

# Lucera

NÚMERO 13  
AÑO 4, INVIERNO DE 2006  
PUBLICACIÓN TRIMESTRAL  
DEL CCPE/AECI



## Folklore y piano

Preludios, romanzas y corales son las formas que prueba Carlos Aguirre en *Caminos*, su nuevo CD, pautado por una respiración latinoamericana. **4**

## El museo y las noticias del día

Sergio Raimondi discute los usos del archivo y defiende la idea de una historia plantada en el presente y en el porvenir. **31**

## Los camellos de Rosario

La escritora María Moreno y una crónica donde revela los secretos de una ciudad a partir de lo excesivamente visible. **39**



## ¡Basta ya de prosa!

Veinte años de *Diario de Poesía*, la revista que revolucionó la literatura argentina poniendo en primer plano un género considerado hasta entonces elitista y menor. **9**

CONICET



I E C H

# Lucera

NÚMERO 13  
AÑO 4, INVIERNO DE 2006  
PUBLICACIÓN TRIMESTRAL  
DEL CCPE/AECI

**DIRECTORA**

Susana Dezorzi

**COORDINADOR EJECUTIVO**

Gastón Bozzano

**EDITOR**

Martín Prieto

**DISEÑO Y PRODUCCIÓN**

Cosgaya, Diseño.

**PREIMPRESIÓN E IMPRESIÓN**

Borsellino Impresos

**A NUESTROS LECTORES**

Lucera recibe correspondencia, comentarios  
y sugerencias en: [lucera@ccpe.org.ar](mailto:lucera@ccpe.org.ar)

**CCPE AECI**  
Centro Cultural Parque de España

*El Centro Cultural Parque de España CCPE/AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# En sintonía

SUSANA DEZORZI

Acabo de hablar con Albert García Alix. Está en Madrid, preocupado. *Llorando a aquella que creyó amarme*, su muestra de cerca de un centenar de fotografías, vendrá a Rosario, una ciudad que no conoce, y se inaugurará el 5 de agosto en el Museo Castagnino. Le he pedido una charla con los rosarinos, un taller para los jóvenes, no sabe aún, duda, acaso lo ilusiona. Se verá.

*Llorando...*, que toma el nombre de un verso de Samuel Beckett, retrata los personajes, los amigos y –con ostensible preponderancia– las mujeres de los últimos veinte años de la vida de García Alix, uno de los fotógrafos españoles más significativos y más emblemáticos en su tránsito por la escena artística contemporánea: del *under* al Premio Nacional y de allí a la demanda internacional y al periplo iberoamericano.

La muestra coincide felizmente en el tiempo con el Festival de la Luz en Argentina. Ha sido producida por el Ministerio de Cultura de España, apoyada en su itinerancia por la Agencia Española de Cooperación Internacional y gestionada en Buenos Aires por el Centro Cultural de España y en Rosario por el CCPE/AECI. García Alix no es el único proyecto expositivo que el Centro Cultural patrocina este año para la ciudad. *Lanza en astillero. El caballero don Quijote y otras sus tristes figuras* llegará en septiembre a la Isla de los Inventos para reproducir en la clave del humor de una veintena de dibujantes españoles, europeos y latinoamericanos –el maestro argentino Nine, entre ellos–, los universos de la novela de Cervantes. En tanto que *La granja de Dios*, la muestra del artista español Luis Vidal sobre el maltrato infantil, busca aún espacio donde nombrar lo innombrable.

Gozar con la dura imagen, a la vez carnal y descarnada, de García Alix, abrir la puerta del humor a la obra de Cervantes o arrojar, desde lo simbólico, un poco de luz sobre las zonas más oscuras del cuerpo social: la cooperación al desarrollo también toma estas formas. En ellas, en sintonía con las instituciones de la ciudad, el Centro Cultural se mueve con soltura.

# Interior

# 13

LUCERA 13, AÑO 4  
INVIERNO DE 2006

## Escriben

Diego Fischerman  
Olvido García Valdés  
Pablo Makovsky  
María Moreno  
Daniel Samoilovich  
Viviana Usubiaga  
Cecilia Vallina

## Dossier Diario de Poesía

### En casa

Daniel Samoilovich relata los orígenes y la actualidad de la revista, tan vinculados a Rosario que sería absurdo discriminar en su historia lo “específico rosarino”. **10**

### La pintura como poesía muda y la poesía como pintura ciega

María Teresa Gramuglio y Ana Lía Gabrieloni revelan la vinculación entre imagen y palabra en la historia del arte y presentan el seminario “Ut pictura poesis”. **16**

### Algunas notas a modo de poética y Antología personal

Olvido García Valdés se presenta ante los lectores rosarinos con poemas y reflexiones sobre la poesía. **21**

### Una revista desplegada en el espacio

Viviana Usubiaga plantea cómo pensar una muestra sobre una publicación sin convertirla en una tediosa sucesión de vitrinas que guarden documentación sacralizada. **27**



Francisco Gandolfo y Gabriela Saccone en la presentación del número 2 del *Diario de Poesía* en la galería Krass, Rosario, primavera de 1986.

*Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera. Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLI bold.*



**Usando el piano como escritorio de composición**

Carlos Aguirre conversa con Diego Fischerman sobre su nuevo CD, *Caminos*, que se presenta el 12 de agosto. **4**

**"Poder hacer de lo memorable una novedad"**

Diálogo con Sergio Raimondi que anticipa los debates de agosto de "Los escenarios de la memoria". **30**

**Mantra de agua dulce**

Una crónica sobre la ciudad de Rosario en la que María Moreno destaca la fuerza elegíaca de la enumeración caótica. **38**

*Invierno 2006*  
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahra.com.ar](http://www.ahra.com.ar)

# Usando el piano como un escritorio de composición

DIEGO FISCHERMAN

Xilografía del saxofonista alto Marion Brown, 1988.  
“Dossier jazz y poesía”, *Diario de Poesía* N°32.



4 El paisaje. Los espacios en que vivía. Carlos Aguirre habla de uno y otros, si es que se trata de cosas distintas, y habla también –inevitablemente, podría pensarse– del poeta Juan L. Ortiz (al que llama, obviamente, Juanele). Sobre todo, habla del ritmo, de la musicalidad de la palabra, y, mientras lo dice, sus propias palabras son musicales. Hay allí un pulso fluvial que, claro, también está en su

música. Sus primeros estudios formales de piano fueron en Paraná pero antes, en su casa, fue donde, según él, empezó todo. “Era una casa muy abierta”, dice. “Mis padres, aunque no tocaban ningún instrumento, tenían una relación muy directa con la música. Mi madre oía mucha ópera. Y muchos pianistas. Mi padre escuchaba más música popular y, ahora que me doy cuenta, también elegía en

*El folklorista entrerriano Carlos Aguirre presenta Caminos, su nuevo CD, guiado, como en su obra anterior, por el afán de máxima libertad donde, dice, “sólo son imposibles las cosas que no conocemos o que somos incapaces de imaginar”*

especial a pianistas: Bill Evans, Oscar Peterson. Y había un sector muy importante de la discoteca dedicado al folklore, sobre todo a guitarristas. O a cosas como Aníbal Sampayo tocando el arpa. Crecí atravesado por eso. Mi canción de cuna era el disco de Elis Regina y Tom Jobim *Elis e Tom*. Me lo ponían para que me durmiera con él. Ese disco me acunaba y, si no estaba, no podía dormirme”.

Con dos discos editados, que unen un cuidado extremo por lo musical con un llamativo concepto acerca del propio CD como objeto de arte –el primero de ellos, por ejemplo, incluía una semilla dentro de la caja plástica y no tenía una tapa igual a otra–. En el segundo había un énfasis en la omisión del piano. Aguirre explicaba: “Trato de evitar el piano; y, cuando aparece, lo hace casi como un instrumento de percusión. Me interesa indagar, desarrollar. Hay cosas que ya estaban antes pero es como si ahora hubiera corrido un poco la fronteras y hubiera podido llegar un poquito más allá”. En ese disco, bautizado mínima y explícitamente *Carlos Aguirre Grupo*, este compositor, pianista, guitarrista, acordeonista y cantante entrerriano se diferenciaba de su trabajo anterior. Y ahora, con el tercer álbum terminado, *Caminos*, repite la operación. “Como muchos discos independientes, llega un poco a destiempo con respecto a algunas cosas que estoy haciendo”, explica. “Pero responde a la necesidad de testimoniar algo, de dar cuenta de una parte importantísima de mi actividad musical. En un punto, es un poco como si hubiera tomado

una foto de diez años atrás. Llega ahora, simplemente, porque ahora están los caminos para que llegue. Por otra parte, lo que acabo de decir tampoco es tan cierto. El material es uno que vengo tocando hace bastante, en la mayoría de los casos, pero la manera de tocarlo seguramente es otra que la de hace diez años. Hay, supongo, una maduración de la interpretación; una sedimentación de cosas que he escuchado y que he tocado en este tiempo. Lo que sucede es que los caminos no son lineales. A veces llegan después cosas que uno hubiera supuesto que llegarían antes y a veces uno llega primero a un punto determinado y después reconstruye el recorrido que, supuestamente, llevaba hasta allí”.

La palabra *folklore* es, desde ya, conflictiva. Fue utilizada por primera vez por el anticuario inglés William John Toms, en 1846, y su propia existencia, al revelar la necesidad de nombrar algo, devela la entidad dada a ese algo. El saber del pueblo, hasta el Romanticismo y hasta la aparición de los Estados-Nación en el siglo XIX, no sólo carecía de una palabra para designarlo sino que, directamente, no era considerado un saber en absoluto. El interés por esos relatos, esos bailes, esas músicas y esas cosmovisiones fue creciendo y, entre los años cuarenta y setenta del siglo XX hubo una verdadera explosión de rescate y reprocesamiento de esas tradiciones. En particular en la música, a partir del movimiento surgido en Inglaterra y, luego, en Estados Unidos, aparecieron infinidad de folkloristas y creadores de

lo que, en la mayoría de los casos, se consideró como una nueva música urbana. June Tabor en Inglaterra, Joan Baez, Bob Dylan o Simon & Garfunkel en la Nueva York –más precisamente en el Greenwich Village– intelectual de los sesenta e incluso, el grupo de poetas y compositores cariocas que llamó a sus nuevas músicas, precisamente, “bossa-nova”, buscaron acentuar el aspecto de originalidad y el hecho de que la recuperación de ciertas tradiciones se hacía desde la perspectiva de la modernidad. En Argentina, creadores de gran originalidad como Atahualpa Yupanqui y, más tarde, Eduardo Falú, Ariel Ramírez y el Cuchi Leguizamón, en cambio, llamaron a lo que hacían “folklore”. Como otras veces, el malentendido terminó haciéndose verdadero. Hoy, piezas maestras como la “Zamba de la candelaria”, por ejemplo, son efectivamente folklóricas. En ese marco, la presencia del piano, un instrumento ligado por su propia naturaleza al ámbito del salón y a la funcionalidad del concierto, es lateral y, al mismo tiempo, fundamental. Ariel Ramírez se jactaba de haber sido el primero en pensar el piano como un instrumento posible para el chamamé. La novedad, tal vez, sea aún mayor si se piensa que el chamamé, dentro de la propia jerarquía de ese supuesto folklore de mediados del siglo pasado, no era siquiera considerado un género digno de ser mirado. En el discreto cuadro de honor acuñado por los noroesteños, el lugar de privilegio lo ocupaban las zambas y chacareras. Estaban los hermanos Ábalos, por supuesto, y estuvieron Eduardo Lagos e Hilda Herrera, pero eso que sus cultores llamaban folklore tenía como instrumento preferencial a la guitarra. “Y fueron las guitarras las primeras que me emocionaron”, recuerda Aguirre.

De la música que llegaba a su vida, desordenada, rica, “como el agua que llega a la ribera”, Aguirre cuenta que “alguna me tocaba de una manera especial. No eran las músicas más coloridas las que más me impactaban sino las que hacían referencia, aunque en ese momento yo no me diera cuenta por qué, a los espacios en que yo vivía; a lo rural. Yupanqui me emocionaba de una manera muy especial”. El piano tenía que ver con una perspectiva distinta y, al principio, también con una música distinta. “Estudiaba con una profesora en Paraná y estudiaba música clásica. Sin embargo hay un

detalle llamativo. Con mis amigos, cuando era chico, jugábamos a ser músicos. Y el piano era uno de los instrumentos, junto a algunas cacerolas. La música que hacíamos, por otra parte, era nuestra. Eran creaciones espontáneas que fijábamos y ensayábamos. A Ramírez le di importancia como compositor, más que como pianista. Más tarde, fue Eduardo Lagos el que me mostró que había un camino posible. Y Egberto Gismonti, que encontró una manera de hacer universal lo folklórico”. Aguirre se define, sobre todo, por la curiosidad. “Siempre me interesó la música del mundo, más allá de cualquier diferencia de género. Siempre me gustó viajar; atar cabos. Cada género, cada manera de hacer música, tiene sus propias formas de orquestación, de fraseo, de respiración. ¿Por qué no orquestar una zamba, entonces, con la instrumentación de una fiesta peruana? No se trata de que ese sea el proyecto ni de llegar a la música con una idea preconcebida acerca de lo que se va hacer, pero sí de tener la máxima libertad en tanto, en principio, sólo son imposibles las cosas que no conocemos o que somos incapaces de imaginar”.

La música de Aguirre se construye sobre capas de sonidos superpuestos. Con la apariencia de la

### Sábado 12 de agosto

El CD *Caminos*, de Carlos Aguirre, editado por el sello Shagrada Medra, será presentado el sábado 12 de agosto a las 21.30 hs, en el Teatro del CCPE/AECI.





mayor sencillez se descubren allí estructuras casi de palimpsesto. “En particular esa es una idea que aplico al ritmo”, dice el músico. “Es algo que está en otras músicas de América, sobre todo en aquellas donde la presencia de lo africano es evidente: el ritmo no es una sola línea, sino la resultante del sonido conjunto de muchos ritmos diferentes. Eso no se ha trabajado demasiado con los patrones rítmicos de la música de tradición folklórica rural y yo estoy tratando, por ejemplo, de arribar a un ritmo de chacarera a partir de la simultaneidad de varias líneas rítmicas distintas”. En su disco anterior, el hecho de “trabajar más con guitarra y menos con piano” lo había llevado, en sus propias palabras, “a ser más austero y a prestar atención más a la esencia. Al tocar un instrumento con el que tengo un grado un poco mayor de distancia y con el cual no puedo, además, cubrir, por ejemplo, la pobreza original de un tema rellenándola con los fuegos artificiales del virtuosismo, me veo obligado a escuchar ese tema más descarnadamente, de manera más despojada, para ver si realmente sirve. Con la guitarra no puedo hacer grandes disimulos. Por eso el tema tiene que ser bueno en serio. No hay con qué

disfrazarlo. Por otro lado, allí necesitaba un sonido más folklórico. Obedecía a la seducción por algunas sonoridades que había escuchado de niño, como las guitarras de Zitarrosa. De todas maneras, mi instrumento sigue siendo el piano, sobre todo para componer. Ese es el escritorio donde me siento. Y es una puerta abierta a una búsqueda. A las influencias de lo académico. Ese, para mí, no es un problema sino todo lo contrario. Me lleva a pensar en formas más libres. En el nuevo disco aparece todo un repertorio que vengo trabajando paralelamente a mis otras actividades y aparecen una suerte de preludios, una especie de Romanza, unos corales que empecé a escribir para el piano. Mi trabajo con el grupo ronda más lo folklórico, aunque con el piano hay una búsqueda recurrente alrededor de los ritmos argentinos. En realidad, en este disco las músicas no pueden definirse con claridad, los giros son más difusos: hay una respiración latinoamericana, me parece; una cierta manera de concebir el ritmo”. Un ritmo que se parece, como no podría ser de otro modo, al del agua que fluye. O al de aquellas palabras de Juanele de las que suele hablar Aguirre y en las que el agua, como la música, fluye. ■

piano





Foto: Mimi Doretta

## Dossier

D.G.Helder, Martín Prieto, Daniel Samoilovich, Hugo Padeletti, Juan Pablo Renzi, Jorge Fondebrider y Ricardo Ibarlucía en la presentación del número 1 de *Diario de Poesía*, Buenos Aires, invierno de 1986.

En el invierno de 1986 en Rosario y Buenos Aires se presentaba el primer número de *Diario de Poesía*, una publicación que tras el desafiante eslogan “¡Basta ya de prosa!”, pretendía, según declaraba su director Daniel Samoilovich en una nota editorial, “tentar los límites de circulación de poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido”. Pero esa tentación (puesta a prueba con una también desafiante tirada de 5.000 ejemplares), decía Samoilovich, no partía de una simplificación de la poesía, eligiendo lo fácil para llegar a los más, sino de imaginar un lector “sensible, inteligente e interesado, aunque no necesariamente erudito” creando, para él, un ámbito gráfico –del que fueron responsables Juan Pablo Renzi primero y Eduardo

Stupia después– donde las voces de los poetas pudieran hacerse oír, “independientemente de su claridad u oscuridad”. Un dossier dedicado a Juan L.Ortiz, una entrevista a Hugo Padeletti, un anticipo de *Interrupciones II*, el entonces nuevo libro de Juan Gelman, y poemas de Oscar Taborda, Irene Gruss, Néstor Perlongher y Víctor Redondo armaban el sumario de esa primera edición y ratificaban la apuesta de Samoilovich por la calidad, refrendada por un público entusiasta que agotó esa primera edición y que propició que el segundo número de la revista saliera con una tirada de 7.000 ejemplares.

Estudios sobre algunas de la grandes revistas de poesía de la Argentina, como el *lagrimal trifurca* y



# Diario de Poesía

*Poesía Buenos Aires*, dossiers dedicados a buena parte de los grandes poetas nacionales –Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, J.R. Wilcock, Joaquín Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, César Fernández Moreno, Paco Urondo, Juana Bigozzi, Arnaldo Calveyra– actualizaciones permanentes de la nueva poesía latinoamericana, traducciones originales de la nueva poesía norteamericana y europea, y un afán simultáneo por el temple y la polémica que pudo verse en algunas de las batallas que *Diario de Poesía* decidió librar en el campo poético nacional –sobre el objetivismo, el neobarroco, el neorromanticismo, o la poesía de los años 90– destacan el valor de esta publicación que este año festeja su vigésimo aniversario con una serie de

actividades que se realizarán en CCPE/AECI en el mes de septiembre: el seminario “Ut pictura poesis”, coordinado por María Teresa Gramuglio, la exposición de la gráfica de *Diario de Poesía* y lectura de poetas argentinos y españoles. Anticipándolas, escriben en *Lucera* Daniel Samoilovich y Pablo Makovsky. La curadora Viviana Usubiaga pone en valor las imágenes e ilustraciones de *Diario de Poesía*, que son las que ilustran todo este número de *Lucera*, mientras que la poeta española Olvido García Valdés, que participará en los festejos especialmente invitada por el CCPE, se presenta ante los lectores rosarinos con una antología personal de su poesía editada y unas notas a modo de arte poética.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# En casa

DANIEL SAMOILOVICH

Me gustan los textos en que los poetas reflexionan sobre su propio trabajo y narran las alternativas del mismo: en una materia tan elusiva como la escritura, son tantos los fantasmas que concurren sin aviso, tantos los que, tras haber sido convocados y revolotear un poco sobre la página, se escapan, que el poema “terminado”, se sabe, está más bien abandonado en algún punto y es una sola variante del universo de sus posibilidades. “Las pretensiones son enormes, los resultados, deformes” ha resumido con poderosa gracia Leónidas Lamborghini: el poema es siempre menos, o más, o simultáneamente más y menos de lo que se quería, y en la distancia entre lo que pudo ser y lo que fue se abre un fecundo espacio de escritura y reflexión. He leído con fruición muchos textos que exploran ese espacio, y de cuando en cuando escribí también yo sobre mi trabajo poético y de traducción.

Con el *Diario de Poesía* es diferente; siempre tengo la impresión de que era un poco ocioso hablar sobre él: es, ni más ni menos, lo que es, lo que se puede ver al leerlo, y el espacio entre pretensiones y resultados se me aparece como vacío, o peor, lleno de alternativas industriales y económicas, encuentros y desencuentros personales, escasez o disponibilidad de tiempo, errores o aciertos de elección, suerte o falta de ella.

Empero, a veinte años del nacimiento del *Diario de Poesía*, la invitación de *Lucera* a escribir sobre la revista en relación con Rosario me parece una buena oportunidad de recapitular una historia que deja algunas cosas para pensar: ojalá a ustedes también les parezca.

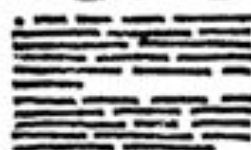
Esa historia se remonta, en rigor, a bastante antes de la salida a la calle del primer número. Cuando hacia 1984 empecé a pensar en la posibilidad de publicar una revista de poesía en formato tabloide y con circulación en kioscos, por un lado tenía en la cabeza una revista italiana de filosofía y literatura que había visto en kioscos en Roma, más un número único de un tabloide de poesía publicado por Juan Carlos Martini Real en abril de 1984; de un lado, entonces, estaban esas experiencias, del otro mi amistad con Martín Prieto y Daniel García Helder, que a la primera sugerencia que les hice respecto de la revista respondieron con entusiasmo, y cada tanto me incitaban a concretarla. Así, en 1986, todo cuajó muy rápido: entre marzo y julio se formó la parte porteña del Consejo de Redacción, con Jorge Fondebrider, Ricardo Ibarlucía, Diana Bellessi (santafesina que vivía en Buenos Aires hacía tiempo) y Daniel Freidemberg; completaron el equipo inicial Elvio Gandolfo, rosarino viviendo en Montevideo, y Mirta Rosenberg. Fue todo muy

# el lagrimal trifurca

Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, "Dossier el lagrimal trifurca", *Diario de Posta* N° 2.



LEZE



rápido, digo, y a partir de una idea tan general y una empatía tan inmediata que hoy parece providencial; juzgado retrospectivamente, resulta claro que cada cual aportó algo que resultó indispensable para que el proyecto cuajara. Del mismo modo, sin una pauta del número uno todavía, apenas el nombre del periódico, la definición del formato tabloide, y la idea de las secciones que contendría (reportajes, ensayo, poemas, una agenda con noticias y concursos) hablé con Juan Pablo Renzi: yo tenía presente un proyecto de revista dominical que él había diseñado para un periódico rosarino, y que finalmente no se hizo, y las tres o cuatro tapas que hizo en los primeros 80 para *Punto de Vista*, donde en el formato de medio tabloide de *Punto...* él había plantado unas columnas tipo periódico, ya con algo de texto en tapa, de un gran dinamismo. Le conté lo que me gustaba de lo que él había hecho, lo que queríamos hacer, las secciones, la idea de un diseño sencillo y versátil que pudiera

manejarse desde la redacción, sin necesitar un diseñador para cada nota de cada número. No eran gran cosa como definiciones, pero o bien Juan Pablo entendió de ellas más de lo que yo le dije, o bien, lo que es más probable, inventó lo que a esas definiciones le faltaba: un día me encontré con él y había dibujado doce o trece páginas maestras del interior, una tapa que no respondía aún a ningún material que yo le hubiera aportado (como dije, no había ningún contenido aún) y un logotipo dibujado a mano a partir de unas letras de los años 30. Vi esos dibujos (porque eran dibujos, cada página era un dibujo con sus rayitas en vez de texto y sus fotos cualesquiera, redibujadas o pegadas o evocadas con rectángulos negros) y supe que el *Diario* había empezado a existir.

Así, Rosario y rosarinos están imbricados en la existencia del *Diario* desde antes de existir, de un modo tan natural e inextricable que por momentos parece un poco absurdo discriminar lo "específico

rosarino” o litoraleño en el mismo: tanto valdría discriminar lo que tenía de específicamente porteño. Con esa naturalidad el dossier del primer número fue dedicado a Juan L. Ortiz, el reportaje de ese mismo primer número fue a Hugo Padeletti, la contratapa una nota sobre “Habla la vaca”, una performance poética que entonces hacían Prieto y Helder, y que estaba a punto de presentarse por primera vez en Buenos Aires. La presentación del número 1 se hizo en la Galería Ruth Benzacar en Buenos Aires, con un recital de Padeletti, y en la librería Ross de Rosario; los afiches de lanzamiento fueron pegados en las dos ciudades. Vale la pena destacar que nunca vivimos esas iniciativas en dos ciudades como el resultado del trabajo de dos equipos, sino de uno solo que trabajaba en los dos lados; quizás la situación de Mirta Rosenberg, que vivía a caballo entre Buenos Aires y Rosario, más o menos la mitad de su tiempo en cada lugar, fuera el epítome de la situación del propio periódico. Nunca hizo falta “equilibrar” presencias de uno u otro lado: el *Diario* se hacía en los dos, el Consejo de Dirección se reunía alternativamente en una ciudad u otra y a la hora de seleccionar el material a publicar se elegía lo que nos gustaba sin pensar ni por un momento de dónde provenía. Cuando en

uno de los primeros números se empezó a consignar en el ángulo superior izquierdo de la tapa “Buenos Aires-Rosario” como lugares de factura del *Diario* no se trataba más que de consignar un hecho: allí se hacía, y se hace aún, el *Diario*. (Durante un tiempo, se integró a aquella dupla de ciudades una tercera, Montevideo: en ese caso se trató de una aspiración que, por diversos motivos, permanece como asignatura pendiente).

Además de esa presencia continua, en el trabajo y el contenido número a número y hace veinte años, podrían destacarse algunos hitos de presencia pública del *Diario* en Rosario: la presentación del número 2, con un dossier dedicado a *el lagrimal trifurca*, en la Galería Krass, en septiembre del 86; la participación de todos los integrantes del Consejo en el Encuentro de Poesía organizado por el Departamento de Estudios de Posgrado de la UNR dirigido por Nicolás Rosa, en el 89; un recital co-organizado por el *Diario* y la librería de Fernando Toloza, en el 92; un ciclo de tres jornadas organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad, el Centro Cultural Parque de España y el *Diario de Poesía*, en el CCPE, en el 95, culminando con una conferencia sobre poesía y política de Aldo Oliva; el afichaje de la publicidad del número 38,

Francisco Gandolfo, Daniel Freidemberg, Jorge Isaías, Martín Prieto, Luis Sierra, D.G.Helder, Elvio Gandolfo y Sergio Kern en la presentación del número 2 del *Diario de Poesía*, Rosario, 1986.



aniversario de los primeros diez años del periódico, con patrocinio de la Municipalidad de Rosario, la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe y la Fundación Antorchas, en el '96; la participación de casi todos los integrantes del Consejo de Dirección en el homenaje a Aldo Oliva organizado por la UNR en 2000; la presentación del número 61 y su dossier dedicado al catalán Gabriel Ferrater, en el CCPE, en 2003, con la presencia de la que fuera compañera de Ferrater, Marta Pessarrodona. Puede parecer mucho o poco, pero yo lo juzgo mucho en el contexto de lo parco —o insuficiente, como se prefiera— que el equipo del *Diario* ha sido para organizar actividades públicas (creo que el *Diario* persiste más por las cosas que no ha hecho que por las que hizo; he visto muchas revistas excelentes

desaparecer por prodigarse en demasiados frentes: editorial de libros, encuentros, festivales, etcétera; ya hacer una revista con continuidad es un trabajo, enormemente grato pero también enorme sin más). En ese marco, todas estas actividades en Rosario tienen como común denominador, más que nuestra capacidad de trabajo, de veras absorbida por la propia factura del periódico, la generosidad con que diversas instituciones y muchos lectores de la ciudad han acogido algunas iniciativas nuestras. Una generosidad enorme, para seguir con el hiperbólico, pero en este caso irreemplazable, adjetivo. Generosidad que habría que extender a las ocasiones en que los integrantes del *Diario* que no vivimos en Rosario hemos sido invitados, ya no como institución sino como poetas, a participar en eventos de la ciudad, como por ejemplo el Festival Internacional de Poesía, algunas de cuyas mesas redondas y recitales hemos tenido la oportunidad de reflejar en las páginas del periódico.

Como no hay palo borracho sin espinas, quiero decir también que siempre me ha dolido un tanto descubrir que para muchos en la ciudad el *Diario* es una revista, pongamos que buena o no mala, pongamos que atenta a la poesía de Rosario, pero no rosarina. En cierta oportunidad, a uno de los

Una Macintosh Classic y D.G.Helder en la redacción del *Diario*.



Foto: Josefina Darriba



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

miembros del Consejo de Dirección que vivía en Rosario le dieron un sobre con el pedido: “¿Podrías pasarle esto a la gente del *Diario?*”. “Yo soy gente del *Diario*”, fue la pertinente respuesta. Otra vez, no me acuerdo ya cuándo, tuve ocasión de plantear la cosa en público: “Si huele como un perro, ladra como un perro, meneas la cola como un perro y eventualmente muerde como un perro: ¿por qué no sería un perro?”, pregunté a mi amable audiencia, desde la cual, o por cortesía o por no saber qué contestar o porque la pregunta estaba formulada en tono demasiado peleón en un ámbito público, nadie me respondió (es un poco vergonzoso citarse a uno mismo, pero es que quiero contar no sólo mi extrañeza, sino también sus vicisitudes). Tampoco nadie me lo explicó después en privado; faltó entonces de una respuesta, debí inventarme una para mi propio uso: hacer una cosa entre dos ciudades es demasiado insólito, aunque esas ciudades estén separadas por trecientos y pico de kilómetros, que para un país como la Argentina no es gran cosa; es demasiado raro, y desafía más prejuicios de los que nos hubiéramos imaginado cuando empezamos esta aventura. Es usual hablar de cosas grandiosas como América latina o la globalización, pero no tenemos el hábito de superar lo local. Lo local es al fin de cuentas un refugio, un marco de pertenencia, un ámbito de interacción básico, donde se verifica el verdadero “cara a cara” que ninguna teleconferencia o correo electrónico pueden dar. Es lógico que Rosario, con su poderosa vida cultural, se vea en ocasiones como un ámbito autosuficiente, y lo

mismo vale para Buenos Aires, que por otra parte no sería lo que es si no vivieran allí tantas personas nacidas en otras ciudades. Pero lo local es también un ámbito peligroso, por la autocomplacencia y la falta de desafío que implica. En un reportaje que le hizo Edgardo Dobry a Saer, publicado el año pasado en el *Diario*, evocando su amistad con Oliva y todo lo que se hacía entre Rosario, Santa Fe y Buenos Aires en los años 60, Saer pone las cosas en su punto: habla de una amistad y una voluntad de hacer extendida a lo largo y a lo ancho de una zona, donde el intercambio enriquece a todos y crea lo que él juzga, con razón a mi entender, el momento más potente de la cultura argentina contemporánea. Yo no digo que sea sencillo u obvio: digo, nomás, que a veces sucede, y sucede con naturalidad a partir de la curiosidad y el hacer

**Daniel Samoilovich**

nació en Buenos Aires en 1949. Desde 1986 es director de *Diario de Poesía*. Publicó cinco libros de poemas, *El mago* (1984), *La ansiedad perfecta* (1991), *Agosto* (1995), *Superficies iluminadas* (1997) y *Las encantadas* (2003).

Temas del “Dossier Poesía brasileña hoy”, *Diario de Poesía* N° 5





compartido. Es el hacer lo que modifica las cosas y da la medida verdadera de las dificultades, a veces mayores y a veces menores de lo que se hubiera pensado.

Así llegamos a esta celebración del vigésimo aniversario del *Diario de Poesía* en el CCPE, con la muestra curada por Viviana Usubiaga donde se expondrán por primera vez los bocetos de Juan Pablo Renzi y Eduardo Stupía, el seminario "Ut Pictura Poesis" dirigido por María Teresa Gramuglio y un número especial largamente soñado que incluye un dossier coordinado por Osvaldo Aguirre sobre Aldo Oliva. Está claro que a la pregunta de por qué en Rosario, después de lo dicho la única respuesta posible es: "Y dónde si no". Esta ciudad es una de las casas del *Diario*, y en casa será la fiesta. ■

Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 11.



Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, "Dossier Poesía brasileña hoy", *Diario de Poesía* N° 5.



# La pintura como poesía muda y la poesía como pintura ciega

PABLO MAHOVSKY

Como el concepto griego de «gnosis» responde a una clase de conocimiento inmediato, por revelación, no son pocos entre los clásicos los que postulan que si el arte es un sistema de conocimiento, ese conocimiento es gnóstico. Según el remanido argumento del más citado de los escritores argentinos, la inminencia de una revelación que nunca llega a producirse es el núcleo vital de toda estética. Así, la noción popular de la gnosis ha fomentado tramas notablemente exitosas. La última, el hallazgo de un detalle secreto en un cuadro de Leonardo Da Vinci hace rodar por tierra el dogma católico.

Es que las revelaciones del arte, tarde o temprano, llegan a la palabra. Y la palabra también sabe de revelaciones. Imágenes y palabras es la materia del seminario “Ut pictura poesis”, frase acuñada “por el poeta latino Horacio, cuya traducción literal sería ‘la poesía es como la pintura’”, tal como señala María Teresa Gramuglio, coordinadora del encuentro que se realizará en septiembre en el CCPE/AECI.

Ana Lía Gabrieloni, Daniel Samoilovich, el poeta Héctor Piccoli y el historiador del arte José Emilio Burucúa, el artista plástico Eduardo Stupía, además traductor y lector de poesía, Edgardo Dobry, filólogo, poeta, crítico y traductor, Jorge Schwartz, profesor de literatura en la Universidad de San Pablo, quien estudia las relaciones entre las letras y las artes plásticas, y la destacada crítica literaria Nora Catelli, residente en Barcelona, son los invitados a este seminario que, en palabras de María Teresa Gramuglio, surgió de su dirección de la tesis doctoral de Ana Lía Gabrieloni, “que se titula precisamente así, *Ut pictura poesis*. Tiene una primera parte en la que Gabrieloni desarrolla la



Fragmento de tapa, *Diario de Poesía* N° 9

pintura

trayectoria histórica de la cuestión, y una segunda parte donde se centra en la incidencia de la tradición del *ut pictura poesis* en la reformulación de las relaciones entre prosa y poesía y la emergencia de una nueva forma, el poema en prosa, en la literatura francesa del siglo XIX”.

A su vez, como el seminario se suma a la muestra aniversario del *Diario de Poesía*, revista que mantiene aún el diseño original de Juan Pablo Renzi, es

## *Reflexiones en torno a un seminario coordinado por María Teresa Gramuglio sobre los cruces entre imagen y palabra en la historia del arte*

pertinente preguntarle a Gramuglio –que acompañó al artista hasta su muerte en 1992–, cuánto de Renzi hay en el origen de este seminario y de esta celebración: “Y aquí tal vez sí, algo haya tenido que ver, de un modo más o menos consciente, la figura de Juan Pablo –señala– ya que una de las cosas que se van a exhibir en la exposición curada por Viviana Usubiaga son los bocetos de las tapas y afiches del *Diario* que él hizo. Él consiguió, además, que Ruth Benzacar prestara el local de su galería para el lanzamiento del *Diario*. Habló en esa presentación, y dijo algo acerca de un reencuentro de los pintores con la poesía. Me reconforta sentir que de algún modo él está presente en esta celebración”.

expectativa de revelación que el vulgo va a buscar en la pintura –según el ejemplo– porque el poema siempre va a hablar del autor. “Si leo a Louis Aragon para entender a Chagall, sólo voy a encontrarme con las impresiones de Aragon sobre Chagall”.

Asimismo, los estudios sobre “Ut pictura poesis”, que Gabrieloni realizó en Suiza, Inglaterra y Francia, señalan no sólo la poca bibliografía sobre el tema que hay en castellano, también la falta de investigación en torno a las relaciones entre arte y poesía. “Es un campo fundamentalmente explotado por los semiólogos, que comparan la naturaleza textual de un cuadro con la de un poema”, dice. E, incluso, tales relaciones son

# *poesía muda*

### **Impresiones**

La relación entre palabras e imagen es imprescindible para la historia, la teoría y la crítica literaria, porque sin ella no podrían leerse los poetas europeos del siglo XIX, cuyos ingresos dependían por lo general de sus comentarios y reseñas de artes plásticas –una de las pocas disciplinas medianamente rentables de entonces–. Hubo así poesía sobre arte y críticas con valor poético. Pero tales palabras –según sopesa Gabrieloni– vienen a frustrar aquella

tomadas la mayoría de las veces como un recurso para la historia del arte.

El norteamericano W. J. T. Mitchell, historiador del arte y una de las fuentes fundamentales del tema, escribe –tal como anota Gabrieloni en su tesis–: “La historia de la cultura es en parte la historia de una lucha ilustrada por el dominio entre signos pictóricos y lingüísticos”. Por su parte, Martín Jay sostiene la hipótesis de que la historia de



Ilustración *Diario de Poesía* N° 2

# Ut pictura poesis

Europa es la de una tradición centrada en el poder del sentido de la visión. Los períodos durante los cuales la analogía se manifiesta intensamente: Renacimiento y Barroco, segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, coinciden con aquellos –siguiendo la idea de Jay– en los que dicha tradición centrada en el poder de la visión llega a los grados de mayor saturación con las artes visuales. A la vez, es en estos momentos cuando tienen lugar las mayores exploraciones plásticas sobre el fenómeno de mimesis que, en consecuencia, los críticos consideran factible trasponer con toda su centralidad, a la porción del campo literario que se comprueba en superposición con el de las artes.

## Periferia

Estudiar el tema desde Argentina, desde la periferia –tal como lo hizo y lo señala Gabrieloni–, tiene sus ventajas. Porque si bien hay tradición en Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos en torno al asunto del “Ut pictura poesis”, rara vez estas hipótesis se cruzan y así Mitchell y Jay hablan para sus compatriotas, en la academia norteamericana, y los franceses hacen lo propio en sus claustros. Sin embargo, así como el programa preparado por Gramuglio recoge e historiza los datos de la Antigüedad griega y latina, el

Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, el Impresionismo y las vanguardias contemporáneas (“Antes de Horacio, Simónides de Ceos, según Plutarco, habría afirmado que la poesía es pintura parlante y la pintura, poesía muda. Varios siglos después, Leonardo lo corrigió en su *Paragone*: ‘la pintura es una poesía muda y la poesía, una pintura ciega’”, escribe Gramuglio), los estudiosos del tema parecen verse forzados a esbozar el estado de la cuestión, como si el análisis de esta relación entre pintura y poesía, entre la imagen y la palabra, estuviese siempre empezando de cero.

Los márgenes se buscan, o se mezclan, tal como lo plantea Gabrieloni: “La modernidad ha sido el escenario de un proceso doble de erosión: de los límites entre las artes y de los límites genéricos. Este último caso se debe a la emergencia del poema en prosa. Una forma híbrida, cuya resistencia a las precisiones terminológicas de la teoría literaria sólo es comparable a la docilidad con la que absorbió la visualidad de la imaginaria

poesía



Página de artista: Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 2

### Del 11 al 14 de septiembre

“Ut pictura poesis”, seminario coordinado por María Teresa Gramuglio, se realizará en la Sala de Conferencias entre el 11 y el 14 de setiembre. La primera jornada reunirá a Ana Lía Gabrieloni con Daniel Samoilovich, la segunda a Héctor Piccoli con José Emilio Burucúa, la tercera a Edgardo Dobry con Jorge Schwartz y la cuarta a Eduardo Stupía con Nora Catelli.

pictórica. La imagen, agente principal de la doble erosión, se constituyó como categoría estética y genéricamente transversal, dado que atravesó tanto poesía y prosa como literatura y artes plásticas. El origen y el desarrollo posterior del poema en prosa fueron tan marginales como lo ha sido y sigue siéndolo la crítica académica sobre este género. Marginales por sus posiciones periféricas con respecto a los cánones y a los circuitos de difusión respectivos pero, también, por situarse sobre los márgenes colindantes de dos espacios diferentes de producción estética y de investigación académica: el de las letras y el de las artes”.

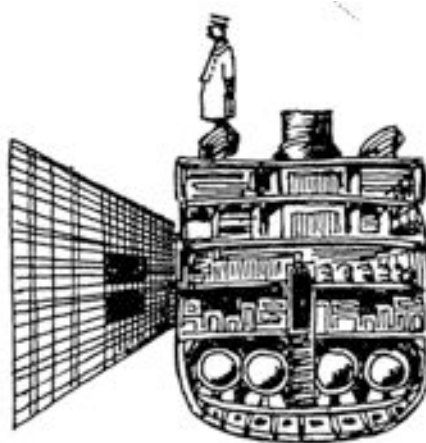
Pero el meollo del seminario será precisamente el cruce entre imagen y palabra.

#### Escena

En 1863 el pintor Edouard Manet presentó en el Salón de París una obra titulada *El Baño* (luego rebautizada *El desayuno sobre la hierba*), que retrataba una escena entre los árboles y a orillas del Sena

en la que una joven burguesa posaba totalmente desnuda junto a dos muchachos vestidos que conversan entre sí echados en el pasto mientras ella, acodada en su rodilla, pierde la mirada más allá del cuadro. Al fondo, saliendo del río, otra bañista.

Si bien Manet y otros tantos pintores ya habían presentado desnudos, lo que hizo que el jurado rechazara la obra y premiara el *Nacimiento de Venus*, de Alexandre Cabanel, fue que la de Manet era ya una muestra de modernidad en la que una joven burguesa, sin otra entidad que la de su clase —no la de la divinidad ni la de la mitología clásica— posaba desnuda entre dos hombres. Mientras que la desnudez de la Venus de Cabanel, era antes una idea platónica que el dibujo de una corporeidad. En su reseña, Emile Zola acusa lo ambiguo de esa representación: “La diosa, ahogada en un río de leche, tiene el aire de una deliciosa dama galante, no de carne y hueso ¿ello parecería indecente? sino de una especie de mazapán blanco y rosa”.



Izquierda: Boceto de Juan Pablo Renzi.  
Derecha: Ilustración de Hugo Diz, "Dossier el lagrimal trifuera", *Diario de Poesía* N° 2.

Ahora bien, ¿qué revela –para remontar la fábula original de esta nota– esta conocida escena de la historia del arte? En principio, como reseña Gabrieloni en una conversación, se rompe el acuerdo tácito entre el artista, la academia y el público. Quebrado ese pacto, los artistas saludan al Impresionismo y crean sus propios ámbitos, en los que ya no rigen las reglas de la academia, sino las propias: nace de algún modo el espacio propio de la pintura, que acompañan tanto los pintores como los escritores y los poetas. “Si no se tiene en cuenta la historia del arte no se podría leer la poesía de los poetas decimonónicos, que escribían sobre pintura”, dice Gabrieloni.

A partir de aquella ruptura que los historiadores, y en particular Pierre Bourdieu, celebran en Manet –dicho sea de paso, Napoleón III compró las obras defenestradas en el Salón de 1863 e inauguró el Salón de los Rechazados para que el público pudiera dar fe de por qué habían sido impugnados, creando así la primera muestra antagónica de arte– los artistas y, con ellos, los escritores y poetas hallaron un modelo a seguir, aunque la transfiguración y desintegración del espacio y el tiempo en el relato, la disolución de la

anécdota y todos los rasgos de vanguardia que crearían un público propiamente literario llegaría recién en la década de 1920, con la aparición del *Ulyses* de James Joyce.

Los números que releva Gabrieloni en su investigación en torno a la relación de artistas y escritores en París son bastante elocuentes: “La pintura –escribe– fue adquiriendo cada vez mayor relevancia en el conjunto de la producción cultural. Es suficiente recordar que de las 485 obras expuestas en el salón de 1801 se pasó a las 5.180 que se expusieron en el salón de 1848. Pero este panorama sería incompleto sin dar otras cifras, las que revelan que el salón de 1859 fue acompañado de la publicación de 108 críticas o reseñas de escritores sobre las obras allí expuestas, mientras que en el salón inaugurado una década después éstas llegaron a sumar un total de 4.240”.

Las revelaciones, al fin y al cabo, sobrevienen cuando hay un ojo, una voz dispuesta a dar con ella. Aunque ya es revelador que aquello de lo que se habla y aquello que se mira con cierto goce sostengan a través de su historia sus cruces, sus puntos mudos y sus puntos ciegos. ■

# Algunas notas a modo de poética

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

*Ánima, entonces, el jardín, ánima el jardín  
para las llamas de su cadáver.*

Juan L. Ortiz: «Entre Ríos»

1

2

3

4

5

6

**1**  
El poema, como el paisaje, es lugar donde se nos permite hablar con los muertos; también donde se nos permite sentir el dolor. Ambos se traman de *duración*, el tiempo ensimismado en la contemplación de la cosa perdida. Así caracterizaba Benjamín el *luto*. (En qué consiste la emoción nos lo muestra a veces la falta de emoción. Cuando al oír o leer una frase sentimos que le falta emoción, percibimos que esa ausencia tiene que ver con algo del tiempo; la falta de emoción va unida a alguna falla o excesiva claridad en el sentimiento del tiempo; como si la muerte *no* hubiera imprimido su huella.)

**2**  
El poema es siempre retrospectivo, pero la dilatación lírica se adhiere a la respiración; el pensamiento del poema no procede por análisis sino condensándose, condensándose en asociaciones, en ritmos y montaje. Se trata de un pensamiento perceptivo, intuitivo y lacónico, sensorial. Prácticas, trabajo de taller: 1) suprimir: suprimir imágenes o nexos innecesarios, decir lo menos posible: con frecuencia la fuerza de un poema no está en lo que dice sino en lo que calla y que lo alimenta (en las máscaras de algunas tribus de Mali, cuanto más peligrosa es la máscara, más pequeña es la boca); 2) ahondar en lo rítmico, buscar que se resuelva en lo de verdad respiratorio; 3) vigilar contra los hallazgos, contra lo redondo, contra lo agradecido y esperable.

Boceto de Juan Pablo Renzi.



### 3

El ritmo viene. El ritmo viene con la imagen, fluye; pero se entrecorta o vira en la sintaxis. O lo que es lo mismo: el ritmo no es de la medida, sino de los latidos y la respiración, de la aspereza y el titubeo, de la levedad y la fatiga. El ritmo viene en el poema, con viento en contra y corrientes a favor. El poema va siguiéndolo, ganándose.

### 4

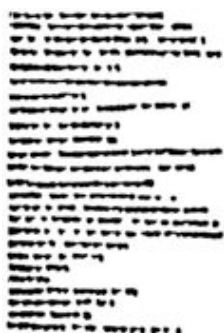
De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como mío es, en un sentido amplio, el de la *yuxtaposición*. Es el <tropo> del cine y de la vida: *ella, los pájaros*. La extrañeza y el sentido proceden

de ese trabajo de *montaje* que nuestra percepción realiza de modo natural. La metáfora, en cambio, es algo que en lo que escribo me cuesta reconocer. En este sentido, considero mi escritura realista, quiero decir *literal*. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad.

### 5

Los poemas, aun si brotan de la imagen más aérea, más luminosa y diurna, más *visible*, bucean y avanzan como un pez hacia un espacio propio y silencioso –lo visible y su luz están también allí.

# Antología personal



*Verde. Las hojas de geranio  
en la luz gris de la tormenta  
tiemblan, tensión  
de nevadura verde oscuro.  
Te mirabas las manos,  
nevadura de venas; si los dedos  
fueran deliciosos, decías.  
Al caminar  
apoyaba mi sien contra la tuya  
y en la noche escuchaba  
el ruiñeñor y el graznido  
del pavo. Indiferencia  
de todo, oscuridad.  
Me llamabas con voz muy baja.  
Sólo un día reíste.*



Conozco una pareja de cuervos, sé que tienen  
un tiempo semejante al de los hombres  
para vivir; podría visitarlos,  
pasear juntos  
hasta los sauces de la orilla.  
Hoy he hablado con alguien por quien sentí afecto,  
le encontré satisfecho y próspero;  
su enemigo murió. La muerte  
siempre es de frío.

Las flores de algunos árboles  
recién brotadas  
son como caracoles  
verdes, árboles invadidos  
de infinitos gusanos,  
levedad de materia.  
Me da miedo la luz,  
lo quieto de la luz,  
el hueso de tu sien  
contra la mía.

Nadaba por el agua transparente  
en lo hondo, y pescaba gozoso  
con un pequeño arpón peces brillantes,  
amigos, moteados.  
Aquella agua tan densa, nadar  
como un gran pez; vosotros,  
dijo, me esperabais en casa.  
Pensé entonces en Klee,  
en la dorada. Ahora leo:  
estás roto y tus sueños  
se cuelan en tu vida, esa sensación  
de realidad es muy fuerte; estas pastillas  
te ayudarán.

Dorado pez,  
dorada de los abismos, destellos  
en lo hondo. Un sueño subterráneo  
nos recorre, nos reúne,  
nacemos y morimos, mas se repite  
el sueño y queda el pez,  
su densidad, la transparencia.

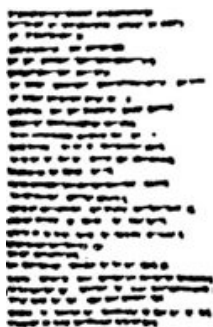
(Antonio Gamoneda, Jerónimo Salvador)

#### Olvido García Valdés

nació en 1950 en Santianes de Pravia, Asturias. Publicó *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990), *ella, los pájaros* (1993), *caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001), e *Y todos estábamos vivos* (2006). Los poemas que aquí se publican pertenecen a sus últimos cinco libros y fueron seleccionados para *Lucera* por la autora.

Sólo lo que bagas y digas  
eres, incierto lo que piensas, invisible  
lo que sientes dentro de ti.  
¿Qué significa  
dentro de ti? Nada eres si, como dicen,  
no es intersubjetivamente comprobado  
(al menos comprobable). Juan de la Cruz no es  
más que unos poemas, Emily  
Dickinson, Edgar Allan Poe, sólo palabras.  
¿Qué significa  
intersubjetivamente? ¿Cuántos sujetos  
hacen falta? ¿Cuántos que digan  
a la vez: Juan de la Cruz, Emily  
Dickinson, Edgar Allan Poe son cimas  
de la vida humana, cimas  
de la miseria humana en este hermoso  
mundo?

• • • • •



Este conocido temblor  
de las hojas con la brisa y este verde  
de abril como un vómito  
en la luz. Suficientes  
aún las antiguas palabras:  
no percibe el cadáver  
dulzura ni calor y sí, en cambio,  
el silencio y el frío,  
puesto que se percibe lo que se es.  
Discontinua vivencia, porque todas  
aquí somos iguales. Como mirlos  
y mirlos esbeltos en el canto y en el negro  
intercambian sonidos:  
acepta la vida, el acorchamiento  
de la vida, desecha  
la vieja hybris, nada  
pierde quien muere, nada gana  
tampoco. Es nítido  
el sonido tras la lluvia,  
se percibe ahora el tren  
con violencia veloz, el obsesivo  
zureo de palomas.

• • • • •

escribir el miedo es escribir  
despacio, con letra  
pequeña y líneas separadas,  
describir lo próximo, los humores,  
la próxima inocencia  
de lo vivo, las familiares  
dependencias carnosas, la piel  
sonrosada, sanguínea, las venas,  
venillas, capilares

La distancia entre quien habla  
y por ejemplo dice mi pecho y quien sirve  
de soporte a esa habla  
y dice por ejemplo yo es la que atraviesa  
la retórica, toda la lengua. El sonido  
que bandadas producen  
es externo, el encharcamiento  
estacional de las tierras  
llanas, ese espejo, pecho desnudo,  
graznidos para lo vulnerable.



*La intuición empírica del pájaro le lleva a elegir el farol que un saledizo ampara para ampararse él mismo del invierno. Quisiera que mi intuición supiera elegir, ver de qué modo la noche pudiera quedar fuera (viscera de cavernas magulladas, náusea y frío o aquella pesadumbre sin raíz). Quisiera señalar y (llamando a la hermosura) decir: ven; que el corazón fuera ligero y mirara y al mirar dijera: te amo, como un ángel de Giotto que bajara hasta Joaquín. Te amo, debió de sentir que le decía, y que quería decir: puedes amar.*

*Levanta los ojos y pájaros, por azar, cruzan el cielo y es del aire su ausencia. La luz que nos alivia, era de azar y noche aquella claridad, un cantar que venía sin música, porque era dentro la música. Y breve. Se va viviendo dentro de los ojos. Alarga la polilla como un pavo ceniza su abanico. Anima II. Lo que fue del amor, ojo y patitas. Vio tesoros de luz, donde están la nieve y el granizo y el rocío y la lluvia. Un vaso de cristal, la penumbra en suspenso.*

*Dime, ven esta noche a mi sueño un instante, ven que te oiga, con levísimas flores madruga hasta mí por el silbido del mirlo, ya que toda tu vida fue de estricta (penosa, enferma) actividad, salvo estos años (alma del corazón, cantares) últimos.*

*[Fragmento de texto ilegible]*

*Qué blanca está la higuera justo antes de brotar, sarmientos de plata clara con garras de gato verdes, ha hecho suyas cicatrices de poda, se ha vestido de pálida, purificada y clara con el hielo, ensimismada entumecida. Blanca antes de ser peluda, y áspera al reverso de las hojas, y suave intensamente verde y grande y protectora de frutos al cestillo.*

*La intensidad de lo que no corresponde, como si no hubiera entre yo y ser adecuación, entre bondad o belleza y vida.*

*[Fragmento de texto ilegible]*

### **Viernes 8 de septiembre**

El viernes 8 de septiembre, a partir de las 19 horas en la Sala de Conferencias del Centro Cultural leerán poemas Olvido García Valdés, Juana Bignozzi, Hugo Padeletti, Arnaldo Calveyra, Pedro Provencio y Miguel Casado.

# Una revista desplegada en el espacio

Viviana Usubiaga

Daniel Samoilovich guarda entre sus tesoros los diseños originales de las tapas de *Diario de Poesía*. Estas ilustraciones, minuciosamente dibujadas por Juan Pablo Renzi, fueron el punto de partida de la muestra para la que Daniel me invitó a trabajar en la curaduría. Pronto los hallazgos entre sus materiales y relatos fueron nutriendo el proyecto. Pensar y organizar una exposición –y en particular, una de este tipo– supone la confluencia de voluntades, es decir: es tarea colectiva (aunque las acciones curatoriales muchas veces se obstinen en llevar nombre propio). En cierta manera, el proceso de elaboración de la muestra, en el que me he aventurado junto a Samoilovich y Eduardo Stupía, replica precisamente el modo en que es hecha la publicación de la que trata.

Acaso plantear una exposición sobre una revista corre el riesgo de ser imaginada por los futuros

visitantes como una tediosa sucesión de vitrinas que guardan documentos sacralizados, añejos y silenciosos. Si se suma a esta visión que la revista en cuestión es sobre poesía, se duplica la sospecha del público de verse sometido a digerir, a cada paso del recorrido, innumerables signos lingüísticos, extensiones de textos, planicies de lectura que con sólo intuir el reto de enfrentarlas, hacen doler los pies.

Por el contrario, la exhibición que se presentará adhiere a uno de los principios del mismo *Diario* que plantea “tentar los límites de circulación de la poesía” y, en tal sentido, se compone de muy diversos objetos, recursos narrativos, fuentes visuales y niveles de lectura. Considera no sólo a una concurrencia especializada sino a un público general e interesado, que incluye al primero. Así como en las páginas de la revista conviven palabras e imágenes, la exhibición integra sus variadas relaciones dentro de las salas a partir del montaje de obras originales, reproducciones, macrotextos, gigantografías, proyecciones, audiovisuales y otros recursos tecnológicos que estimulan distintos efectos sensibles y otorgan textura a un recorrido fluido. Si bien está atravesado por la historia de la publicación, este recorrido no se plantea en un eje cronológico sino articulado en núcleos basados en algunas de las secciones en las que la propia revista está organizada. Entonces, lo que se propone al visitante es explorar el interior de *Diario de Poesía* y transitarlo como si ciertos focos de sus últimos veinte años se encontraran desplegados en el espacio.

Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 3.



nivel de las Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 3.



### 7 de septiembre

La exposición sobre *Diario de Poesía*, curada por Viviana Usubiaga, se inaugurará el 7 de septiembre en las Galerías del Centro Cultural Parque de España/AECI de Rosario.

Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 3.



Dado que la revista cuenta entre sus miembros y colaboradores con artistas plásticos notables como es el caso de Renzi, primer director de arte, y de Eduardo Stupía –quien ha continuado su tarea desde el número 23– uno de los temas clave de la muestra será el vínculo entre las artes plásticas y la poesía. Se exhibirá por primera vez el conjunto de bocetos elaborados por Renzi que

constituyeron las páginas maestras. En ellos, delineaba tanto las tipografías como cada una de las imágenes fotográficas o de ilustración que acompañarían los artículos, al tiempo que colaba humoradas sobre el trabajo en la Redacción. Muchos otros artistas deslizaron sus trazos especialmente para el *Diario*. Se brindará la oportunidad de apreciar las obras de Guillermo Kuitca, Fernando Fazzolari, Ana Eckell, Eduardo Medici, Emilio Torti, Mirtha Dermisache, entre otros, como Jorge Gumier Maier, Luis Felipe Noé, Américo Castilla, León Ferrari, Alberto Heredia, Pablo Suárez, Enrique Aguirrezabala y Daniel Scheimberg, cuyos dibujos han formado la sección “Página de artista”. Como una colección íntima este conjunto de cuadros permite dar cuenta de las poéticas y actuaciones de los creadores en la escena local desde mediados de los años ochenta.

La circulación de una pluralidad de voces ha sido una constante para la publicación. Algunas de ellas se dejaron oír en reportajes y en la organización de encuentros y recitales y podrán escucharse en las salas. La exposición incluye, además, los relatos de Samoilovich y Stupía sobre el trabajo de construcción del *Diario* en un audiovisual especialmente editado para esta oportunidad. Y así como se oírán las voces de los poetas, también

Izquierda: Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 16.  
 Derecha: Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi "Dossier Georges Perec", *Diario de Poesía* N° 21.



sus rostros podrán ser conocidos o reconocidos a través de una galería de retratos fotográficos.

Por otra parte, se desplegarán tres dossiers con los materiales que han ayudado a componer cada una de las miradas sobre el tema elegido: uno dedicado al poeta y pintor Edward Lear, otro al escritor cubano Virgilio Piñera y un tercero a Arnaldo Calveyra, el poeta entrerriano residente en París, que tiene, entre otros materiales de interés, fotos junto a su amigo Julio Cortázar, un boceto para su retrato firmado por Antonio Berni y un video realizado por Débora Vázquez y Matías Serra Brandford que permite conocer el pensamiento del Calveyra en primera persona. Se dispondrán también los afiches callejeros del *Diario* que solían irrumpir en la fisonomía urbana de Rosario y Buenos Aires en los años 80 y 90, las cartas y editoriales que condensan ciertos debates

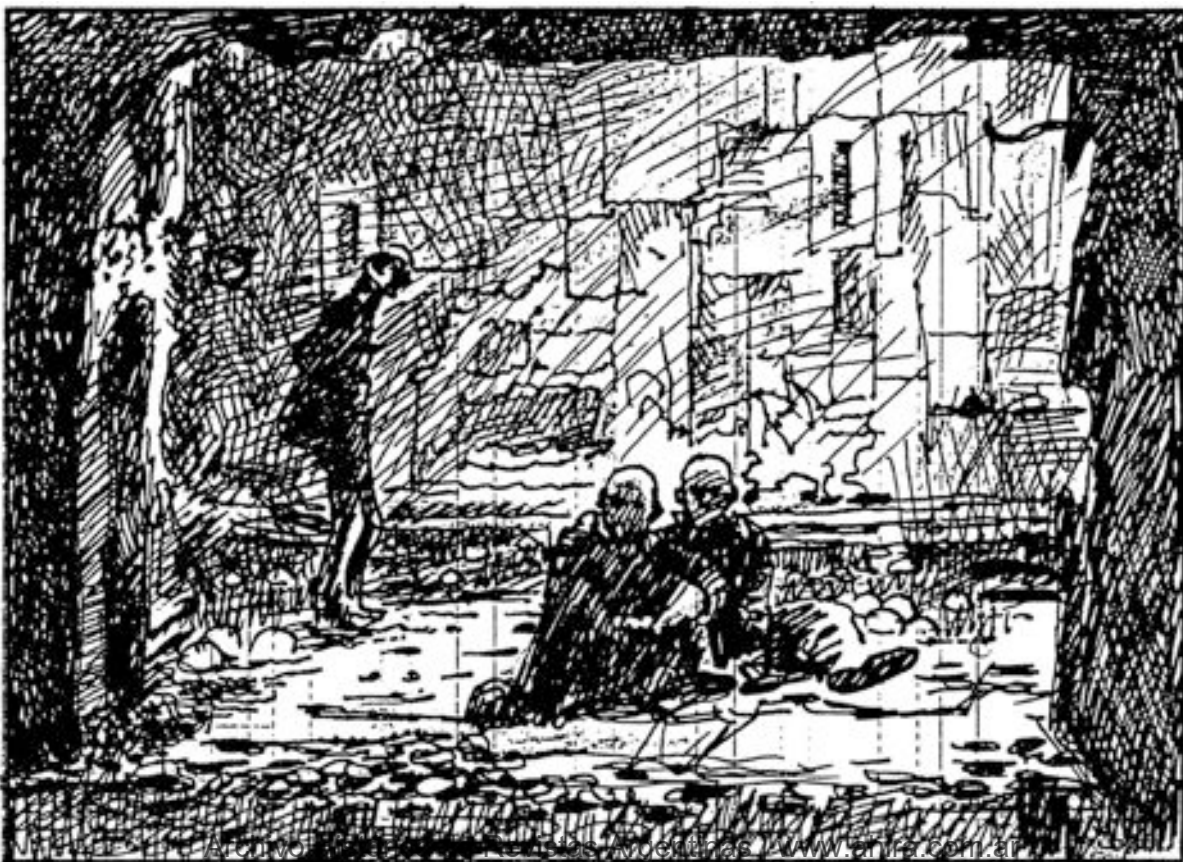


Ilustración Juan Pablo Renzi,  
*Diario de Poesía* N° 1.

y marcan acontecimientos que conmovieron a la historia de la revista, de la comunidad de los poetas y de nuestro país.

Por último, la exposición reserva lugares de consulta y lectura de las revistas y espera transformarse en un espacio de encuentros. ■

# “Poder hacer de lo memorable una novedad”



Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 6.



*Sergio Raimondi, coordinador del Museo del Puerto de Ingeniero White, defiende la idea de que un museo, más que reponer las memorias de una ciudad, debe dar cuenta de las disputas que éstas promueven*

CECILIA VALLINA

Reponer las disputas, las tensiones, los debates, pero también dar cuenta del estado de las mutaciones de las fuerzas que operan en la historia, crear las condiciones para una nueva recepción de los relatos, disolver la naturalidad social con la que se asocia la palabra archivo a “garantía de verdad histórica final”, confiar en que otros, en el futuro, serán capaces de leer, allí donde nuestra contemporaneidad nos puso un límite, nuevos sentidos en los relatos, en las imágenes, en los objetos, que nosotros recuperamos, resguardamos y creamos, son las tareas del arqueólogo, del historiador, del periodista, del cronista que asumen la narración del acontecimiento advertidos de la importancia de hacerlo sin perder en el camino su singularidad política, su inscripción en un contexto, en la historia.

Sobre esta lista, que podría aplicarse a todo aquel que se vea en la tarea de construir y organizar relatos de memoria y crear un dispositivo que los active en el presente, va esta conversación con Sergio Raimondi, poeta, profesor universitario y uno de los coordinadores del Museo del Puerto de Ingeniero White, de Bahía Blanca, que investiga las relaciones entre memoria y presente en una zona portuaria que originalmente se construyó con

capitales ingleses y mano de obra inmigrante y que hoy se configura alrededor de la combinación de tecnología y polo petroquímico. Allí, Raimondi trabaja “la idea de un museo que, en cierto sentido, compita con la dinámica de los medios, como si fuera una suerte de gran lente a través de la cual las noticias se releen y revisen pero desde la densidad y los diversos registros sociales que hablan de la historia”, en una operación crítica que desplaza el lugar que tuvo en sus orígenes la prensa y su correlato material, las redacciones de los diarios, y que hoy, lejos de allí, para melancolía de muchos, está ardiendo con más libertad en lugares que abren la disputa por el sentido.

—¿Cómo pensás que debe establecerse hoy la relación entre un museo que tiene a su cargo la creación de un archivo político, cultural y social y la ciudad donde funciona el museo?

—Pienso que la capacidad del museo de sostener una relación intensa con la ciudad está menos en relación con la reposición de las memorias de esa ciudad, que con la de las disputas que supone el trato con ellas. No pienso, por supuesto, al museo como un espacio que pudiera estar más allá de la

dinámica ciudadana cotidiana, del día a día y de las diversas posiciones políticas que pudieran asumirse, como algo superior y neutral capaz de recoger las distintas posturas en pugna y de mostrarlas sin involucrarse en ellas; eso es imposible. Cuando digo que hay reponer las disputas quiero plantear, por el contrario, que el trabajo con la memoria de una ciudad no puede ser ejercido sin posicionarse a conciencia en los debates que supone, y que justamente el carácter explícito de esa posición es uno de los elementos imprescindibles para que la tarea del museo sea eficaz. Cuando se reponen las memorias se reponen, en primer lugar, una posición. En este sentido, el museo nunca será el lugar privilegiado donde se resguarden o “atesoren” las memorias, sino en todo caso donde estas se pongan en riesgo, donde se actualicen, donde muestren y demuestren sus condiciones de existencia, donde se dispersen, donde, estrictamente, se pongan en circulación. O sea, se puede tener un archivo fundamental, pero si ese archivo no se mueve, si ese archivo no es usado, si no evidencia sus límites y apuestas para intervenir en el día a día, para proponer otras imágenes, para debatir, ese archivo, propiamente, no existe. En este orden, habría que decir también que otra de las funciones de un museo es crear las condiciones posibles para una nueva recepción; esto es, que uno de los trabajos a hacer en un museo es el de brindar las herramientas para poner en crisis las concepciones de museo naturalizadas, para cuestionar la misma autoridad que a veces sostiene socialmente la labor de los museos, porque en último término ésa suele ser una autoridad reaccionaria, que pide al museo la garantía de la verdad histórica final.

—*La creación de un archivo en una institución pública supone una discusión con el Estado sobre los modos de representación de la memoria. ¿Cuál es el estado de esa discusión pensando en el espacio político, mediático e institucional, y en los efectos que hoy tienen las intervenciones culturales?*

—Eso último que señalás es un verdadero problema, un problema que, por lo menos desde el Museo del Puerto, que es una institución municipal, hemos pensado muchas veces, desde distintas perspectivas, y sin llegar tal vez más que a conclusiones precarias en distintas circunstancias u



Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 18.

ocasiones. O sea, voy al hecho de que si, como también creo, siempre en última instancia se trata de una discusión en términos de representación con el Estado, porque el Estado es tradicionalmente una suerte de máquina (no sólo discursiva) de configurar la historia, hay que ver cuáles son las posibilidades concretas de hacer esto desde una institución solventada justamente por el Estado, ¿no? Yo creo que si de verdad hay posibilidades de hacer desde el Estado una operación que tienda a discutir con el mismo Estado, es porque lo que se entiende por esfera política o, mejor, por el dominio de lo político se ha reducido tanto para las actuales clases dirigentes (casi, digamos, al nivel escueto de lo mediático, aunque, claro, no sea exactamente tan “escueto” ese nivel), que lo que se concibe como esfera cultural ha quedado si se quiere más lejos de las posibles presiones de los partidos de gobierno. Pero, me pregunto, ¿esto ha de ser leído sin más como un desplazamiento favorable? Creo que no, de verdad creo que no. Quiero decir, si bien entiendo que hay que hacer



Izquierda y derecha: Bocetos de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 6.

usufructo de esta coyuntura, comprendo también que no se puede avanzar sin poner en consideración el énfasis estrictamente político que las intervenciones culturales han perdido desde la dictadura a esta parte; esa pérdida es no sólo una posibilidad sino un altísimo riesgo. Porque es cierto, las labores de instituciones como los museos han de ser pensadas y concebidas a largo plazo; creo que allí, en esa mayor duración, es donde terminan cobrando una mayor densidad, pero también evaluó que hay que ver qué hacer con la estricta incapacidad coyuntural de la que estas instituciones “gozan” en la actualidad.

—¿Cuáles fueron, y cuáles son hoy, las “guías” (teóricas, metodológicas, prácticas) a partir de las cuales ustedes crearon el archivo oral del museo?

—No hubo, con respecto a la formación del archivo oral del Museo del Puerto, algo así como una plataforma teórica previa más o menos consolidada, sino más bien una serie de necesidades. Las reflexiones entonces se fueron conformando con

relación a superar esas necesidades y, claro, a la experiencia misma del trabajo con sus dificultades y sus bondades.

—Existe una larga tradición de debates alrededor de “la voz como documento” en los que se cuelean las discusiones sobre la carga de verdad que encierran los restos de la cultura, entre lo que puede recuperarse y lo que se ha perdido. ¿Cuál es, en ese sentido, el estatuto que adquiere el documento creado, tanto al interior del museo como hacia el exterior?

—Tal vez uno de los problemas más constantes que hemos tenido desde entonces tenga que ver con el hecho de que esa “voz como documento” a la que

Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 18.



te referís no es sino uno de los elementos en la conformación del museo, porque por supuesto también están los objetos (los palos de amasar, las garlopas, los pupitres), también están los documentos escritos, también están las fotografías. Hoy por hoy nuestra inquietud está en relación con ver cómo hacer para devolver esas “voces” a un mundo más complejo y, si se quiere, material, porque por cierto fijate que ya cuando se habla de “voces” parece como si hubiera sido posible destilar algo de un cuerpo, es en definitiva casi una operación de desmaterialización de los cuerpos y de los cuerpos en sus relaciones con otros cuerpos y con las cosas del mundo. En este sentido, sospechamos a veces que si hubiera o pudiera haber un destello de verdad en la puesta que lleva adelante el museo, ese núcleo de verdad no va a estar estrictamente en tal o cual voz, en tal o cual objeto, en tal o cual escrito, en tal o cual fotografía, sino posiblemente en el entramado entre dos,

tres o cuatro elementos, y que son entonces esos entramados, esas yuxtaposiciones o esos montajes lo que tal vez permitan recobrar el sentido del trabajo. En relación con esto hay un texto no estrictamente teórico que nos ha hecho reflexionar mucho, una “novela” (¿una “novela”?) de Hans Magnus Enzensberger, titulada *El corto verano de la anarquía*, donde él actúa ahí menos como narrador que como montajista de diversas voces que dan cuenta de lo que fuera la experiencia de la toma del poder anarquista durante la Guerra Civil Española; hay un momento inicial y reflexivo en el que dice: “La reconstrucción se asemeja a un rompecabezas, cuyas piezas no encajan sin costura. Es ahí precisamente, en las grietas del cuadro, donde hay que detenerse. Quizá ahí resida la verdad de la que hablan los relatores”. Bueno, esa idea, no la de que la verdad estaría en tal o cual relato sino en las contradicciones entre uno y otro, en aquellos puntos en los que un relato y otro no coinciden, me parece una idea a la que hay que seguir dándole vueltas.

—“Del nombre de una vida singular, a la de un objeto mudo en un archivo se elabora el sentido de la pregunta por la historia”, dice Horacio González en “El archivo como teoría de la cultura”, un artículo publicado en la revista *La Biblioteca*. Eso me hace pensar que quienes construyen un archivo, es decir, quienes definen el modo de representación que predomine en ese archivo, estarán preguntándose por la historia y por lo tanto, por el tiempo. En ese sentido, ¿los relatos del archivo son literatura, historia, documentos?

—Bueno, depende qué se hace con ellos. O sea, no creo que pueda definirse el estatuto del relato - documento en términos de alguna especificidad interna. Por otro lado, buena parte de la potencia de intervención que tienen los relatos está justamente dada por su capacidad para poner en tensión los modelos discursivos e, inclusive, disciplinarios: ¿dónde termina la literatura y empieza la historia? Es probable entonces que los relatos nos pongan en situación de tener que inventar herramientas nuevas para abordarlos, y no tanto de utilizar las que ya fueron configuradas para otros objetos; eso no es una deficiencia como a veces se suele pensar, sino una oportunidad que hay que saber aprovechar. Las extensiones de sentido con las que será



Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, *Diario de Poesía* N° 18.

dotado el relato finalmente tendrán que ver con los modos de usarlo, y con las circunstancias de ese uso. Sí, a mí siempre me pareció que el gran tema que proponen los relatos orales es el de los modos intensos de leerlos, aunque de hecho hay decisiones previas que pueden sin duda afectar esos modos de lectura: son las que tienen que ver con el registro, y que están ligadas, como decís, a las perspectivas mediante las cuales se construye un archivo. El tema es que tampoco puede estar nunca agotada la perspectiva teórica y metodológica de creación de un archivo en la previa; la experiencia luego del mismo hacer del archivo debería sin duda poner en cuestión los preconceptos iniciales; ése sería un signo fuerte de que el trabajo se hace en un y ida y vuelta con los otros, y no de modo solipsista. Pienso por ejemplo en el archivo oral del Museo del Puerto y veo que, además de los conceptos mayores sobre la historia y el tiempo que pudieran leerse allí, el archivo pone en evidencia las diversas etapas de la historia misma de ese archivo y, en particular, de la institución. Pero el archivo contiene, y de esto no hay que olvidarse, una apuesta fundamental que no es ni la del pasado ni la del presente: un archivo siempre es potencialmente mucho más de que lo que pueden hacer de él los modelos de interrogación contemporáneos; es probable que otros, los que vengan luego, vean en él utilidades e informaciones para las cuales nosotros no tuvimos herramientas; ése es un nivel que también hay que tener en cuenta.

—Una narración que se proponga construir una memoria no sólo debe revertir o reponer una ausencia porque, en ese caso, sólo una mimesis perfecta y por lo tanto imposible del mundo podría acercarse a la totalidad. Entonces, reconstruir los relatos silenciados o desenterrar imágenes del fondo de la memoria, no garantizan nada si no se construye una nueva relación entre el pasado y el presente, una relación viva con la historia. ¿Cómo entra, me pregunto, entonces, un testimonio a un archivo que no preserva sino que busca la historia?

—Esta última cuestión me parece determinante. En el Museo del Puerto hablamos últimamente del museo como de un espacio donde enterarse de las noticias del día. Es decir, creemos en la necesidad de poner en cuestión la naturalidad social con la cual habitualmente se asocia un archivo o un



museo a eso vagamente nominado como “pasado”. Yo, de verdad, creo que el museo por el contrario debe ser un espacio dedicado casi radicalmente al presente, un poco con aquel afán que te señalaba antes de recuperar para este tipo de instituciones el valor de un decir y un hacer también en la coyuntura. Eso que decía Gramsci, ¿no?, cuando le escribía sus últimas cartas a su hijo Delio: “Yo creo que te gusta la historia, como me gustaba a mí, porque se refiere a los hombres vivos”. Parece un detalle, una obviedad, pero la historia no es el dominio de los muertos o de la muerte sobre la vida, sino al revés; yo leo ahí la idea de que la historia es una suerte de arma que permite configurar el presente de otro modo, y que su objetivo es no sólo el presente sino inclusive lo por venir, lo que se puede y podrá hacer. En este sentido, en el de una memoria que opera o que interviene en el presente (y ojo que no estoy hablando de una memoria que sea leída simple-



Boceto de tapa de Juan Pablo Renzi, "Dossier Montale", *Diario de Poesía* N° 18.

mente desde los intereses presentes), el pasado es definitivamente algo inacabado, algo no exacto, algo no terminado, sino que se hace, se va haciendo o está por hacer. Si pensamos en el museo como un dominio de lo actual, no estaría mal, volviendo a la primera pregunta, la idea de un museo que, en cierto sentido, "compita" (en las peores condiciones, claro) con la dinámica de los medios, como si el museo fuera una suerte de gran lente a través de la cual las noticias se releen y revisen pero desde la densidad y los diversos registros sociales que hablan de la historia, o sea, desde todos esos elementos que el aparato de los medios desconoce en general soberanamente. Allá por los años 30 Walter Benjamin decía, a propósito de la prensa: "Cada mañana nos informa sobre las novedades del mundo. Pero cada vez somos más pobres en historias memorables". Poder hacer de lo memorable una novedad, aunque parezca paradójico, es un buen desafío. ■

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

### Miércoles de agosto

Los miércoles 9, 16, 23 y 30 de agosto a partir de las 19 hs. se realizará en la Sala de Conferencias del Centro Cultural el ciclo "Los escenarios de la memoria", tercer módulo de las jornadas que comenzaron en marzo con "El relato testimonial, entre la verdad y la representación" y continuaron en mayo con "Imágenes políticas y políticas de la imagen" que, coordinadas por Cecilia Vallina y Pablo Makovsky proponen el ejercicio de una reflexión crítica sobre los modos en que se construyen las obras que tienen a la producción testimonial como uno de sus principales referentes y a la memoria como la categoría histórica desde la que se traen al presente los relatos del pasado pero también los discursos sobre ese pasado. En el ciclo de agosto participarán como expositores Sergio Raimondi, Graciela Silvestri, Alejandro Moreira y Rubén Chababo, entre otros.

# Mantra de agua dulce

MARÍA MORENO



Ilustraciones del *Diario de Poesía* N° 41.

El somnífero cuyo efecto desaparece ante los primeros carteles del barrio Alberdi y hace abrir puntualmente los ojos ante el reloj de la estación de ómnibus, el desencanto en la recepción del hotel Savoy cuando anuncian lacónicamente que no hay habitaciones libres —como si a Dorothy Parker le hubieran prohibido la entrada al Algonquin—, el verde artificial de la vegetación de la isla Lechiguana desde el barco Ciudad de Rosario, más frondosa, de hojas más grandes y con especies de mayor capacidad de parasitarse mutuamente que en el Delta del Tigre, el menú económico del restaurante Carlitos donde el principio de redundancia dispone pescado frito, grillado y en empanaditas entre un hacinamiento popular de piezas embalsamadas y cestería casera donde prima el nudo marinero, los vestiditos ingleses colgados a cinco pesos en el mercado El roperito bajo el viento de la costa, emborracharse en La buena medida pero terminar la noche en El ruedo y leer revistas del corazón junto a una pizza a la parrilla y dos dedos de Jack Daniel's, hacer el vía crucis de las librerías El pez volador en busca del manual de ordenanzas para carreros de 1910, comprar en los puestos de la calle San Martín esas confituras coloniales con sabor a tertulia federal que se llaman «coraciones». ¿Perder de la enumeración caótica su fuerza elegíaca



cuando se la utiliza en un lugar *no del todo extraño*? ¿O la expresión *no del todo extraño* sólo puede ser la fórmula de un autoengaño triunfal y edificado por el dato de la cercanía geográfica, como si no hubiera suficientes lugares en el mundo donde se cambia de país, de lengua y de status legal con sólo cruzar la calle? De Buenos Aires a Rosario no se puede construir ninguna teoría de la otredad –ya de por sí discutible– ni tranquilizarse con la cartilla de las equivalencias –un carlitos es un tostado, la diferencia es un detalle, pero ya se sabe: la verdad está en el detalle–. Cuando digo “Savoy”, “La buena medida”, “El pez volador” me parece que, en dos o tres viajes más a Rosario, mis ignorancias serán del mismo tamaño de las que conservo en mi propia ciudad, en donde, después de todo, lo único que conozco de a pie es la distancia que va desde la puerta de mi casa al taxi. En el bazar de una ciudad como Marrakech, en cambio, donde todo invita a la loa exotista, luego de ceder a la prosa de maricones célebres en pos del muchacho barato, cada prenda, cada objeto me deja muda o con la precariedad de un nombre genérico: “sandalia”, “túnica”, “curry”. Hablo como Tarzán, un Tarzán que nunca podrá adquirir a través del amor la lengua de los que lo han soltado de la liana para instalarlo como metáfora de la educación y apología de una vida feliz en compañía de monos. No se puede contar si no se han tenido los libros. Sarmiento *cuenta* su vida porque leyó la de Benjamín Franklin, Allen Ginsberg la de Pierre Loti. ¿Y yo? Sólo cuento con historias entre cuatro paredes. La enumeración caótica es el ritual recurrente de la asimilación. Lévi-Strauss cifra en cada elemento la prueba de un saber sometida al encuentro con el objeto. Sin embargo, la experiencia no puede ser sino retórica. “He recorrido todos los mercados, en Calcuta, el nuevo y los viejos, el Bombay bazar de Karachi, los de Delhi y los de Agra –Sadar y Kunari–, Dacca, que es una sucesión de *such* donde viven familias agazapadas en los rincones de las tiendas y de los talleres, Riazuddin bazar y Khatunganj en Chittagong, todos los de las puertas de Lahore, Anarkali bazar, Delhi, Shah, Almi, Akbari, y Sadr, Dabgari, Sirki, Bajori, Ganj, Kalán en Peshawar”. “He recorrido” es la declaración soberana del que ejerce un derecho: escribir sólo luego de haber hecho la experiencia, no como *tourist* sino desde el corazón mismo de los sitios, *exhaustivamente*, no de *uno* sino de *todos* los mercados, con suficiente atención como para poder nombrar subgéneros (“el nuevo y los viejos”) y el rasgo propio (“una sucesión de *such* donde viven familias agazapadas”) como si la enumeración caótica fuera una suerte de formación reactiva ante lo extraño a conquistar, un repliegue compulsivo en los tesoros de la propia lengua donde lo intraducible salpica de cursivas los productos garantizados de la real academia.

Enumerar es la necesidad de imaginar una posesión imposible. ¿También en Rosario? Me pregunto si, para hacer la crónica de un lugar al que se llega luego de tres horas de viaje en ómnibus, existe un riesgo menor de caer en los tópicos de las guías turísticas que el que se corre al hacer la crónica de ciudades como Essaura o Stambul.



#### María Moreno

Nació en Buenos Aires. Publicó un libro de ficción, *El Affair Skeffington* (1992), uno de investigación periodística, *El petiso orejudo* (1994), dos de crónicas, *A tontas y a locas* (2001) y *El fin del sexo y otras mentiras* (2002) y uno de entrevistas, *Vida de vivos. Conversaciones Incidentales* (2005).

# Mantra de agua dulce



Antes de conocer Rosario solía perderme en elogios con cierto desplazamiento de los atributos como para afirmar que Fontanarrosa era el mayor narrador popular argentino y el Capitán Piluso interpretado por Olmedo el mayor actor de ese under que él no conoció. Mientras, descubría en las tramas federales de la revista *Diario de Poesía* –donde siempre existía una discriminación positiva a favor de rosarinos y santafesinos– unos escritores y artistas notables que me sumían en una admiración avergonzada de porteña detenida, hacia atrás, en el siglo XIX y, hacia los costados, en los escritores que había tratado en cuerpo presente. En esas páginas que devoraba como si fueran las de una *Radiolandia* hecha a medida, yo entreveía códigos ajenos, internas desconocidas –no voy a agregar *del interior* ya que detesto esa expresión no porque sea porteñocéntrica sino porque se la pronuncia tanto para defender la salud del apéndice como la de la subjetividad romántica pasando por la del feto telémeta– pero me la bancaba en nombre de los secretos parroquiales de mi propia banda de patoteros letrados. Yo desconocía y desconozco las tramas bélicas de las braguetas de oro rosarinas, los bares donde paraba Aldo Oliva, me quedaba en ayunas ante las que suponía *alusiones*, imaginando que cada presentación de obra local en *Diario de Poesía*, con sus detalles biográficos de enciclopedia, era la fachada decidida y eufemística de lo que un espacio –en este caso Rosario– estaba dispuesto a exponer de sí. Como ahora en que algunos cicerones rosarinos, al parecer sin acuerdo previo, me recomiendan los imperdibles de la ciudad: la librería de Armando Vites, donde la obsesión y la paciencia de años han logrado un surtido de primeras ediciones nacionales, doblemente meritorio puesto que se ha sobrepuesto a un divorcio con separación de bienes, el restaurante al que se baja en un ascensor entre arbolitos achaparrados y palmeras enanas y que parece meterse en el río Paraná, o el Rich con su repertorio burgués, correcto y un poco timorato como un menú del Orient Express –en las películas, el comisario Poirot siempre come *chicken pie* con vino clarete–, el museo entubado en los silos Davis que encubre un *Nocturno* espeluznante de Martín Malharro, el hotel alojamiento Madame Saphó, nombre dejado de lado en mis análisis de fiestas negras. Y poco faltó para que me mostraran los estadios de Central o de Newell's y sólo desistieron cuando yo pregunté si Nicolás Spolli era un peso welter local. O sea, me han enviado al Rosario evidente con estrategias musulmanas. Ya que lo mismo sucede en la plaza Yamaa El Fna que finge entregar sus secretos pero sólo ofrece con exceso de visibilidad *exactamente* lo que el turista cree de Oriente: danza de siete velos, pirámides humanas, tragafuegos y tragasables, boas y monos amaestrados.

Cuando fui por primera vez a Rosario como cronista de la revista publicada por una tarjeta de crédito, no sólo podía sino que *debía* recurrir a los tópicos: hotelería y gastronomía top, paseos aptos para todo público y rosarinos conocidos en Buenos Aires. Asustada por tener que  *cubrir* una ciudad en dos días, me fui a mirar el frente de la casa de Angélica Gorodischer a las doce de la noche –en circunstan-

cias como esas suelo imaginar que la dirección conseguida es inexistente o que señala una oficina gubernamental o una casa en construcción—. La descubrí mientras ella sacaba el tacho de la basura, muy elegante en un conjunto de lana color púrpura. Me aseguró que vivía allí y, delante de una taza de café, me dio cita para el día siguiente; todavía vivía su perro Cristóbal. Comí en el Rich monótonas variaciones de lomo acompañadas por vino Don Valentín. Sergio Kern me mostró historietistas con pieles de sacristía que trabajaban en garages saturados de revistas y diarios viejos —o creo recordarlo—. El Cairo era tristón pero, para una ex chica del bar La Paz, resultaba un parque temático de bar propio más fiel que la Ciudad Santa de Costanera Norte lo es de Jerusalén.

Fontanarrosa me recibió en la cocina de la casa que compartía con su madre. Luego de comerse un huevo duro dejó las cáscaras tiradas sobre la mesa de fórmica. Esa descortesía edípica no me llevó a ninguna teoría del lugar. Cuando, años más tarde, volví a Rosario para editar un libro en la editorial Bajo la luna, ya tenía el sueño de las islas, un sueño más inocente que si éstas fueran las Malvinas y menos radical que si fueran las Polinesias de Paul Gauguin pero igualmente fanático. Uno de mis editores, la poeta Mirta Rosenberg, siempre me decía que no había salidas de Punta Alta debido a probables sudestadas. En vano me intenta explicar ahora que esa Rosario le daba las espaldas al río y que los viajes que hoy hago con satisfacción reivindicativa, eran entonces escasos y precarios. Me sigo sintiendo resentida y ebria de venganza como seguramente se hubiera sentido el Baron Corvo si, con el pretexto de que Venecia se hunde treinta centímetros por siglo, lo hubieran atado a una de las reposeras del Lido, impidiéndole manejar su góndola del Bucentauro desde donde solía caerse al agua, mientras mantenía en la boca su pipa encendida como, dicen, hacía Lord Byron. Si las luminarias argentinas suelen ser ectópicas —Cortázar era belga, Copi y Gardel, uruguayos— yo alguna vez me sentí viuda de Rosario por no poder acceder a las islas de Entre Ríos.

La generalización es ciega pero sus mitologías, analizables; la especificidad, un argumento político tan útil al nazismo como al feminismo de la diferencia. Pero hay generalizaciones inocuas o casi: todos los rosarinos que conocí en Buenos Aires eran petulantes; aunque sus *yoes* fueran menos gritones que los de los porteños, se comportaban como *gente del tener*, haciendo escombros inventarios de *lo propio* de su ciudad. El mismo Víctor Hugo Ortiz, ex militante del PRT, al que conocí a través del libro *Del otro lado de la mirilla*.

*Olvidos y Memorias de ex presos políticos de Coronda 1974-1979*, y cuya consigna había sido alguna vez “Cárcel o muerte, perderemo”, era *hombre del tener* aún cuando estuviera preso por tiempo indeterminado. Y en esas siestas vigiladas por las botas, en un pabellón traducido tumberamente como “barrio”, el *darse dique* que la gestualidad popular traduce con un frotarse las uñas en la ropa, florecía en diálogos de Fontanarrosa.



# Mantra de agua dulce



“En el barrio de el Negro había predominio de santafesinos y en los momentos de cajeteo comenzaban las letanías.

”–Qué linda debe estar la costanera.

”–¿Y el puente colgante, ¿sabés qué lindo sería caminar por él del brazo de la patrona?

”*Nosotros* en Rosario *tenemo* una costanera lindísima– retruca el Negro.

”– Y la laguna– agrega nostálgico el Maquinista.

“En Rosario no *tenemo* laguna pero no *sabé* lo que es el Parque Independencia.

”Y así hasta el infinito, hasta que uno del barrio larga el mote que se immortalizará:

”–Ché «Tenemo» ¿qué más tienen en Rosario?”

La anécdota ilustra la rivalidad entre ciudades vecinas cuyo carácter de capital de la provincia de Santa Fe a menudo se confunde, rivalidad seguramente tan plagada de mitologías como la que una gran ciudad como Rosario puede tener con la Capital Federal y que es interpretada como *petulancia*. Y, si alguna vez escuché que a Rosario se la llamaba “Rosaire” debía ser con un gesto más en serio que aquel con que los modernistas uruguayos llamaban “Tontovideo” a Montevideo.



“Los rosarinos son petulantes” escribo incapaz de sostener la afirmación, a riesgo de convertirme en una socióloga a la violeta como el conde de Keiserling a quien Victoria Ocampo, estando ambos en París y para evitar el cerco de esa presencia pesada y libidinosa, le había ocultado la fecha de su partida a Buenos Aires, entonces él llegó a la conclusión de que los argentinos eran incapaces de cumplir horarios y ni siquiera sabían el día en que vivían. Tal vez algunos rosarinos son petulantes en Buenos Aires, como estrategia ante una ciudad donde muchos elevan a rango nacional los intereses de *unos* porteños. O tal vez esa petulancia sea la impresión subjetiva que nos causan a los porteños que queremos –aunque no de la boca para afuera– tener el *copyright* del yo con altoparlantes. Para escribir sobre otro lugar, sea Marrakech o Rosario, la crónica se excusa en una mirada y en un *in situ* que recorta un tiempo y una situación singular en un territorio concreto pero, si nadie aventurara en ella una teoría general, no existiría el plural. Como no hay modo de rehuir la tentación de oscilar entre la traducción totalitaria a lo mismo y la de registrar sólo lo intraducible, ¿qué voy a hacer yo en Rosario sino comer en el Rich, comprarme ropa en El roperito, ver una muestra en el Macro? ¿Qué podría haber en el *Corán* sino camellos? **■**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

MARTÍN PRIETO

*Lucera* tiene una tirada de 5.000 ejemplares, gran parte de los cuales se distribuyen entre los asistentes habituales a las actividades que organiza el CCPE/AECI y éstas son, además, las que arman si no toda buena parte de su sumario. ¿Es posible desarrollar una idea de periodismo cultural a partir de dos condicionantes tan definidos, como lo son el público al que casi obligadamente va dirigida la revista y los temas que no exclusiva pero sí mayoritariamente en ésta se van a desarrollar?

Hace veinte años, el poeta Eduardo D'Anna, recordando sus años en la revista *el lagrimal trifurca*, anotaba que en 1975, después de la muerte de Perón, habían armado un número que incluía una foto de Perón. “Nos preguntaron entonces –contaba D'Anna– si eso quería decir que la revista era peronista: era tan absurdo como querer deducir que si Perón estaba en el mundo, el mundo era peronista; no, nosotros lo que queríamos era que por *el lagrimal* pasara un poco el mundo.” Esa es, creo yo, la apuesta de máxima de una publicación cultural: no, por cierto, resolver positivamente una cuestión referencial, o de sumarios, en tanto cuanto más mundo entre en una revista más cumplidos estarán sus objetivos, sino pensar el modo en el que ese mundo puede entrar en una revista cultural. Una foto de Perón, en aquel número de *el lagrimal*, sin leyenda ni pie de página, ni banda negra que la cruzara: nada más que una foto cuyo mensaje implícito fuera: “esto pasa” o, más precisamente, “esto nos pasa”.

En ese sentido, y parafraseando el título de un libro de poemas de Joaquín Giannuzzi que nombra un ciclo de música organizado por el CCPE, *Lucera* deberá ser, sobre todo, contemporánea del mundo, y dicha contemporaneidad deberá estar dada tanto en sus asuntos, en ese “esto que nos pasa” que señalaba la foto de Perón en *el lagrimal*, como en el modo en el que pretendemos dar cuenta de eso que nos pasa.

Sergio Raimondi, entrevistado por Osvaldo Aguirre para *Diario de Poesía*, recuerda un ensayo de Louis Zufosky donde el poeta norteamericano señalaba cómo los estudios sobre poesía contemporánea solían concentrarse en los grandes temas cuando, en verdad, la época bien podía encontrarse en la opción que hace un autor entre un artículo determinado y uno indeterminado, de modo tal, continúa Raimondi el razonamiento de Zufosky, que en cada elección léxica, y en cada construcción sintáctica puedan encontrarse, también, todo el peso de la historia y la carga del sentido epocal.

En ese orden, *Lucera* será contemporánea del mundo no sólo por los asuntos que formen parte de sus sumarios, sino también por el modo en el que estos estarán tratados. Tapas, títulos, bajadas de títulos, textos, pies de fotos, fotos, ilustraciones, filetes, tipografías serán, también, la manera por la que el mundo pasará por *Lucera*. Una revista, en fin, como quería Raúl González Tuñón para su obra poética, tan comprometida con el contorno como con la imaginación y el oficio de cada uno de quienes la hacemos.

Y si la nuestra es, en términos comunicacionales, una época experimental, *Lucera* deberá serlo también. De allí, esa falta de simetría que el lector encontrará en cada número en relación con el siguiente, como si cada nueva entrega fuera lo que en la jerga periodística se llama un “número cero”, esto es: una prueba de cómo sería un número positivo, sino fuera porque aquí no habrá números positivos, sino que probaremos cada vez, porque el resultado que se busca es, precisamente, la prueba.

Hace ocho años, cuando editaba “Grandes Líneas”, el suplemento de cultura del diario *El Ciudadano & la región* que salió entre 1998 y 2000 imaginaba que los lectores del diario lo fueran también de su suplemento cultural; tengo la misma expectativa ahora en relación con *Lucera* y el público del CCPE: un público culto, pero no obligadamente especializado, interesado pero no exclusivamente interesado, que pueda ser el lector de toda la revista y que encuentre en una entrevista y en una crónica, en un relato y en una crítica, en una ilustración y en una foto, en el diseño de una página y en un experimento tipográfico pequeñas partes suyas que en su conjunto formen un símbolo que de algún modo lo defina y lo interpele. ■

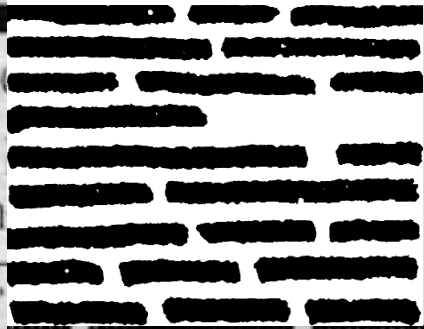
¿a una mujer con un niño? —No, le pegaría con un la  
breve, eterno chiste del teatro de revistas, se resume su  
ue crea movimiento”, dice en una de sus inconferen



U n recital de poesía no necesariamente debe ser una apoteosis del aburrimiento: al menos, creen D. G. Helder y Martín Prieto, dos jóvenes poetas rosarinos que desarrollaron en 1982 una singular experiencia poética que se presentó por primera vez en Buenos Aires en el C.C.G. San Martín Sarmiento 1551, Sala D, el día de agosto a las 20.15.

Helder y Prieto definen su experiencia como "poesía espectacular": espectáculo que asume su carácter de tal, función de poesía espectáculo incluye una elaborada puesta con luces, amplificación, eventualmente maquillaje, música y coco; en lugar de la monotonía de una voz traspada o h

(sigue en pag.



Dr. Spiegelman,  
Diario de Poesía N° 38.



**CCPE AECI**  
Centro Cultural Parque de España

Centro Cultural Parque de España, CCPE/AECI  
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina  
Teléfono y fax: +54 (0341) 4260941  
E-mail: [info@ccpe.org.ar](mailto:info@ccpe.org.ar) Website: [www.ccpe.org.ar](http://www.ccpe.org.ar)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



Foto de tapa: Mimi Doretta