. Desde este punto de vista, la noción de contemporaneidad excede completamente la datación de nacimientos, muertes y publicaciones. Por un lado, el análisis de los movimientos de un autor por dentro o por fuera del campo intelectual y de las tradiciones conlleva la problematización de la línea cronológica que ordenó los estudios de historia de la literatura argentina a lo largo de décadas. Por otro lado, la posibilidad de investigar el archivo de un escritor habilita la reelaboración de ciertos dispositivos de lectura, como la noción de materialidad, desde un horizonte epistemológico dinámico, en permanente proceso de construcción.

Los tiempos y destiempos —sincronía y diacronía— mediante los cuales se pueden leer ciertas poéticas forman constelaciones en el sentido benjaminiano, pero también en el sentido etimológico de la palabra, que alude a la espacialidad y por lo tanto, a la posibilidad de pensar figuras de soporte para el discurso crítico. Las temporalidades complejas son también dispositivos con un alcance mucho menos rígido que conceptos como el de “generación”, que limita la capacidad asociativa del lector y clasifica las producciones literarias con criterios — fechas y lugares de nacimiento de los autores— que le son ajenos. Así, podría pensarse que las temporalidades complejas no se encuentran en los textos mismos, sino en la intersección de lecturas posibles en el marco de un estado de cultura determinado.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. “¿Qué es lo contemporáneo?”, **Desnudez**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, pp. 79-133.
- BENJAMIN, W. **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal, 2005.
- CANTON, D. **Corrupción de la naranja**. Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1968.
- **De la misma llama I. Berkeley**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004.
- **De la misma llama II. Los años en el Di Tella**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.
- **De la misma llama III. De plomo y poesía**. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007.
- CARAËS, M. H. y MARCHAND-ZANARTU, N. "Penser avec". **Genesis** N° 37, 2013, pp. 157-162.
- CRASSON, A. “Contextures graphiques dans les manuscrits d’auteurs: repères”. **Genesis** N° 37, 2013, pp.11-31.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hilalgo, 2011.
- EDWARDS, R. **Con el bombo y la palabra. El peronismo en las letras argentinas. Una historia de odios y lealtades**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

FONDEBRIDER, J. y SPADA, M. "Dossier Ponge", **Diario de poesía** N° 16, 1990, pp. 13-22.

MATTONI, S. Prólogo a PONGE, F. **De parte de las cosas. Proemios. Doce pequeños escritos**. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2017.

MC KENZIE, D. "El libro como forma expresiva", **Bibliografía y sociología de los textos**. Madrid: Akal, 2005, pp. 27-47.

PORRÚA, A. "Naturaleza y anacronismo. La travesía del objeto en la poesía de Darío Canton", en PAREDES, D. **Canton lleno. Ensayos sobre la obra literaria de Darío Canton**. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2019, pp. 245-280.

PRIETO, M. "Giannuzzi, Canton, Girri y los otros", **Diario de poesía** N° 30, 1994, pp. 17-20.

SCHVARTZMAN, J. "Estrictas aventuras del poema, su cocina y los comensales", **La Opinión**, 28 de junio de 1978.

----- "Una poética de la autogénesis. Darío Canton y el poema del cuento del poema".

Filología, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año XXVII, n° 1- 2, 1994, pp. 187-196.

Recebido em: 3 de junho de 2020

Aceito em: 24 de outubro de 2020