

Gimnasio de escritura poética: Fabián Casas en La mineta¹

Matías Moscardi

Doctor en Letras

Universidad Nacional de Mar del Plata

<https://orcid.org/0000-0002-0355-942X>

moscardimatias@gmail.com

Resumen

En este artículo, propongo analizar los poemas de Fabián Casas publicados en La mineta, un panfleto poético, dirigido por Rodolfo Edwards, que circuló entre fines de los ochenta y comienzos de los noventa en Buenos Aires. Si bien estos poemas no se incluyen en la poesía reunida de Casas publicada por Emecé, presentan versos específicos que migran de una manera particular a los poemas editados. Analizaremos esos desplazamientos entre la escritura desarrollada entre una publicación independiente y una editorial mayor.

Palabras clave: editoriales independientes; Fabián Casas; fanzine; poesía argentina de los noventa.

Poetic Writing Gym. Fabián Casas in La mineta

Abstract

In the current paper, I propose to analyze the poems of Fabián Casas published by La mineta, a poetic pamphlet run by Rodolfo Edwards, which circulates between late eighties and early nineties in Buenos Aires. Even though these poems are not included in the collected works by Casas published in Emecé, we found specific verses that migrate in a particular way to the edited poems. We will analyze these kinds of displacements between an independent project and a mayor publish house.

Keywords: Argentinean nineties poetry; Fabián Casas; fanzine; Independent publishing.

¹ Procedencia del artículo: Este artículo surge del trabajo realizado en el marco de su tesis doctoral, publicada bajo el título La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa. El libro toma como punto de partida las publicaciones embrionarias en forma de fanzine y panfletos poéticos para luego concentrarse en los catálogos de cuatro editoriales: Ediciones Deldiego (1998-2001), Belleza y Felicidad (1998-2010), Siesta (1998-2007) y Vox (1997). En cada caso, se analiza cómo el dispositivo independiente hilvana ciertos modos de escribir poesía con sus correspondientes modos de hacer libros.



Recibido: 14 de septiembre del 2021. **Aprobado:** 13 de diciembre del 2021

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i54.11982>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*

Moscardi, Matías. "Gimnasio de escritura poética: Fabián Casas en La mineta" Poligramas 54 (2022): e.2311982 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

El fanzine como taller literario

Entre finales de los ochenta y comienzos de los noventa, algunas publicaciones artesanales en forma de revistas y fanzines, publicados en la ciudad de Buenos Aires, aglutinaron a un grupo de poetas que, a lo largo de la década, terminarían participando de las principales editoriales independientes del período o como editores de distintos proyectos.

En este caso, me refiero principalmente a tres publicaciones: el volante poético La mineta, dirigido por Rodolfo Edwards, que circuló de forma periférica entre 1987 y 1990; el fanzine Trompa de Falopo, dirigido por Leandro Gado, pero asociado fuertemente a la figura del poeta Juan Desiderio, que circuló entre 1989 y 1993, en seis números; y, por último, a la revista 18 Whiskys que duró dos números (1990, 1993) bajo la dirección de José Villa. Mientras que la 18 Whiskys era una revista de imprenta, con tapa a color, que se conseguía en kioscos de diarios; tanto La mineta como Trompa de Falopo se caracterizaban por ser publicaciones caseras, fotocopiadas o fotoduplicadas, que se repartían o bien de manera gratuita, o bien a cambio de una mínima colaboración.

Estas primeras publicaciones de los noventa no solo fueron importantes como espacio de cofradía, de socialización, en donde aparecen reunidos por primera vez los nombres de Fabián Casas, José Villa, Laura Wittner, Daniel Durand, Teresa Arijón, Juan Desiderio, Rodolfo Edwards, Ana Peroni, Darío Rojo, Carlos Battilana, Mario Varela, David Wapner y Sebastián Bianchi, entre otros; sino que también fueron significativas por los modos de producción que ahí se articulan; modos de producción que, casi diez años después, darían forma a editoriales independientes como Deldiego, Belleza y Felicidad, Siesta y Vox.

Juan Desiderio cuenta que Trompa de Falopo, cuyo eslogan era “jamás estaré en tu kiosco”, se vendía en la vereda del teatro San Martín por sus mismos autores, quienes todos los viernes se disfrazaban de árabes y comercializaban la revista, en frente de Liberarte². La presentación de Barrio trucho, primer libro de Juan Desiderio, publicado en el breve período en que la Trompa... funcionó también como sello editorial, fue realizada en el sótano de la antigua librería Gandhi, en Rodríguez Peña y Corrientes: en la presentación hubo música, un títere que escupía sangre falsa y una performance de poesía de un hombre cuya proeza consistía en terminar una botella de whisky y, después de eso, empezar a leer algunos versos. Más allá de lo anecdótico, lo que me interesa señalar es la fuerte impronta del teatro underground, de viarietté, que se deja leer en estos relatos; impronta que, más tarde, aunque desdibujada, o cruzada con otras estéticas (el punk, el rock alternativo, el pop), se enfatizó como aire de época durante el resto de la década.

La mineta era una hoja oficio fotocopiada a doble faz que se repartía esporádica y arbitrariamente en las esquinas de manera gratuita. Además, los números de La mineta incluyen avisos de reuniones grupales: los miembros del staff se juntaban los sábados en el bar Alabama (Rivadavia y Jean Jaures), en Once, y compartían allí los contenidos del siguiente número. En esas reuniones se conocieron Daniel Durand, Juan Desiderio, José Villa y Fabián Casas. Estos proyectos se distinguen, de alguna manera, por esa autosuficiencia grupal que Maffesoli subraya como impronta del aura tribal, siempre en posición de feedback (Maffesoli 67).

En este contexto de reuniones grupales, se daban distintos intercambios, pero sobre todo se realizaban prácticas de lectura cruzadas en términos colectivos, al estilo de un taller de literario. Por esta razón, las publicaciones mencionadas funcionaron como espacios de entrenamiento, campos de prueba de la escritura poética propia.

La poesía de Fabián Casas representa un caso singular, dado que su obra se gesta en el marco de estos proyectos independientes, aunque luego se desplaza al sistema de las “grandes editoriales”³. En este artículo, analizaremos los poemas de Casas que aparecen publicados en La mineta para ponerlos en diálogo con su obra posterior. De este modo, podremos definir puntualmente, en un caso particular, las formas de articulación

²Datos recaudados en el marco de mi investigación doctoral, a partir de una serie de entrevistas con Juan Desiderio y Rodolfo Edwards que forman parte del anexo de la tesis.

³Para ampliar el tema de los debates sobre la diferencia entre editoriales independientes y grandes editoriales me remito al ensayo de Malena Botto (209-249) consignado en la bibliografía.

de la escritura poética en el marco de lo que llamo el “dispositivo independiente” y los desplazamientos que acontecen cuando esa escritura desborda el dispositivo.

Dos Casas

El En el año 2010, Emecé publica *Horla City* y otros. Toda la poesía 1990-2010, en donde “Toda” designa, en realidad, una parte; me refiero a la obra de Casas recogida en libros (*Tuca* [Tierra Firme, 1990], *El salmón* [Tierra Firme, 1996], *Oda* (Tierra Firme, 2003), *El spleen de Boedo* [Vox, 2003], *El hombre de overol* [Vox, 2007]), un puñado de poemas inéditos que aparecen exclusivamente en esta edición bajo el nombre de “*Horla city*” (2003-2010) y el ensayo “La voz extraña”, a modo de epílogo.

Por fuera de “Toda la poesía” quedan dos cosas muy distintas: el libro *Otoño. Poemas de desintoxicación y tristeza* (1988) y los textos que Casas publica en *La mineta* entre 1987 y 1990. Con respecto a su primer libro, Casas declara: “Cuando encuentro algún ejemplar lo compro. Los estoy juntando para quemarlos a todos” (Aguirre 56). La decisión de excluir este libro de “Toda la poesía” parece análoga a la decisión que toma Borges, cuando descarta de las *Obras Completas* (también editadas por Emecé), sus tres primeros libros de ensayos: *Inquisiciones* (1925) *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). En el caso de Borges, el recorte se debe a un giro retrospectivo de lectura bajo en el que estos libros aparecen como olvidables y absurdos. Dicho recorte, además, se hace explícito en la “Nota del editor”:

Nótese que Borges excluyó expresamente sus tres primeros libros de ensayos (...) En su “Ensayo autobiográfico” declara: “Nunca he querido dejar de reimprimir tres de mis cuatro libros de ensayo, cuyos títulos es mejor olvidar. Y cuando, en 1953, mi editorial –Emecé– me propuso publicar mis *Obras Completas*, la única razón por la que acepté fue porque me permitía suprimir esos libros absurdos”. (Borges 5. Las cursivas son nuestras)

Ahora bien, si la exclusión de *Otoño...*, en el caso de Casas, se puede leer bajo la figuración de una “voluntad de autor” en relación al diseño general de su obra, no sucede lo mismo con los poemas publicados en *La mineta*. Al respecto, Casas cuenta que:

“La mineta era un taller de poesía dado por nosotros mismos a nosotros mismos. (...) Todos nos mostrábamos las cosas recién salidas del horno. De esa

época me queda la sensación clara de que la poesía es algo colectivo y no individual”
(Aguirre 57. Las cursivas son nuestras).

La razón por la cual los poemas publicados en La mineta no ingresan en “Toda la poesía” no es la misma razón por la cual Otoño... queda afuera. Casas ni siquiera menciona la existencia de esos poemas. No hay nada suprimido porque no hay selección – recordemos que la posibilidad de elegir y recortar es la “única razón” declarada por la cual Borges accede a la publicación de sus Obras completas–.

Los poemas que no ingresan en “Toda la poesía” de Casas, antes que olvidables, parecen haber sido efectivamente olvidados, ya que lo olvidable implica un proceso del recuerdo desde el cual, a posteriori, se realiza una operación de borramiento; lo olvidado es, en cambio, la operación de borramiento en sí misma: una sustracción de la memoria textual, sin instancia alguna de recuerdo.

Entonces, si no aparece efectivamente inscripta la marca de una selección, si esos poemas parecen relegados a la inexistencia (ya que ni siquiera pueden comprenderse bajo la categoría de textos inéditos, categoría que Horla City... incorpora), entonces: ¿a qué se debe su particular exterioridad? Para responder a esta pregunta, habría que pensar “Toda la poesía” de Fabián Casas en relación con el dispositivo de escritura independiente.

Los primeros poemas de Fabián Casas aparecen en La mineta. Esta publicación comienza en 1987 y termina en 1990. Ese mismo año, Tierra Firme edita Tuca y luego El salmón (1996) y luego Oda (2003). Por lo tanto, en términos editoriales, la obra de Casas se divide en tres: por un lado, tenemos la escritura olvidada, es decir, los poemas que circulan sistemáticamente por La mineta y, de manera irregular y aislada, aparecen en otras publicaciones afines; por otro lado, tenemos la escritura olvidable, los poemas reunidos en Otoño...; y finalmente, “Toda la poesía”, es decir, el corpus de textos editado, casi completamente, por Tierra Firme, en formato libro, a lo largo de diez años. Por lo tanto, en una primera instancia, la escritura olvidada sería aquella que está por fuera del libro; en otras palabras, aquella que forma parte del dispositivo de escritura independiente, dispositivo que se caracteriza, entre otras cosas, por articular una temporalidad que difiere de las temporalidades del libro y que, a su vez, implica otras nociones de escritura y de autor⁴.

⁴ En *La máquina de hacer libritos* se analiza cómo estas publicaciones –en especial *La mineta*– articularon una velocidad singular en relación a los ritmos de producción escritos que aportó cierta espontaneidad a los textos poéticos. Siempre digo que estas publicaciones parecen redes sociales hechas de fotocopias, en el sentido de que se produce cierta instantaneidad entre el acto de escribir y el acto de publicar y en la puesta en relación de varios nombres propios que implica de por sí el formato de publicación.

En este sentido, la escritura olvidada de Fabián Casas no forma parte del pasado textual ya que estos textos se ubican en otro tiempo, construido en la interacción de soportes, textos y modos de circulación: un tiempo precedero, frágil, de un alcance acotado, embrionario (ya que ninguna autobiografía, ninguna historia, puede inscribir lo embrionario como parte del recuerdo), en definitiva: un tiempo olvidado.

Esta temporalidad permite repensar mejor la exterioridad (la excepción) de los poemas publicados en *La mineta* ya que, en el marco del dispositivo independiente, no existiría una figura de autor convencional, del cual se predica un corpus de textos, editados o no, cuya característica irreductible es haber concluido efectivamente un proceso de cohesión interna, incluso cuando las obras se presentan como inconclusas. Pienso en las novelas de Kafka, editadas, en su mayoría, como inconclusas, pero cuyo proceso de escritura se ha llevado a cabo hasta un punto tal que incorpora esa inconclusión como parte sustancial del texto. El “nombre de autor”, dice Foucault, es una función clasificatoria:

En una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la ‘función autor’ mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad (10).

En este sentido, “Fabián Casas” permite homogeneizar “Toda la poesía”; pero “Fabián” (nombre de pila con el que aparecen firmados algunos poemas publicados en *La mineta*) no es, todavía, “Fabián Casas”. “Fabián” y “Fabián Casas” no equivalen, por esta razón, al mismo “nombre de autor”. De esta manera, tampoco se construyen de la misma manera, en tanto “Fabián” es un nombre de autor en proceso, sin apellido, aun sin marca distintiva y, por lo tanto, sin poder de distinción, sin atributos clasificatorios.

Como sostiene Foucault, la “función-autor” no se forma espontáneamente con la atribución de un discurso a un individuo sino a través de una serie de operaciones complejas. Entonces, en la fase de formación del dispositivo independiente encontramos, ya no autores (categoría que, otra vez, responde mejor al dispositivo libro), sino más bien escrituras en proceso autoral, es decir, escrituras de prueba (que no equivalen a escrituras

experimentales), de aprendizaje (que no equivalen a un work in progress), escrituras que, en última instancia, aparecen en estado embrionario.

Algunas migraciones

En el caso concreto de Fabián Casas, su escritura embrionaria produce, a veces, versos aislados, imágenes incompletas o conceptos que luego se desplazan y toman una forma diferente en los poemas posteriores:

[Sin título]

Canto hacia tus lados,
tus oscuridades, tus incestos,
a tu resplandor:
Estoy cantando,
boca abajo y muerto hacia el mundo,
derribado en un fuego invernal
mirando pasar trenes determinados
llevando gente determinada
(La mineta, N^o5 [a])

Me detengo frente a la barrera

Me detengo frente a la barrera.
Es una noche clara y la luna se refleja
en los rieles. Apago las luces del auto.
Está bien, pienso, es bueno que nos demos un tiempo.
Pero no comprendo nuestra relación;
no sirvo para eso. ¿Acaso serviría de algo?
Tu padre está enfermo y mi madre está muerta;
pero igual podría ir y tirarme encima tuyo
como todas estas noches. Eso es lo que sé.
Ahora la tierra vibra y un tren oscuro
lleva gente desconocida como nosotros
(Casas, El salmón 14)
(Las cursivas son nuestras)

La imagen del tren, que en ambos casos cierra los poemas, se desplaza en tanto pasa de ser un objeto de la mirada (“mirando pasar trenes determinados”) a ser un acontecimiento (“Ahora la tierra vibra y un tren”). La imagen inicial relega cierto espectro de concreción, a partir de la siguiente serie de inversiones: pasamos de “trenes determinados” a un “tren oscuro” y de “gente determinada” a “gente desconocida”. Estos desplazamientos también permiten revisar la repetición del original, donde gente y trenes tenían el mismo atributo, para desmarcar al poema de esa coincidencia –de ese determinismo– y ubicar el final en un movimiento identificatorio: “gente desconocida como nosotros”.

Por último, si en el primer poema predomina la acción (“Canto” “Estoy Cantando”) en el segundo predomina la reflexión (“Me detengo”, “pienso”), como si en ese viraje se condensara el proceso de escritura, no solo en cuanto a sus desplazamientos fundamentales, sino en tanto operatoria de borramiento de su pasado textual, como marca de olvido. Algo parecido ocurre en otras dos series:

[Sin título]

Madre;
ahora los huecos feroces de tus soles
los látigos de la muerte
toda esa oscuridad que no puede acabarte
ahora que tu corazón late al revés
dando golpes de frío y de cuchillo
(*La mineta*, N^o5 [b]).

A Santiago

Pete Townshed dijo una vez
que prefería morir antes que envejecer
y ahora ya está viejo
por eso nosotros preferimos
vivir vivir vivir
f r e n é t i c a m e n t e
sabiendo que quizás
ninguno demore tanto
como para morirnos de viejos
[firmado como Fabián]

(*La mineta* N°7).

Me pregunto

Definitivamente este es mi rostro de hoy.
Ojeras marcadas, pelo desparejo;
los labios hinchados. Nada más.
Me pregunto, porque puedo hacerlo,
cómo será tu rostro de hoy;
mientras tu corazón late al revés,
hace ya cuatro años
bajo la tierra.
(Casas, *El salmón* II).

A los pies de la cama de mi viejo

Sentado a los pies de la cama de mi viejo
contemplo su cuerpo desnudo y dormido.
Está bien papá, ya han pasado muchos años
y es bueno que duermas un poco.
A través de la ventana se escucha el ladrido de un perro.
Me cruzo de brazos en la penumbra de la habitación
y detengo mis ojos en la figura del campeón del mundo:
de pie señores, un poco de respeto para los hombres como mi viejo
que doblegaron sus vidas en trabajos miserables.
No todos podemos zafar de la agonía de la época y así
en este momento
a los pies de la cama de mi viejo
yo también prefiero morir antes que envejecer
(Casas, *Tuca* 37).

En la primera serie ([Sin título] “Me pregunto”) se observan desplazamientos parecidos a los anteriores y que pueden pensarse como *operatorias de corrección*: un desplazamiento que va de la acción (empezando por el vocativo, “Madre”, hasta las imágenes de peso: los látigos y los “golpes de frío y de chuchillo”) a la reflexión (“Me pregunto”). Desplazamientos que también valen si aislamos la imagen del corazón, que en el primer poema “da golpes” (casi como “El corazón delator” de Poe) y en el segundo

solo conserva su acción natural (el latido) del que se predicán dos datos que parecen armar una especie de eufemismo de la muerte: el tiempo (“Hace ya cuatro años”) y el espacio (“bajo la tierra”).

En la segunda serie (“A Santiago” “A los pies de la cama de mi viejo”), la frase de Townshed (cantante de los Who) es primero negada por una especie de vitalismo adolescente (“por eso nosotros preferimos/ vivir vivir vivir/ f r e n é t i c a m e n t e”) y después afirmada (“yo *también* prefiero morir antes que envejecer”). Los verbos refuerzan, finalmente, el desplazamiento de la negación a la afirmación: en el primer poema predomina el par “dijo/preferimos”, en el segundo, “contemplo/detengo”.

De este modo, como vemos, la escritura embrionaria produce versos, imágenes y conceptos (pero no *poemas*) que mediante el proceso autoral se reciclan y se reutilizan en la unidad del libro y, en este desplazamiento, la huella de procedencia queda efectivamente borrada/olvidada. Así como no hay *poema*, en tanto el poema de “Fabián Casas” implica, antes, el olvido del texto-huella de “Fabián”, tampoco hay *versificación*, ya que en la escritura embrionaria, los cortes de verso no tienen la misma regularidad que en “Toda la poesía”:

Un tal Luca

Ahora que los gusanos
 andan relocos sacados de la cabeza
 de tanto comerte borrachos fisurados
 ahora que tantos amigos y tantas novias
 que vos no conociste y que te lloran
 pero que no estuvieron para calmar
 la soledad que te soldó los huesos y
 te tajeó el hígado que parecía
 un estuche vacío o no porque otros dicen
 que fue sobredosis de cansancio o de policías
 o qué fue lo que te seccionó
 el corazón qué seccional oscura de la muerte
 ahora nadie lo sabe y nadie puede hablar
 más que los gusanos que te comen y te
 hacen coros entre el silencio estúpido que
 debe haber dentro de un ataúd que está enterrado
 en un cementerio cualquiera en donde los jóvenes

ponen flores y los muchachos van con sus ropas
rotas y dicen: “Acá está Luca la tenía el pelado
 estaba reloco era un dios se tomó todo” y lloran
 o gritan: “Poeta poeta poeta” y es duro reconocer
 que nunca más tu música como un látigo
feroz de intensidad ni tu voz de andoride reciclado
 sembrando furias en el éter eterno ahora
 que los gusanos andan sacados de la cabeza
 de tanto comerte borrachos fisurados
 más honestos que muchos sin conocerte a vos
 un muchacho italiano del abasto
 un pelado heroico mixturado
 un tal Luca
 (La mineta, Nº6. Los subrayados y las negrillas son nuestras)

En los fragmentos señalados, encontramos un corte de verso atípico con respecto a “Toda la poesía”, donde no hay, en ningún caso, cortes entre el nexo subordinante y la subordinada (“que/ debe”), ni entre un coordinante y la estructura oracional coordinada (“y/ te tajeó”). Tampoco hay corte entre un objeto indirecto y el verbo al que modifica (“te/ hacen coros”), ni tampoco cortes internos en un sintagma nominal, entre un núcleo y su modificador directo (“un látigo/ feroz”).

Sí aparecen, en cambio, cortes entre un núcleo y su modificador *indirecto*: “(...) la inmovilidad/ del verano” (Casas, *El salmon* 31) o “(...) la crueldad/ de la multitud” (39) cuyo efecto rítmico, no obstante, es mucho más armónico, dado que el corte entre núcleo y modificador directo (“sus ropas/ rotas”, “un látigo/ feroz”) separa una misma estructura nominal, mientras que en el segundo caso, en la versificación característica de “Fabián Casas”, quedan escindidas dos estructuras distintas: una nominal y otra preposicional (“la crueldad/ de la multitud”).

La versificación que leemos como constante en “Toda la poesía” procede por cortes de estructuras bien definidas: ya sea con un criterio, podríamos decir, *oracional* (el corte coincide con el final de una oración), o bien entre sujeto y predicado (el corte coincide con el final del sujeto gramatical), o bien entre un núcleo y una estructura subordinada, por mencionar algunos ejemplos. Lo importante es que el corte nunca separa, bajo ninguna circunstancia, el interior de una estructura. Para recapitular, entonces, vemos

cómo en la escritura embrionaria de Casas el poema está sometido a otra versificación, a otro ritmo, una respiración ajena a “Toda la poesía”.

Estos virajes no solo serían las marcas de un proceso autoral que iría de “Fabián” a “Fabián Casas”, de la escritura olvidada a “Toda la poesía”, proceso según el cual el autor realiza una serie de operaciones que le son propias⁵; sino que, asimismo, dichos virajes permiten observar, en un caso concreto como el de Casas, las características específicas del dispositivo de escritura independiente.

En efecto, los textos de “Fabián” mantienen una relación de coherencia con el dispositivo: textos en donde, como vimos, prima la acción, el vitalismo, la irregularidad, textos que a su vez conectan con las referencias culturales que circulan por la revista⁶ y que a la vez permiten observar un tipo de escritura adolescente, inicial, embrionaria.

La escritura desarrollada en el marco del dispositivo independiente no responde a una figura de autor enteramente constituida, sino que se ajusta mejor a la idea de un autor en proceso. De esto se decanta que, tanto las imágenes, el tono y el sentido de los textos, así como la versificación del poema, se inscriben en un *campo de prueba* que, por sus características inherentes, no permite establecer las regularidades necesarias para el régimen de estabilidad que requieren las figuraciones de autor y obra.

Referencias

- Aguirre, Osvaldo. La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas. Buenos Aires: Gog y Magog. 2014. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé. Tomo I. 1996. Impreso.
- Botto, Malena. “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”; en De Diego, José Luis (dir.). Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. pp.209-249. Impreso.
- Casas, Fabián. El salmón. Buenos Aires: Tierra Firme. 1996. Impreso.
- Casas, Fabián. Horla city y otros. Toda la poesía. Buenos Aires: Emecé. 2010. Impreso.
- Casas, Fabián. Tuca. Buenos Aires: Tierra Firme. 1990. Impreso.
- Foucault, Michel. ¿Qué es un autor? Buenos Aires: El cuenco de plata. 2010. Impreso.
- La mineta, Hoja de emergencia N°5 [a], Buenos Aires, agosto de 1988. Impreso.

⁵Como la relectura reflexiva, la corrección, la variación, la homologación de una versificación, la composición del poema y del libro, la publicación.

⁶En otros poemas que no citamos aparecen referencias explícitas al rock nacional –Luca Prodan, Los Redondos, Federico Moura– y también al tango –Astor Piazzola y Santos Discépolo–: dos campos de referencia recurrentes en *La mineta*.

La mineta, Hoja de emergencia N°5 [b], Buenos Aires, agosto de 1988. Impreso.

La mineta, Hoja de emergencia N°7, Buenos Aires, abril de 1989. Impreso.

La mineta, Hoja de emergencia N°6, Buenos Aires, octubre de 1988. Impreso.

Maffesoli, Michel. El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas. México: Siglo XXI. 2004. Impreso.

Moscardi, Matías. La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa. Córdoba: EDUVIM. 2020. Impreso.