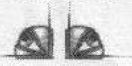


# plebella

POESIA  
ACTUAL



NRO  
DIECISIETE

**ROBERTO  
ECHAVARREN**

*Resistencia*

*Ensayo y poema inéditos*

*Además escriben*

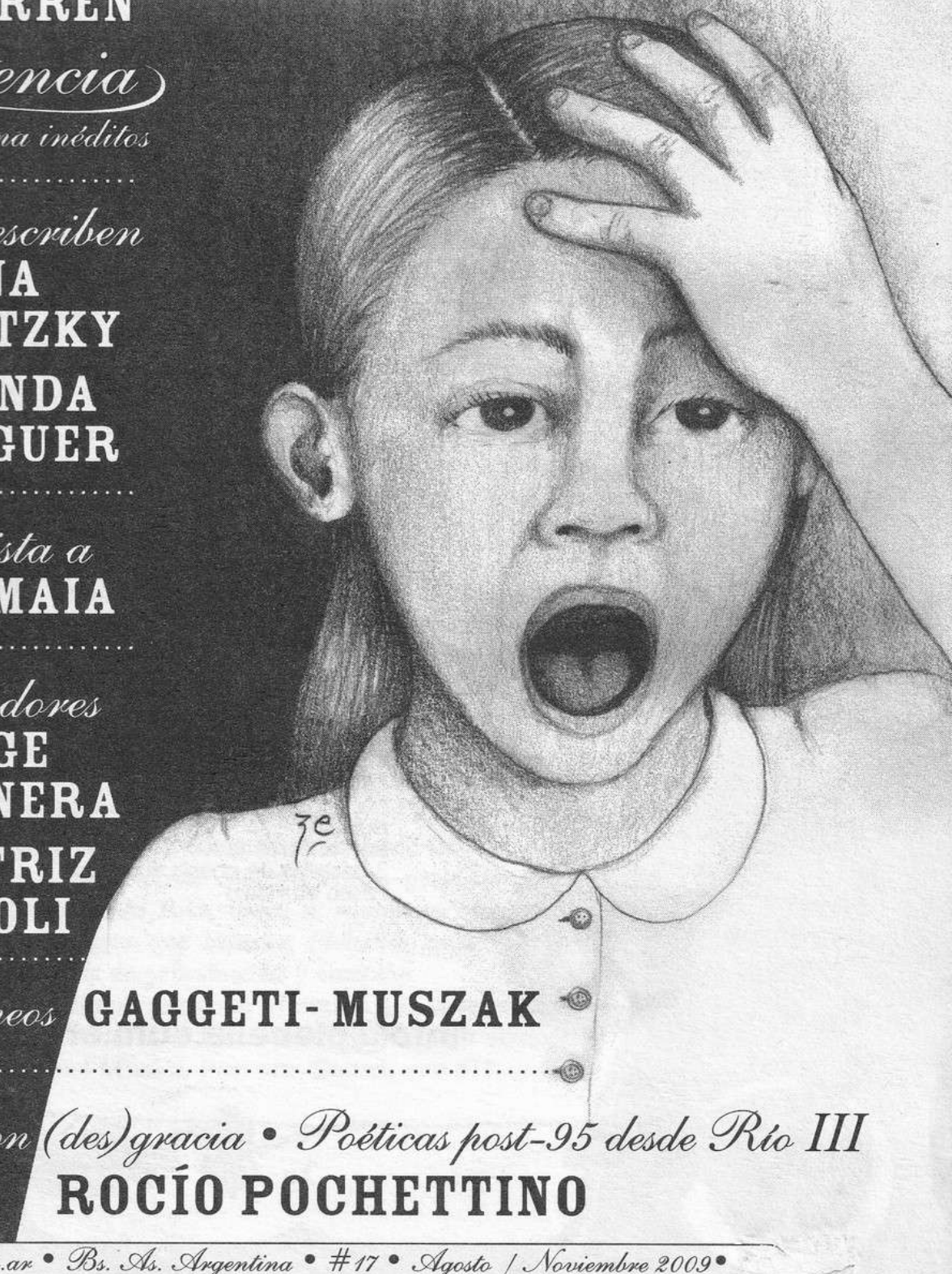
**IRINA  
GARBATZKY  
y AMANDA  
BERENGUER**

*Entrevista a*  
**CIRCE MAIA**

*Sembradores*  
**JORGE  
BOCCANERA  
y BEATRIZ  
VIGNOLI**

*Contemporáneos* **GAGGETI- MUSZAK**

*Miniatura con (des)gracia • Poéticas post-95 desde Río III*  
**ROCÍO POCHEITINO**



# Todos los números de Plebella, ahora en 3 volúmenes



**volumen I** 2004 #1  
2005 #2  
2005 #3  
2005 #4

**volumen II** 2005 #5  
2006 #6  
2006 #7  
2006 #8

**volumen III** 2006 #9  
2007 #10  
2007 #11  
2007 #12

César Aira  
Daniel Link  
Tamara Kamenszain  
Karina Macció  
Karel Nu  
Anahí Mallol  
Cecilia Pavón  
Rodolfo Häsler  
Gabriela Bejerman  
Walter Viegas  
Carlos Battilana  
Mercedes G. de la Cruz  
Reynaldo Jiménez  
Elizabeth Neira  
Gabriel Yeannoteguy  
Antonio F de Andrade  
Celia Pedrosa  
Julia Sarachu

#### Entrevistas

Leónidas Lamborghini  
Mercedes Roffé  
Washington Cucurto  
Cecilia Vicuña  
Roberto Echavarren

#### Debates / Ensayos

Poesía en la cárcel  
¿Qué es un poeta?  
Difusión y venta de poesía  
Neobarroco: Verdad y ficción  
El poeta argentino de hoy

Daniel Freidemberg  
Fernando Fazzolari  
Marina Yuszczuk  
Nak Adi  
Lucía Mondino  
Rafael Cippolini  
Gabriela Bejerman  
Luciano Lamberti  
Julieta Lerman  
Alejo Steimberg  
Elizabeth Neira  
Oscar Hahn  
Roberto Cignoni  
Rocío Cerón  
Emiliano Bustos  
Mariano Ducrós  
Pablo Dacal

#### Entrevistas

Carmen Berenguer  
Charles Bernstein  
Julia Sarachu  
Carlos Puig  
Sergio de Matteo  
Roberto Jacoby  
Daniel Muxica  
Cristian de Nápoli

#### Debates / Ensayos

Parodia y Noventismo  
Cromañon: poesía y medios  
Editar en los 2000  
Poesía Mexicana Actual  
Nueva Poesía Argentina  
Poesía Peruana XX  
3 décadas de poesía argentina  
Paseo en Haiku

Emiliano Bustos  
Blanca Lema  
Beatriz Vignoli  
Hugo Padeletti  
Cuqui  
Rhea Volij  
Diana Aisenberg  
Roberto Echavarren  
Carlos Battilana  
Mariano Ducrós  
Elizabeth Neira  
Anahí Mallol  
Alejo Steimberg  
Sergio De Matteo  
Martín de Souza  
Luis Bravo  
Charles Bernstein  
Adriana Kogan  
Gabriela País  
Damian Tabarovsky  
Gabriel Reches  
Carlos Juarez Aldazabal

#### Entrevistas

Hugo Mujica  
Claudia Masin  
Deborah Meadows  
Mauro Faccioni Filho  
Gaby Bex  
Raúl Perrone  
Arturo Carrera

#### Debates / Ensayos

Poesía Butoh  
Padeletti poeta y plástico  
Presentes de Aniversario  
Poesía reciente de Uruguay  
Poesía en el Borda  
Perlongher: Cadaver exquisito  
Poéticas de las Américas  
Blogger Trotters  
Estación Pringles

For Academic  
Institutions worldwide:  
Now you can order  
Plebella  
through SWIFT transfer  
or US\$ checks

[info@plebella.com.ar](mailto:info@plebella.com.ar)

# plebella

POESIA ACTUAL

Transcurre el año y este número 17- la desgracia en la cábala criolla - nos hace pensar también en su contrapartida, la gracia.

Latinoamérica sufre retrocesos inverosímiles- y aún tan ciertos y tan desgraciados- y en nuestro país las cosas se reacomodan con crujidos luego de las últimas elecciones (en paz, al menos). En medio de eso también es que seguimos adelante: resistimos. Creemos que ésa es nuestra gracia: sostener- también con cierta gracia- este espacio que es parte de otro modo de vivir, otras cosas para pensar, para leer, otro modo de proceder.

Este número 17 ofrece el ensayo *Resistencia* de Roberto Echavarren, donde Roberto declara su pensamiento en torno a la micropolítica a través de un recorrido retrospectivo de su propia obra. Incluimos un poema inédito como adelanto en Argentina del libro *El expreso entre el sueño y la vigilia* que a nuestro cierre estaba por salir en Montevideo. Para completar una idea de *dossier*, Irina Garbatzky y Amanda Berenguer escriben sobre las variantes filmica, ensayística y poética de la obra de Roberto.

Desde la miniatura y también desde lo micro, Rocío Pochettino traza un panorama sobre las manifestaciones artísticas en la ciudad de Río Tercero, Córdoba, a la vez que elabora una interpretación sobre la (des)gracia que nos instala en un mismo espacio de resistencia.

Y Circe Maia también desde Uruguay, y Beatriz Vignoli también desde Rosario, y Alberto Gaggeti desde Tandil y Alina Muzsak desde Lanús, y Jorge Boccanera desde Buenos Aires, pero sobre todo desde Costa Rica, todos se suman en este número para lograr este espacio, *Plebella*, zona sin mapa, nebulosa de pensamiento y creación.

Por último, con dolor afrontamos la desgracia palpable y enorme de haber perdido un amigo verdadero, Daniel Muxica. Para vos, Daniel, este #17.

Deslice  
las páginas  
para hacer  
funcionar  
la animación

FLIPBOOK

r.f.

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# STAFF

PLEBELLA / Revista de Poesía Actual / Número 17

EDITOR RESPONSABLE: Romina E. Freschi

DISEÑO E ILUSTRACIONES: Eduardo Zabala

GESTIÓN COMERCIAL Y PROYECTOS: Adrián Pedreira

COLABORADORES: Irina Garbatzky, Amanda Berenguer, Roberto Echavarren, Circe Maia, Jorge Boccanera, Beatriz Vignoli, Alina Muszak, Alberto Gaggetti, Susana Swarc, Juana Roggero, Emiliano Bustos, Ana Guillot, Augusto

Munaro, Ignacio Antonio, Rocío Pochettino, Mariano Massone

Editorial Cabaret Voltaire S.R. L. - Perón 4435 dpto. 2 (1199) Bs As Argentina -  
155 046 5220 /0054 911 5046 5220

Plebella, revista de Poesía Actual ISSN 1669-5437-

Prohibida la reproducción total o parcial del contenido (texto e ilustración) sin autorización de los autores.

IMPRESO EN: Talleres Gráficos Leograf - Rucci 408 - Valentín Alsina

www.plebella.com.ar • info@plebella.com.ar • prensa@plebella.com.ar

# ÍNDICE

EDITORIAL.....	3
STAFF / CONTACTO.....	4
ÍNDICE.....	4

## RESISTENCIA

### ROBERTO ECHAVARREN

RESISTENCIA.....	5
MECHÓN.....	12

### SOBRE ATLANTIC CASINO Y FUERA DE GÉNERO

IRINA GARBATZKY.....	14
----------------------	----

### SOBRE CENTRALASIA

AMANDA BERENGUER.....	22
-----------------------	----

## SEMBRADORES DE FÓSFOROS

por EMILIANO BUSTOS.....	26
--------------------------	----

JOGE BOCCANERA.....	26
---------------------	----

BEATRIZ VIGNOLI.....	29
----------------------	----

## ENTREVISTA

CIRCE MAIA por AUGUSTO MUNARO.....	34
---------------------------------------	----

## RIO TERCERO

Miniatura con (des)gracia ROCÍO POCHETTINO.....	40
--	----

## ARTES POÉTICAS/ AIRES CONTEMPORÁNEOS

por ROMINA FRESCHI.....	47
-------------------------	----

ALBERTO GAGGETI.....	47
----------------------	----

ALINA MUSZAK.....	49
-------------------	----

## RESEÑAS

### BOINGO BOING

Nak Ab Ra por MARIANO MASSONE.....	51
---------------------------------------	----

### EL RÉFUGIO

Victoria Scholnik por ANA GUILLOT.....	53
---	----

### LA ORILLA FAMILIAR

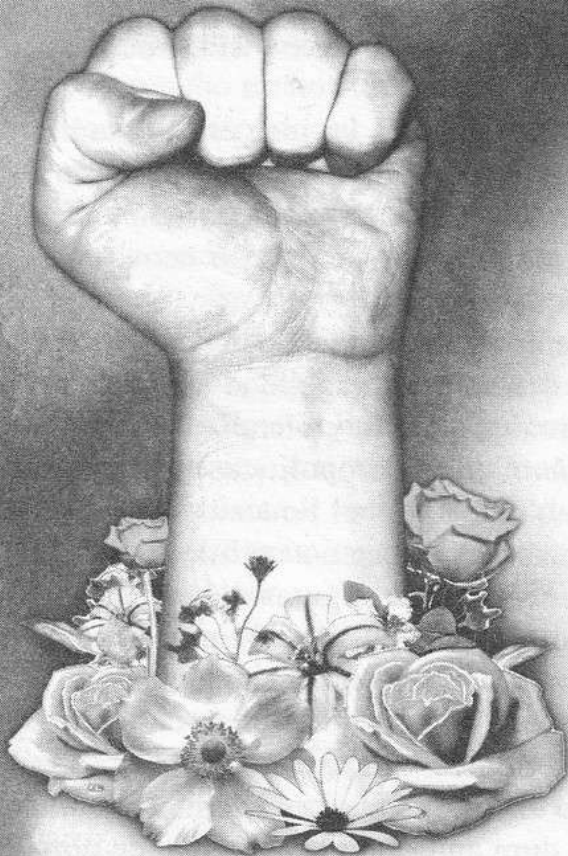
Ana Guillot por SUSANA SWARC.....	55
--------------------------------------	----

DATOS CONCRETOS.....	58
----------------------	----

CÓMO CONSEGUIR PLEBELLA.....	59
------------------------------	----

DATOS DE LOS COLABORADORES Y PARTICIPANTES.....	60
--	----

FLIPBOOK.....	3 a 61
---------------	--------



# RESISTENCIA

Echavarren Global

*Con amor, respeto y orgullo recibimos este escrito de Roberto Echavarren, colaborador y amigo entrañable. Su resistencia es la nuestra, un hacer positivo, hacer real cada momento, lejos del automatismo y en busca de la elección que pueda situarnos hoy, aquí, cómplices del filo de nuestra propia elección.*

*Al cierre de esta edición estaban por salir en Montevideo el libro de poemas **El expreso entre el sueño y la vigilia** (Premio Nancy Bacelo) y en Buenos Aires su novela, **Yo era una brasa** (Ed. Hum). A modo de celebración y adelanto, ofrecemos este dossier especial que abarca apenas una fracción, aunque bastante representativa, de una trayectoria no solo larga sino profunda, amplia, inteligente, global y transgenérica, plasmada - solo por anclar momentáneamente - en el cine, la novela, la poesía y el ensayo.*

## RESISTENCIA

por Roberto Echavarren

Hay un flanco corporal, de musculaturas, circulaciones, tensiones y distensiones; el momento está hecho de eso, además de las circunstancias, que no son sólo asignificantes, sino materiales formados y tecnologías, más el lugar y la función que ocupamos en esa realidad no sólo real, sino también simbólica. A un nivel, el momento está construido, realizado, definido por el habla, por el verso, por su "definición mejor" (Lezama Lima). El momento realizado en el verso redefine las circunstancias de lo real, las vive, las inventa, nacen - "eso no se explica, eso nace" (Marina Tsvetáeva) -.

El verso nos sitúa. No nos sitúan "ellos", vale decir las pautas, los prejuicios, las expectativas de los otros. El verso es un proyecto de autonomía. El verso reorganiza, y las cosas nacen, muestran su valor, en esta nueva vivencia, en esta nueva distribución. Tal deriva, para sostenerse, es un ejercicio de resistencia a fin de no dejarnos comer por la máquina en que vivimos. Si nos atrapa, atrapa nuestros cuerpos, nuestras vivencias, y nos despacha rápido; toma lo mejor de nosotros y lo pone al servicio de un empleo, de una tarea que insume todas nuestras energías, pero no nos deja experimentar aventuras de gusto y de crítica, las dos virtudes del siglo de las luces: el gusto, para Kant, orienta el juego libre de las facultades, y las luces (*Aufklärung*) implican autonomía, juicio moral, crítica del conocimiento, de las concepciones. Es el *Viva la libertad!* cantado en el Don Juan

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas



de Mozart. No servir a un amo: *io non voglio piú servir*, de Leporello y el Barbero. No estar subordinado, no aceptar la sumisión.

El siglo XIX imaginó utopías y el siglo XX realizó algunas. La idea era que la historia importaba más que la libertad, y que el estado (o la humanidad) importaba más que el individuo, por lo menos en el período de "dictadura del proletariado". Esto caracteriza al siglo XX más que las democracias parlamentarias, o tanto como ellas. Es una crisis del modelo del estado y del estado de la legalidad.

Más allá de los modelos cosificados del compromiso político que no tienen en cuenta las garantías de la persona, en un ámbito de violencia y de ilegalidad apoyado por una supuesta vaga utopía - no se sabe si es más escalofriante la violencia o la utopía, señala Hannah Arendt (en *La promesa de la política*) - la micropolítica, cuya práctica y noción se configuró en los sesenta - el término es de Michel Foucault - multiplica las formas de la resistencia y las vuelve autónomas con respecto a un líder, a un partido. Negros, indios, mujeres, *queers*, raza, preferencia erótica, figuras del estilo, de la música, estilos de vida, vida de drogas, se autonomizaron. En dos frentes a la vez: vivir no de acuerdo a totalizaciones, sino de acuerdo a tendencias particulares, y luchar por derechos.

Ya lo sabemos; la iglesia y las iglesias perdieron poderes sobre el gobierno y sobre la sociedad - el Papa es una enana blanca - (salvo en algunos países islámicos, como Irán, que ejecuta a los homosexuales). La censura dura anterior a los sesenta, en nombre de la moral y de las buenas costumbres, se transformó en censura blanda. En vez de la regulación de las costumbres a cargo de la policía y de los jueces, la censura de los medios se hace en nombre de la opinión prevalente (heterosexismo) y el "buen gusto"; relega las manifestaciones inconvenientes a canales minoritarios.

Caso de Uruguay: un grupo queer (Ovejas Negras) lanzó una campaña contra la discriminación: foto de un beso entre personas del mismo sexo; esos avisos pagos fueron rechazados por los canales privados de TV (no los estatales). Discriminaron una campaña contra la discriminación. Hay una "distracción" y un relegamiento de ciertos mensajes, sean porno, sean pulsionales, sean intelectuales, sean minoritarios, sean considerados "difíciles" de absorber. Es otro (nuevo) régimen de censura. El interés general se ha disuelto en una miríada de intereses particularizados, a su vez proscritos - por censura blanda - de los medios masivos de comunicación, de las editoriales que se creen obligadas a publicar best sellers y narrativas mediocres.

Ni utopía ni distopía, la micropolítica ejercita el poder de cada cuerpo.

El espacio poético es un espacio de resistencia a unos medios que no necesitan a la poesía.

La comunicación entre los poetas es un entre-dos, una comunidad poética, política en el sentido que Hanna Arendt da a esa práctica a partir de los griegos, la discusión, la toma concertada de decisiones en el ámbito público, aparición de libros, publicaciones, intercambio de pareceres, lecturas, intervenciones, crítica, performances. Es un tejido de relaciones. La poesía crea un ámbito público de registros y traducciones de la experiencia corporal; un terreno problemático, donde nada es (necesariamente) presupuesto.

Los versos muestran el flujo de intensidades ligadas a una memoria del cuerpo. No un yo, mucho menos una identidad. La intuición búdica de la insustancialidad del yo nos permite atender al flujo con memoria que pasa por encima o por debajo de los puentes; migraciones, recorridos, avizoramientos de un mapa, fronteras, horizontes.

El poema nos dispensa de hablar como se espera, como se entiende. Esto no implica un divorcio con respecto a la lengua hablada. Un poema que recorte expresiones coloquiales, las yuxtaponga, potencie su fuerza expresiva, trabaja con la lengua pero no se reduce a un coloquialismo chato. Siempre hay un oído que se forma oyendo la lengua hablada, pero un sentido del montaje, de la abreviatura, del detalle, de la entonación, de la síntesis, una inteligencia crítica de ritmos y medidas crea el acorde entre imagen y música, cuando la una motiva a la otra (el eje de la imagen se proyecta sobre el eje de la música o viceversa, produciendo la combinatoria autónoma del poema). El poeta no es tanto un sujeto creador (mucho menos un yo identitario), sino un montajista, un bricoleur.

En ese ámbito se expresa una sensibilidad, que no existe en un vacío sino articulada por las tendencias de un cuerpo histórico, vale decir inserto en un contexto. Explorar las singularidades del eros en el campo de la escritura nos vuelve resistentes a las opiniones y las prácticas recibidas, aceptables o convenientes.

Violencia de género es pegarle a una mujer. Pero también es violencia la matriz de género en sí, que nos oprime a todos, obligándonos a ajustarnos a las expectativas prevalecientes. Nos pasamos la vida tratando de adaptarnos a lo que se espera de nosotros, que seamos un verdadero hombre o una verdadera mujer. Se nos exige imagen y comportamiento acordes al heterosexismo dominante para construir un yo identitario.

Nos pasamos la vida ensayando roles de verdaderos varones o verdaderas mujeres. Un desvío resulta objeto de chistes, bromas, agresiones físicas. Frente a las censuras en la escuela, en el hogar, en el trabajo, en las áreas de circulación, un queer puede elegir bajar el perfil, reprimir eso que lo hace diferente y dudoso, o al contrario abrazarlo como el instrumento de su realización. Puede optar por hacer de su rareza una realización singular del estilo, como pretendían Oscar Wilde y Michel Foucault. Hacer de la propia vida una obra de arte es una operación de resistencia. La libertad exige coraje. Conciérneme a un cuerpo histórico. Lo lleva, de Stonewall en adelante, a conquistar un espacio no sólo privado, de guetto, sino público, culminando en la más pública de las ceremonias, el casamiento. No el casamiento obligatorio, por supuesto, sino la igualdad de derechos y protección de la ley más allá de la configuración de los genitales.

A través de mi poesía y escritura he intentado desconstruir el género como matriz de opresión.

Más allá de los valores cristianos de Occidente, más allá del crimen teológico de la sodomía (establecido por San Pablo), el trastrocamiento de los valores tradicionales se apoya, para mí, en vínculos sutiles con otras culturas. Investigo huellas, sospechas acerca de grupos no occi-



dentales apartados en el tiempo o en el espacio. Y encuentro ecos en otra parte, en otra cultura, en otra vida.

La manera en que está construida la imagen del hombre o de la mujer en otras culturas nos lleva a nosotros, con ojos occidentales, a ver en esa imagen una rotura de tabúes (los hombres no pueden llevar el pelo largo, no pueden usar pendientes, no pueden usar ciertas telas o colores o cortes de ropa o estilos que no se consideren "varoniles"). No intento decir que esas otras culturas estén liberadas de la opresión de género, sino que las imágenes que producen relativizan las nuestras, hacen posible imaginar lo que parecía inimaginable o imposible de acuerdo a las esencias de género que heredamos. O sea que la liberación es una grieta intercultural, la transculturación una deriva que ensancha el panorama de nuestras posibles vivencias y realizaciones. Eso que vislumbramos puede incluso ser un espejismo, una equivocación fecunda, un modo de disparar nuestra fantasía y nuestra conducta.

En la novela *Ave roc* me interesé sobre todo por el indio americano, tanto su historia como su presente, en particular en California y el norte de México. Los dos ejes de la novela son el festival de los indios gabrielinos y la busca del peyote.

La literatura no refleja la realidad: la atraviesa como un bólido constante, con velocidad propia. Es un reordenamiento. Lo que ha sido tachado resurge por virtud fantasmagórica del eros que reinventa. Reinventa las imágenes y estilos de vida que se habían ido perdiendo a lo largo del camino de la especie y de las culturas. Me aparto de cualquier teleología para explorar una arqueología de desviaciones.

Evocar otro eros en sus festividades, evocar ritos de consumo del peyote, implica desgarrar el telón para mostrar no sólo el tratamiento de los indios por parte de los colonos europeos a lo largo de siglos de conquista y aniquilamiento, sino el punto de vista de los indios, un atisbo a su comprensión de las cosas. Admiramos tanto su coraje en el combate como su resistencia civil. Admiramos también su pasmosa capacidad para reinventarse. En efecto: desde el fin del siglo diecinueve los indios americanos inventaron la nueva religión del peyote, a fin de recuperar la intensidad religiosa de sus prácticas y danzas prohibidas por el blanco en aras de la evangelización.

Ésta es una línea del mestizaje americano. Los escritores próximos a mi tarea son Néstor Perlongher que se ocupó de los prostitutas negros de Sao Paulo, y Pedro Lemebel que se ocupa de los villeros de Chile, de las culturas "bajas" interraciales. Este mestizaje concreto va de la piel al habla. Es una sensibilidad volcada en escritura. El estilo de vida del autor y el estilo de su escritura trafican un cruce de razas, el estudio, la comprensión de otra moral, otro uso del cuerpo.

En *El diablo en el pelo* (mi segunda novela), intenté crear un eros charrúa, la tribu extinta, exterminada por el primer presidente de Uruguay (1830). Se perdió una etnia y una lengua. El protagonista mestizo de mi novela sale de un medio uruguayo que mantiene esos factores en sordina, aunque presentes hasta cierto punto; un mestizaje rural y barrial donde detecto restos, huellas, fantasías de una cultura vasalla, de una



cultura paralela, otro orden de posibilidades para las relaciones entre las personas.

Éste es también el mundo de la prostitución masculina y del espíritu adolescente. En esta novela, como en el ensayo *Arte andrógino: estilo versus moda*, llevo a cabo una investigación de los estilos de la juventud, estilos que surgen de abajo en contraposición a la pirámide jerárquica de la moda.

En esta línea quisiera mencionar mi última novela, *Yo era una brasa* (Montevideo, 2009). Tomo la figura de una cantante negra de Uruguay, Lágrima Ríos, a quien el libro está dedicado, y trabajo sobre una serie de testimonios de personas negras que han sido entrevistadas a fin de narrar sus historias de vida. Mi protagonista resulta un agregado o conglomerado de las migajas de una vida negra, los datos esparcidos acerca de la vida civil de estos antiguos esclavos, el ingrediente mestizo africano que da tono, empuje, oído, realizaciones a la música, a la danza, al diseño, tradicionales o no.

Son formas de resistencia, de escucha alternativa. Es una cuestión ética y estética: abrir y asegurar el espacio de una mediación diferente, un aire soterrado. Un rescate, una memoria (de una etnia aplastada), y una materia, esos cuerpos y las imágenes que segregan la piel africana o indígena.

Mi poema *Centralasia* es una versión en verso libre de una travesía por el Tibet. Absorbe y discute tanto las proposiciones budistas como su práctica, experimenta episodios de cacería, marchas exigidas, visiones arquitectónicas y tectónicas, un encuentro amoroso del viajero con un arreador de caballos que combate en las guerrillas contra los chinos; el eros tibetano se despliega en la conjura entre ficción y realidad, adivinación y cuerpo, una vivencia del amor entre territorios y tradiciones, entre lo posible de la cercanía y lo imposible de la distancia. El imposible crece, transculturado; encuentra una vía de realización en el poema.

Un aspecto de la era global es que globaliza nuestra conciencia.

Lo que sucede en Tibet no es ajeno a otras zonas del mundo. La ocupación china de ese territorio, la destrucción física de la gente y la cultura, idioma, edificios, vestimenta, tejidos, de un país que no tenía ejército a la manera de Costa Rica, continúa en medio de revueltas esporádicas de una resistencia moral más que combatiente, ya que poco puede hacer contra el ejército chino y la economía instalada allí por el poder dominante. La resistencia tibetana es por la mayor parte un fenómeno internacional de conectividad, una conciencia mediática planetaria.

La campaña maoísta que se llamó revolución cultural destruyó 6.000 templos y monasterios, vale decir prácticamente todos. Sólo unos pocos fueron reconstruidos recientemente por los propios monjes. Los chinos organizaron quemas públicas de libros, como las quemas nazis de los treinta, con la diferencia de que los libros tibetanos son ejemplares únicos irrecuperables (las quemas se pueden ver en youtube).

Algo posiblemente inmortal, para todos los tiempos, fue en gran parte arrasado, junto con la autonomía de la cultura viviente. Por un lado pérdida de vidas (un millón de un país de seis millones), por otro destrucción de imagen. La imagen del techo del mundo.



Rebasando la visión provinciana, rebasando las ideologías del nacionalismo, nuestro territorio es cada vez más la tierra en conjunto. Nuestras preocupaciones, nuestros problemas, nuestros recursos, son los de cualquiera en este mundo ya no tan vasto. Una tecnología sin patria suprime el espacio o acorta el tiempo de traslado. Las noticias nos enfrentan a una tierra única y vulnerable, una madre nutritiva que debemos cuidar en vez de depredar, un lunar ínfimo en el espacio, el único navío para atravesarlo.

Hay lugares más contenciosos que otros. Hay urgencias, crisis financiera, calentamiento global, bolsones de problemas interconectados. Y fronteras, regímenes, hambre, enfermedad, guerra, diplomacia.

Nuestra sensibilidad es terráquea. El terruño, el solar, la comunidad de enclave y de lengua, son sin duda los factores decisivos para nuestra sobrevivencia, y posiblemente para nuestra realización. Pero los recursos de la red, las bibliotecas, las enciclopedias, los archivos de imágenes, nos alimentan. No se trata de la Biblioteca de Babel; cada recorrido, orientado por el azar, es motivado, personalizado, oblicuo. Acarrea vivencias, participación, saludo, diálogo, empatía, proyectos compartidos.

Nuestra sensibilidad moral crece a medida de estos desarrollos. Nos informamos, nos sensibilizamos. Nos alimenta una corriente continua y alterna.

A fuer de tocarse con los codos, las culturas (*civilizations*) ¿se uniformizan? Me parece que se enriquecen mutuamente y se abren a la tolerancia.

Nos hemos acercado, pero tomaría un tiempo llegarse a conocer. Quizá fuera necesario convivir para llegar a un cabal conocimiento. Pero aunque los espacios sean diferentes y separados, las fotos del celular y el chat de cada mañana entre Singapur y Chile, pongamos por caso, son intervenciones en nuestra convivencia y parte de ella.

Para alguien, como yo, adolescente en los sesenta, expandir mi horizonte era una prioridad cabal para sobrevivir. Me encontraba prisionero de un hogar cristiano en un orden civil que se estaba derrumbando por la violencia de la guerrilla y del ejército.

Europa en el 68 me dio el hálito de libertad que necesitaba, resultado del viaje y la coyuntura histórica. Mayo francés, revuelta estudiantil en Frankfurt, comunas queer del Gay Liberation Front, post estructuralismo: fue mi iniciación exótica.

El internacionalismo o el trasvasamiento de culturas era mal visto por la izquierda nacionalista latinoamericana. Todavía en los ochenta el rock era considerado por parte de la izquierda como un mensaje cifrado del presidente Reagan.

Entre fines del diecinueve y principios del veinte los poetas modernistas hispanoamericanos manifestaron una conciencia de lo exótico.

El poeta Julián del Casal invocaba la nieve desde su isla del Caribe; e invocaba a una supuesta "cubana-japonesa", aunando exotismo y mestizaje. Lo local y lo lejano. Una raza y la otra. En la vena exótica, el uruguayo Julio Herrera y Reissig escribía los Sonetos Vascos. Y Rubén Darío fue acusado de exotismo por el ensayista José Enrique Rodó.

En las décadas que siguieron a estos poetas se les reprochó haber traicionado los intereses de la patria ocupándose de temas foráneos que nada tenían que ver con ella. Los modernistas, se decía, habitaban una torre de marfil, ignorantes del compromiso y prescindentes de los problemas del entorno. Creo en cambio que eran profetas, indicadores de una cultura abierta, abierta al influjo europeo, sí; pero también iniciados, cada vez más, a una literatura del mundo.

Tras ellos los vanguardistas se obsesionaron por el transporte y la velocidad: Marinetti, Huidobro ("Viaje en paracaídas").

El exotismo, la velocidad: rasgos morfotemáticos de la poesía de hace cien años.

Podríamos suponer que devenir mundial implica tres vectores: desterritorialización relativa, aceleración de la velocidad, y conexión.

La desterritorialización fue practicada, asumida, por los poetas modernistas. La aceleración de la velocidad por los poetas vanguardistas. Pero lo que es nuestro, propiamente nuestro, es la conexión. La adelantaban la radio, el teléfono y la telegrafía. Esa conectividad compleja de las relaciones económicas, de las comunicaciones y de internet, considera al mundo como lugar único y el referente de cualquiera.

Esto nos plantea problemas y nos da lecciones. Aprendemos las hazañas de la resistencia pacífica (Mahatma Gandhi, Dalai Lama); la capacidad destructiva de la tiranía, tanto como el clamor de la resistencia.

¿Las resistencias pueden derrumbar los muros de Jericó de las opresiones?

Nos abrimos a un teatro del mundo, no en el sentido que le daba Calderón, sí al desideratum de Kant (*La paz perpetua*), un afán de justicia global, tribunales de amplia jurisdicción, un fuero juzgo universalizado de la persona a partir de una consideración de las diferencias y la equivalencia de oportunidades.

Y una intervención microscópica de nuestras vidas en las relaciones de poder micropolíticas. No sólo una ética, sino una estética global contamina nuestras vidas, desde el arte culinario hasta la vestimenta hasta los valores. Es lo que tenemos en la punta de los dedos y no deberíamos olvidar, porque ensancha el horizonte, hace visible algo que era nuestro, pero que a partir de nuestra educación o experiencia no podíamos ver por nosotros mismos.

En nuestras vidas se mezclan lo global y lo local. Cierta modo de hablar, ciertas palabras barriales, ciertos giros y fórmulas que van variando por su cuenta, las condiciones de trabajo, la salud, las circunstancias del rincón que habitamos parecen intransferibles. Pero prefiero acentuar el recorrido más que la identidad (que de todas maneras es una falsificación, una construcción estática), lo extraño más que lo propio, para ver lo propio como extraño. En este sentido pensar es pasar, interrogar un orden, espantarse de que esté ahí, preguntarse qué lo hace posible, procurar recorriendo sus enclaves los trazos de los movimientos que lo formaron y descubrir en esas historias supuestamente de cenizas, cómo pensar, vivir de otro modo.

*Roberto Echavarren*



## MECHÓN

La selva inundada, que llaman localmente aguajales;  
la selva periódicamente inundada, o la tahuampa,  
conocida también por várzea, y la selva de tierra firme:  
hoy te vi en un pie más seguro, aunque es cierto que al salir del agua  
bajo la luna encapotada que consultamos  
y nos aconsejó, volvimos a la várzea.

Vagué entre varias casas, todas desiertas, un decorado  
de la segunda guerra, pero no eran calles de una ciudad rumana, ¿o sí?  
Discusiones del oeste, demasiado oeste. Dos avanzando  
al principio se miran, se toman de la mano,  
remotísimos desde el fondo de un azogue adunco.

Viniste pintado como un cerdo  
al que van a sacrificar, con un amigo de tu edad  
también pintado, pero me rozaste,  
entonces vi las algas de tus ojos. Esa atmósfera  
alcanzó para iniciar otra respiración  
de pulmón de acero, adentro de ti, o del espacio virtual  
que emana de tu tumba, de la que llega  
un escarabajo de la alianza, un halo capitoso  
que te oculta, pero no a tu garra.

Pensé en la quinta pata, en un caldero aguamarina  
o cobre verdecido, la quinta pata o la cola del caballo,  
el látigo de crin que golpea la puerta.

No viene de ninguna parte. Viene a entregar  
el sello de la várzea:

"Hemos cumplido, aquí estamos." Atravieso esta escena, oblicuo.

No sé si me corresponde estar aquí, y sin embargo estoy  
como el filo de una moneda revoleada en el aire.

Cuando caiga marcará la cara en que debe ser leída.

Un pariente respinga y endereza el cogote para decir:

"Éste es el cuero, está tenso y sirve de trapecio."

Subimos por la calle y se ven las luces del barrio allá abajo.

Suben por el cielo los globos rojos de la noche de San Juan.

Hemos venido, la araña se preña

con el corazón del buey. Éste es el nacimiento gaudoso,  
cuando no tenemos más que la noche y ella enciende  
algunos puntos del camino. Cantan:

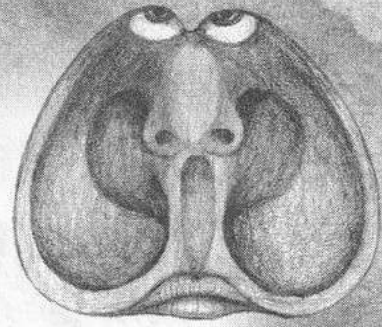
"El sol entra por la puerta,

la luna por el vértice del techo."

Llegamos hasta aquí con los faroles,

las barras de madera golpeadas como sonajeros,

prendemos un fuego para calentar las lonjas.  
De la casa alta bajan con caña y empanadas.  
Entonces hablo con el corifeo. Ha bailado toda la noche.  
Le pregunto la línea que masculla.  
Me contesta claro e indiscutible.  
Nos miramos. Tomamos caña.



A partir de ahí salen escarpines,  
un recuerdo del porvenir que no se cierra.  
Vence, como vence un niño.  
Nos sentamos con el que jugó el rol de buey.  
Se ha quitado el carapacho de madera,  
tela bordada y discos compactos.  
Una vieja espía a través de la barda del cenador.  
Suben más balancines y volantes translúcidos.  
Velo con estas caducas computadoras.  
No hay que figurarse que por un día o dos nos perdemos.  
Nos perdemos aquí y en los ocelos y el tufo del aguajal.  
Para seguir filmando hubo que invertir más tiempo y más millones,  
pero sobre la cañada voló el helicóptero contra el cielo rojo.  
Soltaba un escapulario, un detritus de caracol  
en el cristal baboso de tequezquite.  
Otro aspecto observado es la acumulación de islas o arenales  
generados por la actividad de los ríos,  
la erosión de una cresta diagonal,  
el estrangulamiento de meandros, sedimentos,  
cambios de curso. El ambigú había terminado  
pero el comparsa seguía allí.  
Me resbalé hasta la parada del ómnibus  
y redacté in mente un correo electrónico para mañana.  
Nada me retuvo antes de volver  
diuturno a acechar la libélula  
encinta del círculo abombado.

La piel de serpiente de tu chaqueta me raspa  
ahora que trato de agarrar esa mata.  
El peso de una serpiente no se reconcilia con el discurrir del río.  
Entre las cuerdas tejidas, en la mirada decapitada,  
en el esquinazo una chirle leche  
desmela y estás de nuevo por vínculo sutil  
antes de que termine de fumar. Sin hacer ruido  
moviste la pierna encalada en el cuero de nonato.  
Acabamos donde no nos corresponde,  
quedamos del otro lado, en memoria de nuestras cáscaras  
ahora que para la corriente.  
Se te prende el mechón en el yesquero.



# UN PERFORMER URUGUAYO EN NUEVA YORK: ATLANTIC CASINO DE ROBERTO ECHAVARREN

*Por Irina Garbatzky*

I. Entre fines de 1960 y hasta principios de los '90 Roberto Echavarren parte de Montevideo hacia Londres y luego hacia Nueva York. La decisión de exiliarse se debía a la búsqueda de modos de vida imposibles en el Uruguay de entonces. "Para mí", sintetiza, "la razón por la que habitaba esos países era el despliegue estilístico ligado a nuevos modos de vida que tenían que ver con la música de rock" (2000:239). Con esto, se refería al quiebre generado por el rock, con su creación de condiciones alternativas de concebir al cuerpo. Desde las caderas de Elvis hasta los pelos largos del heavy metal, los rockeros habían incorporado prácticas en la construcción de la imagen que habilitaban la resistencia a los modelos de género dominantes, marcando un nuevo período en la genealogía de lo andrógino.

Podemos imaginar a Echavarren en ese cruce entre Londres y Nueva York en la década del '70, donde el rock glam surgía como la tendencia más marginal dentro de la contracultura. A oposición del naturalismo hippie, los glam inquietaban con su carga de artificialidad y maquillaje. Estos músicos - cuya historia, conjeturada en la película *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), unía a Oscar Wilde con David Bowie, Iggy Pop y Lou Reed - aun teniendo "crenchas" femeninas y pantalones ajustados tampoco llegaban a imitar ni a hombres ni a travestis<sup>1</sup>. La noción de arte se equivalía con la expresividad corporal. Como los dandis, los rockeros buscaban volver artísticos a los modos de la vida, sin distinguir entre lo cotidiano y la escena. La construcción de su estilo desestabilizaba, además, la normativa de aspecto y gestualidad impuesta por la moda<sup>2</sup>.

No es menor el hecho de que para encontrarse con estas subjetividades Echavarren debiera trasladarse. Al hacerlo imitó un movimiento de fuga, que según Amir Hamed (1996) fue característico de la poética uruguaya del siglo XX<sup>3</sup>. En su caso, la retirada del cuerpo fue reforzada por el autoritarismo de las nociones de corporalidad vigentes<sup>4</sup>.

*Atlantic Casino* fue escrito primero en inglés y luego traducido por él mismo al español. La extraterritorialidad que marca estos desplazamientos, se hace extensiva al género: en 1989 Echavarren realiza un mediometraje homónimo, en el cual rockeros glam recitan el poema. De esta manera el problema de la traslación o traducción se torna fundamental en su poética, no sólo a causa de su mudanza geográfica y lingüística sino por los movimientos *entre* formas expresivas. Se trata de una pregunta que con el curso de los años irá reiterándose: cómo situar al lenguaje poético desde el cine, el teatro, el ensayo, la performance artística o el rock<sup>5</sup>.

II. Es posible que en la transición del poema escrito a la performance Echavarren se haya encontrado con algunos contratiempos. Como señala Ana Porrúa (2006), la puesta en voz de la poesía siempre se inscribe en una tradición de recitación y escucha, que muchas veces excede las marcas dejadas por el poema escrito. La lectura en voz alta puede o no respetar los tonos que el poema propone e incluso transfigurar el horizonte histórico en el cual se escribió<sup>6</sup>.

Esto significaría que quien pone en voz alta un poema vuelve a elegir, en la medida de sus posibilidades, la *familia* sonora en la que quiere participar. Este momento de recreación

vocal, de cierto grado de apertura, también implica un cierre, ya que condensa, finalmente, en la voz de quien recita, todas las líneas de fuga que un poema puede contener, sobre todo si pensamos en la idea moderna del poema constelado. El gran desafío para Echavarren en la realización del film residiría en encontrar un tono que reproduzca el poema y al mismo tiempo lo desfigure, sin reconstruirlo en una única voz personal. Acaso por esto para *Atlantic Casino* la voz es plural: una multiplicidad de rockeros se apropia del poema, lo recita de memoria, sin respetar el orden de las estrofas ni su unidad.

Este descentramiento autoral se enfatiza con la observación de que el mismo Echavarren se encuentra prácticamente ausente en el film. Sólo lo vemos en una escena, casi aislada. Hermanado con el resto de los rockeros en su imagen, se distingue de ellos por ser el único que se ubica sentado frente a un escritorio, bajo el amparo del papel y la computadora. Es el único momento en donde tiene lugar la representación del poema escrito y pone de relieve las estrategias del pop y del neobarroco en simultáneo: la figura de Echavarren leyendo su propio poema dentro del film que por entero es el poema, opera una redundancia y es casi una puesta en abismo. No es Echavarren quien recita, sino el ícono de un poeta recitando. Y todavía más, no es el poeta, sino su doble parodiado, el crítico. La estrofa que lee dice:

Un delirio de interpretación mata el pop. /Lo llamamos rallador. /Destruye el pop al encapucharlo. (2000:259)

Parodia que se refuerza en la mezcla de su look glam y su dicción poco inglesa, latina. Echavarren cuenta que al escribir en otro idioma encontró que no quería ni necesitaba trabajar en un lenguaje de "diccionario", sino sumergirse en la fluidez de las jergas musicales: "De modo que las conversaciones relacionadas con ese tema y las revistas musicales se volvieron mis fuentes léxicas", (2000:298) relata, para agregar que entonces se dio cuenta que la carga de oralidad que el poema poseía le dificultaría su lectura; sería una lectura con una pronunciación forzada<sup>7</sup>.

La tendencia a descomponer el poema haciendo intervenir varias voces también incluye la incorporación del espectador. El montaje de los planos, por ejemplo, alterna movimientos de ruptura y acercamiento al público con la diégesis del video. Al comienzo, el diálogo de los rockeros nos sitúa afuera de la diégesis; los vemos danzar a contraluz, entrar y salir del edificio, etc. Pero muy pronto nos hablan directamente, es decir, a la cámara, que panea y los toma fijos, en primer plano. Somos sus interlocutores, nos encontramos por fuera pero ellos nos observan y nosotros los reconocemos.

La instancia que me interesa es la tercera, ya que implica una cercanía dinámica. Steve Fraser, el músico que protagoniza el film, se maquilla y se enoja mientras se habla a sí mismo frente a un espejo. Por el modo en que la cámara está colocada, lo vemos, mediante el espejo, hablando para sí; aunque mirando de frente, hacia nosotros. Esta triangulación nos inserta en su cuarto como si se disolviera la "cuarta pared" y pudiéramos circular por el espacio. Ya somos participantes, sólo que de una manera casi invisible.

La apertura de la imagen hacia el espectador, junto al hecho de experimentar con lo poético en varios lenguajes expresivos, nos permite situar a *Atlantic Casino* dentro del registro de la performance, ese arte en "en vivo" que yuxtaponía varias disciplinas<sup>8</sup>, cuyo contexto más próximo era el de las búsquedas artísticas orientadas hacia la desmaterialización de la obra, el arte de acción y del concepto.

Aquí valdría la pena una digresión. En su "Mapa de lo posmoderno" (2002



[1986]) Andreas Huyssen rescata los elementos del posmodernismo que él considera críticos y resistentes. Lo más interesante del posmodernismo, (en tanto sensibilidad relacional para con el modernismo), reside en la recusación al rechazo del alto modernismo respecto de la cultura popular. En este sentido Huyssen considera necesario datar este momento de negación en el surgimiento de la contracultura de los años '60. Es entonces cuando surge un movimiento que toma de la vanguardia europea las experiencias de Dadá, el surrealismo y Duchamp, que critica la "institución arte" estabilizada dentro del modernismo norteamericano, proponiéndose lograr un acercamiento a la cultura popular como el alto modernismo no lo había logrado<sup>9</sup>.

Más tarde, durante los '70 y '80 el panorama se transforma y la utopía se desvanece. Sin embargo, junto al posmodernismo afirmativo y ecléctico surgen una serie de movimientos de resistencia, que considera verdaderamente innovadores y en donde centra su "esperanza" (sic). Estos son los movimientos de las minorías. "Lo posmoderno alentaba la promesa de un mundo pos-blanco, pos-masculino, pos-humanista, pos-puritano", señala Huyssen.

Esta referencia contextual, si bien presenta muchas inquietudes y se inserta en un debate extenso sobre los retornos de la vanguardia<sup>10</sup>, me resulta productiva para pensar por qué Echavarren elige al rock como puente entre la poesía y el cine, sin apelar directamente a tópicos más cercanos a los del cine de vanguardia, como *Orfeo negro* de Jean Cocteau o *Salomé*, de Werner Schroeter, de quienes se reconoce heredero<sup>11</sup>.

El trabajo de Ignacio Prado sobre *Atlantic Casino* realiza un breve recorrido por la historia del video experimental y opone el cine de vanguardia al underground. Coloca al film de Echavarren dentro de la segunda corriente y menciona que nunca hubo entre la vanguardia norteamericana y el rock una verdadera imbricación<sup>12</sup>. Esta segmentación enfatizaría la tensión destacada por Huyssen entre la cultura popular y el arte, y la situación incierta de la vanguardia norteamericana entre ambas. Echavarren, según Prado, elegiría al under, por su rebeldía al sistema establecido.

No obstante, la pregunta acerca de la elección del rock tiene más respuestas. En primer lugar, como señalé más arriba, para Echavarren el glam es efectivamente un espacio transgresor que habilita un tipo de cuerpo "fuera de género" sexual e identitario. Los rockeros del film son nómadas y marginales. Los participantes, salvo Fraser y Scott Gray, no son músicos o actores reconocidos. Se diría que "hacen de sí mismos", exhibiendo su performance diaria, a partir del maquillaje, la ropa y la gesticulación.

Estos cuerpos oscuros, inciertos, resultan coherentes para articular una búsqueda de subjetividades de "pretensión libidinal errática" (Echavarren, 1996)<sup>13</sup>. Si los rockeros que propone son mutantes, es porque su forma "sin sentido"<sup>14</sup> (su abyección, en términos de Judith Butler) posee un poder desestabilizador de tal intensidad que indica, desde su exclusión "lo legible", permite edificar del binomio "masculino-femenino"<sup>15</sup>.

Por otra parte, las subculturas constructoras de estilos habilitan una corporalidad densa. Los cuerpos de los rockeros disponen en la escena la densidad de un cuerpo neobarroco, o en este caso, *neobarrocker*:

Un bailarín a gogó en un minivestido plateado, /un tipejo balanceándose, papagayo estrujado verde lima (...). Un cadáver despellejado revive bajo el reflector (...) Un cúmulo de muertos chillones y amanerados (247).



¡Somos ratas! ¡Somos ratas! ¡Somos mugre!  
¡Somos cerdos! ¡Somos chusma! ¡Somos degenerados!  
¡Somos perras! ¡Hasta nuestros managers son cerdos!  
Antes fusilados que olvidados (247).

Se trata de un acopio de anatomías, (andrógino-humano-cadáver) que lleva los motivos del barroco (los cadáveres, el maquillaje, los espejos) hacia el rock, para descomponer un modelo de cuerpo convencional y posibilitar su liberación de sujeciones identitarias.

Se evoca por lo tanto un cuerpo desorganizado y agresivo<sup>16</sup>. La violencia con la que se enfrenta directamente el rockero a la cámara se multiplica en todos los órdenes. En una escena los rockeros se abalanzan sobre uno, al que comen vivo. Es el ritual de antropofagia que reitera las escenas de violencia fundante de las colectividades. Y que se vuelve central para acentuar la ironía: '¿Quieres que alguien te ajuste los ojos?', insiste Fraser en primer plano.

Ajustar la visión y el foco de lo que se observa borroso, distorsionado, resulta irrisorio en la mezcolanza comunal. Seguramente se debe entender a la inversa: alguien nos ajusta los ojos, nos obliga a ver nítido lo que está desfigurado. Frente a la agresividad solapada, aunque formativa, de la cultura moderna, en contra de la pulcritud de las formas, los rockeros buscan la violencia grupal. Los músicos bajan, se mezclan entre el público que salta o se empuja. Todos los recitales de rock, subraya el film, buscan volver indistinguibles esas fronteras y procesar una escena de ritual y comunión colectiva.

III. Si a partir del rock o el pop se genera, según Huysen, un posmodernismo negativo o resistente, cabe observar cómo resulta la apropiación de estos modelos contraculturales para el propio Echavarren, en tanto uruguayo residente en Estados Unidos. No parece que la exaltación con la que escribe sobre los estilos alternativos se halle exenta de crítica, o al menos de cierto humorismo: "Los nórdicos indican nuevas tendencias. / Como carecen de un clima templado / Ellos mismos deben volverse la jungla que les falta" (253).

Existe una imagen útil para describir la forma en que creo que el autor recoge estas "nuevas tendencias"; esto es, tanto la performance, el cine poético o la poesía -instalación, como la cultura rockera *underground*. En una entrevista sobre *Atlantic Casino* cuenta que el imaginarse la puesta en voz del poema en inglés le permitió idear una situación diferente a la de la lectura tradicional de poesía, y pensar por ello en otro soporte:

Me pareció que una vez que esto [los poemas *Atlantic Casino* y *Pacific Palisades*] estaba escrito, si yo iba a un recital de poesía y leía con mi acento extranjero, estos poemas no se entendían. El público de poesía no es el mismo que el de los conciertos de rock y mucho menos del aspecto glam de esa música. Había un desfasaje total. Leyéndoles yo a una serie de señores muy respetables estos poemas con un acento extranjero no producía nada, estaba fuera de lugar, no funcionaba". (2000:298)

Se diría que Echavarren admite y vuelve productiva la escena de encontrarse desubicado, "fuera de lugar", fugado territorialmente. La transforma en método de creación poética. La errancia lingüística y geográfica lo permite; lo transgénico artístico y sexual, y la proliferación sintagmática, neobarrocker, también.



## Notas

1 "Los rockers", dice Echavarren, "son creativos no en un orden segundo, meramente camp, o kitsch, como las dos grandes figuras de la homosexualidad; son creativos en un sentido 'auténtico': valen las concreciones singulares -ningún mutante debería ser idéntico a otro- (...). (2008:79).

2 Si bien se puede abundar en los ejemplos biográficos de rockeros que llevaban a la vida constantemente sus poses artísticas, nos gustaría mencionar un caso del rock glam. Todd Haynes, el director de *Velvet Goldmine* relata que en el año 1972, Main Man, la compañía de Bowie, invitó a muchos periodistas norteamericanos a Londres para presentar la gira de Ziggy Stardust. La conferencia de prensa fue en el hotel Dorchester de Londres, donde Lou Reed, Iggy Pop y Bowie se alojaban. "Bowie se cambió la ropa cuatro veces durante la conferencia de prensa, se sirvió champagne y caviar y frutillas, y todos actuaron, literalmente. Iggy hacía de junkie y se la pasó tirado en el piso. Lou Reed hizo de norteamericano sofisticado que se entendía con Bowie. Y Bowie era el duque, el que manipulaba el evento. Fue una situación teatral que sucedió en la vida real". (Enriquez, 1999)

3 Según Hamed, la "rareza" de los escritores uruguayos residió en no poder encontrarse con un territorio que siempre se les presentó incierto, en tanto conformó un margen peculiar con lenguajes heteróclitos, (el tango, la gauchesca pero también la poesía urufanca) disputado por brasileños y argentinos hasta 1830. Esta incertidumbre del suelo los expulsó a buscar su hogar no en otro sitio más que en el propio lenguaje. Hamed retoma de Eduardo Milán la hipótesis de que los escritores uruguayos, o bien se exilian afuera, o bien se exilian en sí mismos, en el encierro. "Para sus escritores, Montevideo parece funcionar, no como un lugar continentador sino como una barra separante, como un margen o línea que, de por sí, los exilia. Y este exilio parte del lenguaje mismo con que los escritores se advierten a sí mismos (...) La fuga se da con respecto al lenguaje y es ahí que Montevideo funciona como barra excluyente y no como hogar" (17).

4 Hamed afirma sobre Echavarren: "Por las coordenadas del discurso dominante, el cuerpo sólo podía ser convocado a la racionalización de la lucha política; frente al embate ideológico, el cuerpo se retrae, cae de espaldas y los esfuerzos por reapropiarlo y erotizarlo deberán, a un tiempo, revertir la relación del poeta con el lenguaje. Confiar en el cuerpo propio equivale a replantearse el lenguaje poético". (87) El viaje, entonces, si bien anterior a la dictadura militar, puede ser entendido como parte de aquellos "exilios microscópicos, moleculares", no asumidos como tales, que Néstor Perlongher mencionaba para hablar de las búsquedas de construcción subjetiva, en el marco de los discursos dogmáticos en el Río de la Plata (2004:274). En una entrevista realizada en 1985 Perlongher explica cómo también hubo "exiliados sexuales" durante la dictadura: "era insoportable ser gay en la Argentina. Era cosa de salir a la calle y que te llevaran. Ni siquiera te agarraban porque habías tenido relaciones con alguien; era por tu manera de caminar, por el pelo largo, por el look. (...) Realmente fue un exilio, pero a la manera de esos exilios microscópicos, moleculares: la gente se va solita, o en pequeños grupos, sin asumir su condición de exiliados" (273-274).

5 Entre las que se pueden mencionar Pacific Palisades, el poema y la instalación en México DF, las performances de poesía, la dramaturgia y actuación teatral, etc.

6 Un ejemplo de esto podría verse, según Porrúa, en la lectura que hace Juan Gelman de "Yo persigo una forma" y "Era un aire suave" de Rubén Darío. Allí el poeta argentino despliega una "escena narrativa", suaviza los acentos múltiples y acorta la distancia entre el modernismo y nosotros. [http://www.bazaramericano.com/mp3/poesia\\_voz.htm](http://www.bazaramericano.com/mp3/poesia_voz.htm)

7 "Respecto de la pronunciación, Echavarren dice: "Al leerlos en voz alta me di cuenta de que (...) yo no era el mejor intérprete de esos versos" (239-240).

Atlantic Casino se escribe con una lengua del cortar y pegar que se vuelve ajena para el autor mismo. De las revistas inglesas como Melody Maker o New Musical Express, dice el autor, "comencé a robar, recolectar frases, recopilar modismos, vocabularios que tenían que ver con las performances musicales o con de las reseñas de de discos. (...) Allí aparecían arrebatos libidinosos (...), que armaban fraseologías que tenían que ver con lo visual, aunque era cuestión de ir las buscando en una extraña cacería". (298).

8 Según Patrice Pavis (1998:333) la performance "asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros sino en museos o salas de exposiciones. (...) Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín, y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación".

9 "Bajo la forma de los happenings, el pop, el arte psicodélico, el rock ácido, el teatro alternativo y callejero, el posmodernismo de los sesenta intentó recuperar ese ethos negativo y resistente que había nutrido al arte moderno en sus primeras etapas pero que no parecía ya capaz de sostener. Naturalmente, el "éxito" de la vanguardia pop - surgida sobre todo de la publicidad- la volvió productiva y rentable casi de inmediato y fue entonces absorbida en una industria cultural aun más altamente desarrollada que aquella con la que se enfrentó la vanguardia europea. Pero a pesar de su captura a través de la mercantilización, la vanguardia pop retuvo cierta agudeza en su cercanía con la cultura de confrontación de los sesenta. (Huysen, 2002 [1986]:332 -333).

10 Para nombrar los textos más significativos en torno al debate sobre vanguardia y neovanguardia son: BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987. FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid Akal, 2001, y el mismo texto de HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, 2002. Una discusión con Bürger sobre la vanguardia en Latinoamérica puede leerse en el trabajo de LONGONI, Ana: "La

teoría de la vanguardia como corset" en Revista *Pensamiento de los confines*, n. 18, Julio de 2006, pp. 61-68.

11 Al punto que algún tiempo después de *Atlantic Casino* diga: "La película es una especie de monstruo porque no tiene nada que ver con nada, no tiene que ver con los conciertos, las reuniones y los bares donde podía juntarse la gente glam. Simplemente la entronco con una tradición de cine poético que me parece que es escasa. Tenemos las películas de Cocteau y de un director que admiro que es Werner Schroeter" (2000:299).

12 Ignacio Prado (2000) realiza una distinción entre los films de vanguardia y los del underground estadounidense, para colocar a *Atlantic Casino* en la segunda serie. Es significativa la distinción que el crítico realiza entre vanguardia y under, al menos en el cine: "la elite académica de la vanguardia siempre consideró a la música popular como el medio de la cultura de masas que no debería ser incluido en la banda sonora de sus películas. Sólo el film underground se abrió parcialmente a la música popular para compartir sus ritmos y su mensaje rebelde. (...) Existen muy pocos casos de colaboración entre músicos de rock importantes y artistas de vanguardia en los Estados Unidos. Ni siquiera el team Andy Warhol - Velvet Underground puede ser considerado un ejemplo. (...) " (284).

13 En el prólogo a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* Echavarren comenta cómo el interés por la lectura del barroco proviene entre otros motivos posibles de que "nuestro siglo es el punto de superación y desmantelamiento de los ideales contrapuestos del siglo XIX: subjetivismo ilusorio y utopismo autoritario. La información es una lucha, entre otras, de grupos y minorías, de sujetos divididos no sólo por la barrera de clase sino por estilos de conducta y de aspecto. El régimen de verdad se hace fluido (...) Cualquier ideología es considerada como ficción (...) El interés por, y la modalidad contemporánea del barroco, neo o posmoderno, es consistente con esta fase de la cultura que da un nuevo sesgo a la lucha de los particulares y su pretensión libidinal errática" (1996:14).

14 [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=monstruo](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=monstruo). Según el Diccionario de la Real Academia Española "monstruo", (Del lat. monstrum, con infl. de monstruoso). 1. m. Producción contra el orden regular de la naturaleza. Y 7. m. Versos sin sentido que el maestro compositor escribe para indicar al libretista dónde ha de colocar el acento en los cantables. Estas dos definiciones me interesan porque insertan el fuera de género establecido por la palabra y su habilitación a la legibilidad de las subjetividades establecidas.

15 Según Judith Butler (2002 [1993]) todos los cuerpos, para poder constituirse dentro del esquema de la cultura, "actúan" el género, realizan performances porque repiten conductas, movimientos, gestos, maneras que se construyen como un repertorio de citas. Cada cuerpo cita elementos de este repertorio, siempre parcialmente, y renueva de este modo la norma heterosexual. Pero en esta repetición lo que interesa es la creatividad. Butler ejemplifica cómo los estudios "queer" se reapropiaron de un término que resultaba despectivo, para transformar su sentido. Los rockeros de Echavarren también "citan" un repertorio gestual, pero no para imitar la norma sino para citar la forma singular de construirse subjetivamente.

16 Es claro que la noción de "cuerpo sin órganos" deleuziana establecería la lógica para comprenderlas. (Deleuze, 1988)

## BIBLIOGRAFÍA

BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la Vanguardia*. Península, Barcelona.

BUTLER, Judith (2002 [1993]): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988). "28 de Noviembre de 1947. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

ECHAVARREN, Roberto- KOZER, José- SEFAMI, Jacobo (1996): *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. F.C.E., México.

ECHAVARREN, Roberto (2000): *Performance. Género y transgénero*. Eudeba. Buenos Aires.

—————; (2008): *Arte andrógino. Estilo versus moda*. Ensayo 2008. Ripio Ediciones, Santiago de Chile.

ENRIQUEZ, Mariana (1999): "A brillar mi amor. Entrevista a Todd Haynes", en *Suplemento NO, Diario Página/12*, 8 de abril de 1999.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Akal Madrid.

HAMED, Amir (1996): *Orientales. Uruguay a través de su poesía*. Siglo XX. Graffiti, Montevideo.

HUYSEN, Andreas (2002 [1986]): "La búsqueda de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70" y "El mapa de lo posmoderno" en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

LONGONI, Ana (2006): "La teoría de la vanguardia como corset" en Revista *Pensamiento de los confines*, n. 18, Julio de 2006, pp. 61-68.

PERLONGHER, Néstor (2004): "El espacio de la orgía" Entrevista a Néstor Perlongher hecha por Osvaldo Baigorria recopilada en *Papeles insumisos*. Santiago Arcos, Buenos Aires. Originalmente publicada en el diario *Jaque* nº134, el 3 de Agosto de 1986, en Montevideo.

PORRÚA, Ana (2006): "La puesta en voz en la poesía" en Revista *Punto de vista* nº 86, Noviembre 2006, Buenos Aires.

PRADO, Ignacio (2000): "Música de rock, poesía y cine experimental" en CANGI, A. comp.: *Performance, género y transgénero*. Eudeba, Buenos Aires.

Films: Roberto Echavarren (1989): *Atlantic Casino*. 16mm 40 minutos color. Nueva York. Guión, co-dirección, montaje.

*Velvet Goldmine* (1998). Dirección Todd Haynes. Estados Unidos.



# LA ALEGRÍA DE DEVENIR FUERA DE GÉNERO

*Criaturas de la invención erótica.*

Echavarren, Roberto (2007) Losada. Buenos Aires. 183 p. Ensayo.

Uno de los tópicos que silenciosamente recorre *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, el reciente libro de ensayos de Roberto Echavarren, es el de la felicidad. Un nervio de alegría atraviesa todos sus artículos y los conecta. Se trata del regocijo que provocan las estrategias de resistencia y liberación frente a los distintos modos de sujeción que impone la sociedad. Estas estrategias son acciones, performances, y como tales se vuelven centrales para la vida cotidiana

Echavarren continúa de este modo su indagación respecto de las acciones y decisiones que definen, en palabras de Michel Foucault, una ética, un "cuidado de sí", y que se definen un "estilo" individual, que confronta la sistematización y el dogma de la "moda".

No se trata de un pensamiento que se convierte en una acción, ni a la inversa: se trata de proponer a la acción como fundadora, como inicial del ser, que además se encuentra en permanente mutación. Colocar el alma en el centro de gravedad del movimiento sería la imagen que nos vuelve, -y que Echavarren además recuerda -: el requisito del teatro de marionetas de Heinrich Von Kleist. Recordemos: los bailarines que mencionaba el dramaturgo encontraban la gracia en la pérdida de la conciencia, en la posibilidad de colocarse por fuera de esa fuerza invisible, esa "red de hierro (hecha) para inhibir el libre juego de sus gestos"<sup>1</sup>. Echavarren retoma la energía de esa gracia: se trata de la felicidad de lo anómalo, de lo que se encuentra fuera de toda generalización. Ese "afuera" parecería encontrar en la literatura y en las artes la posibilidad de subrayar todo lo que a los individuos los hace de veras individuales. La invención erótica de estas criaturas no sólo exhibiría la artificialidad del género como mecanismo de sujeción e identificación en el marco de las relaciones de poder, sino, más aún, crearía las mil y una noches del fuera de género: las perversiones, las mutaciones, las posibilidades de ser más allá de las dicotomías hombre-mujer.

"La pérdida irrevocable de lo familiar, el monstruo, o lo extraño" (p.18) no provocarían, entonces, una parálisis, sino todo lo contrario. Su situación en el "limbo feliz de la no identidad" foucaultiano, moviliza una literatura liberadora, tanto para quien escribe como para quien la lee.

Se hace necesario situarse en la esfera de la acción/producción para escapar de las presiones normalizadoras; y por eso el recorrido en *Fuera de género* atraviesa escrituras: Lautréamont, Onetti, Nabokov, García Lorca, Lezama Lima y Di Giorgio son algunos de los seres monstruosos que consiguieron, como el marionetista de Kleist, colocarse más allá del alma humana para dar vida a personajes que defienden la alegría de no hallarse encorsetados en un único tipo de sexualidad o identidad.

## El trayecto

Comienza con la historia de Herculine Barbin, Michel Foucault y Maldoror, el personaje de Isidore Ducasse, unidos bajo la imagen del hermafrodita, que representa, no la unión de los sexos, ni la indefinición. Podríamos denominarlo con un infinitivo: "sexar", actitud que implica en el goce de único sexo, "un sujeto sin identidad", previo a las asignaciones de género que se definieron en el siglo XIX. El contrapeso entre Barbin y Maldoror se define por la alegría: el primero, reuniendo los dos sexos, se suicida al haber sido clasificado como hombre y obligado a vivir como tal; el segundo, "no sólo no será trasgresor, sino que lo será dos veces": la trasgresión del homoerotismo y la hiperbolización de la agresión física, la destrucción del cuerpo, el hallazgo del placer como cúmulo de intensidad.

El verdadero placer, sostiene Foucault es aquel que se extra - limita, que supera los límites de lo humano conocido y nos sorprende. La travesía filosa que realiza Echavarren sobre la literatura de Nabokov es similar; el escritor ruso es un pervertido, en su consecuente desviación: tráfuga, fronterizo geográfica y lingüísticamente, es también la contracara de su hermano Sergei, homosexual con quien confronta, y es además el reverso de Lolita, la niña deseada por el hombre mayor: a partir de la anécdota de su tío Vasili, quien esperaba quedarse a solas con el pequeño Vladimir para sentarlo en sus rodillas, Echavarren desliza el vaivén del escritor ruso: "Desear/ser deseado: las identidades de sexo se invierten; quien era niño deseado por un adulto se transforma en adulto deseante de una niña" (p.42).

La niñez, además, es la fuente del alegre limbo no identitario, que en el cuerpo se inscribe por lo difuminado, por la indeterminación genérica. Lolita, la niña que aún no tiene caderas y senos, condensa en su físico el cuerpo del andrógino, exponente del sexo único como potencia. En dicha posibilidad de juego y mutación residiría lo erótico, en su poliformidad y multiplicidad de placeres.

El cuerpo andrógino es asimismo el que anhela Onetti al recordar la figura de su amor de juventud, una jovencita que devino mujer/hembra reproductora. Echavarren recupera en esa instancia de la obra onettiana, la afinidad por lo extraño y lo ambiguo, la hendidura del género que puede romper las cadenas de reproducción social. Contra la censura y la totalización también arremete el teatro de García Lorca, consagrando el campo de las identidades como espacios de proceso, de símbolos de la ambigüedad.

Desde este punto de vista, Echavarren lee el capítulo IX de *Paradiso*. Lo erótico para uno de sus personajes, Leregas, es el cuerpo fragmentado, seccionado, no organizado de acuerdo a un patrón anatómico, sino polivalente, multiplacentero. Se trata de un modo de desear que saltea las dicotomías y las binariedades sociales, como la identidad y la contradicción y que se rige según el concepto lezamesco recuperado de los griegos: la *paideuma*, noción vinculada al respirar, "una órbita de lo semejante, que engloba al aire que impele y expele" en donde el adentro y el afuera se integran, pero que "señala la región del hechizo y el devenir dentro de sus contornos" (p.84). El "laberinto corporal" se vuelve entonces la forma de retener ese incesante hálito universal.

Por último, el autor realiza un tránsito intensivo sobre la obra de Marosa Di Giorgio, la hechicera de la deformación y liberación de subjetividades. "El yo, en Di Giorgio, es la esquila de una catástrofe", apunta (p.106), "es como si la violencia fuese intercambiable, reversible e imparable" (p.103). El erotismo puesto como exceso e intensidad termina por quebrar el cuerpo, volverlo



impersonal, y tornar extraño lo familiar. De nuevo, encontramos soterrados, la ferocidad y el desborde: la felicidad del más allá del límite.

### **Género y performance**

Los tres últimos ensayos refieren a otras experiencias, que involucran a lo escrito sólo como metáfora, como reformulación de estilo. El primero, "Gilles Deleuze y Michel Foucault: el diferendo", un jugosísimo trabajo sobre la situación extra-genérica de estos autores dentro de la filosofía y su programa de reubicación de categorías como las de poder y deseo por fuera de las binariedades previas a los años sesenta. El segundo, "Género y sexo", explora el malestar del género y las operaciones de cambio de sexo, vinculándose con las teorías del género como performance social. Señala: "el género se reconstruye, tiene más o menos éxito en tanto imagen elaborada y rol ejercitado. Esos esfuerzos ponen en evidencia que el género es un invento y no una naturaleza, una performance cotidiana continua, que ejercitamos con mayor o menor éxito o convicción" (p.150).

La escritura entonces, se instala en el cuerpo, como soporte ideal para revelar lo transitorio. No se trata entonces de oponerse al género fisiológico heredado sino de encontrar una ruta de transgénero, que no se identifique del todo con lo masculino o con lo femenino sino con los sucesivos devenires que lo corporal implica.

La liberación del cuerpo, da la vuelta al mundo del árbol de la conciencia y regresa al paraíso. Como señalaba Kleist, no es posible hacerlo mediante un acto reflexivo sino mediante el movimiento. Es así como los místicos derviches encuentran en ella el punto máximo de la comunión con lo ultraterreno y con lo potencial. En "Género y performance" Echavarren culmina con una bellísima exaltación de la danza como astucia del cuerpo para desatar tanto los límites orgánicos funcionales como los socialmente prefijados: "El cuerpo vivo disolvía la frontera de la muerte para alcanzar lo impersonal del proceso cósmico y se olvidaba de sí, se abstraía en movimiento continuo hacia conexiones de ritmos infinitesimales, se expandía por turbulencia, avanzaba un "paso al límite", haciendo estallar las junturas" (p.171). Fuera de toda nomenclatura, la felicidad de la invención erótica reside en ser desmedida, en no tener fin. Invita a ser concebida como un arte de lo movable, de lo siempre mutable.

Irina Garbatzky

1 Kleist, Heinrich von, Sobre el teatro de marionetas, CEAL, Buenos Aires, 1978. Trad. De G. Thiele.

## **CENTRALASIA DE ROBERTO ECHAVARREN**

*Por Amanda Berenguer*

Una genial- otra "Odisea" - por tierra.

(Cuando la escritura nos lleva sin poder detenernos).

*Centralasia*: un libro que deslumbra y asombra - un viaje - un extenso poema en otra dimensión - donde la palabra en vilo: voces en el espacio de geografías y mágicas costumbres - a veces oscuras - resonantes - cobran un sentido propio más allá de diccionarios.

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

Situaciones se adelantan en sorprendente - propio - impulso escritural - llevándonos a algo fabuloso y atrayente que ocurre - y nos deja oscilando - en un ir no se sabe adónde - y sin embargo vamos atraídos - succionados por la fuerza - encanto y ritmo de la escritura.

El recorrido de esta extremada aventura terrestre - va iluminado por fogonazos - de salvaje belleza - allí cuando el lenguaje se hace espejo mágico.

La palabra poética - a menudo rara - muy culta - queda encendida y da luz - luz atrayente - que acrece magnitud de misterio a la inquietante travesía: valles - ríos - montañas - precipicios - personajes - rituales - etc.

El tema inicial, el homoerotismo, permanece latente por las encrucijadas de los acontecimientos en otra dimensión: en el poder seductor del propio poema, que recrea el viaje y la mirada: paisajes y costumbres de ese otro lado del mundo alucinante y bárbaro.

*Transmigran agobiantes penosos retrocesos  
algo aberrantes por la serpiente  
el palomo y el cerdo, que forman  
el cubo de la rueda del destino.*

El secreto y el esplendor vivo del trazo magistral - más el ritmo poético - actúan - entonces - como un transbordador de sensaciones - la lectura se hace en crescendo sinfónico - y sin saber bien el lector es atraído y llevado.

El viaje y las inquietantes fases de otras "inculturas" nos dejan con más sed. ¿Qué tiempo abarca lo que llamamos "civilización"?

La imagen visual domina - poeta y enclave se hacen uno - y la palabra: un ser vibrante que se aventura hasta los límites peligrosos de lo real - y no cae - sube entre existencia y alucinación - y tiene sonido y canta con voz de arpa. El texto afiebrado se inflama - casi quema - pero no tiene adentro ni afuera. Está en vuelo de aventura. Otra extensión topológica. El viaje.

Así esas palabras, que suenan misteriosas - raras: gompa - habrios - napus - reata - mudra - tollón - endriagos - tolmos - vestiglos - zarzacán - más allá de diccionarios, brillan y resplandecen. Un atrayente y suntuoso neobarroco alimenta de sutil misterio el extenso poema. Mas - aquí - la peripecia de la escritura suma entonces un tinte esotérico a la ambientación de ese riesgoso y tentador recorrido por tierra.

*Fragante humo de enebro, gongs, perros, campanas;  
ensombrecido muchas veces solía preguntarme a mí  
mismo  
si había ido yo a caer a un mundo fuera de lugar  
o si yo ocupaba un lugar en él.*

¿Qué tiempo tiene y qué espacio ocupa lo que llamamos civilización?

La poesía se entiende sin entender. Está en otra dimensión - allí donde la prodigiosa poiesis - crea.



*El eco se agotaba a fuerza de chocar contra los  
muros  
decorados con guirnaldas de globos de ojos  
y siniestros intestinos rojos.*

Nace un ámbito de mágica categoría descriptiva - como si esos vocablos fueran el centro mismo de la "odisea" de Centralasia - ¿No lo son?

Allí el texto se hace cristal o espejo mágico que recibe paisaje y usanzas, entre floraciones abonadas que luego dejarán un fruto topológico sobre páginas a la intemperie.

La odisea de Echavarren - mágica por tierra - entre montañas - valles - y rituales feroces - baraja una lengua de sorprendente intensidad - donde se juega la vida del poema. Allí escondida - la temporalidad tienta al infinito.

Aludido - entonces - el tiempo - tal una cinta de Moebius y siguiendo rieles topológicos - hace del siglo IX antes de Cristo y del ahora siglo XXI de nuestra era - una sola y sorpresiva dimensión. Y así el remoto Ulises, navegante de Homero - al sur del hemisferio norte, por mar Egeo y mar Mediterráneo, y el presente Roberto - al norte del mismo hemisferio - por tierra: Kazakstan - Mongolia - el Tibet - China - se entrelazan: por allí pasa el poema. Aquí y ahora el presente Roberto por tierra y el legendario Ulises por mar - se encuentran: viaje - indagación - experiencia original - y misterio primero de la especie, entre rituales y fantasmagorías.

Dice Roberto:

*La estancia repercutía con sonido mórbido  
al entrechocar huesos humanos;  
descansaban sobre una tarima  
adornada con dibujos de calaveras  
golpeados por un bastón curvo  
que prolonga el vertiginoso infierno de la vida.*

El impulso de esta otra odisea - va en aumento - riqueza verbal y ritmo se acrecientan - y la temporalidad - la más topológica de las dimensiones - tienta al infinito.

*Salimos a una terraza vallada y protegida.  
Había unos cuantos caballos descansando a la  
sombra.  
Enseguida me embargó una sensación de profunda  
ansiedad;  
no había duda de que estaba viviendo  
un momento cuyo parangón podía hallarse en tiempos  
remotos;  
singulares eran las formas y los medios.*



*Centralasia*, así, mapa y exploración - y vida en trance de hechizada realidad - que recrea - con apalabrado asombro - cubriendo el riesgo y la aventura: viaje de siempre hacia lo otro, lo que está más allá del tiempo - mundo - lugares concretos se tornan monstruosos o inefables - pobladores en mano de los demonios - conviven - entre máscaras y extraños rituales. La palabra original domina.

*Sobre la frente de unas máscaras  
estaba pintado el famoso tercer ojo.  
Junto a él aparecía hábilmente dibujada  
la rueda de la existencia,  
un disco donde figura un pájaro  
en las fauces de un monstruo.*

Nosotros: lectores - seguimos leyendo sin poder detenernos.

El viaje adquiere impulso de maravilla sedienta. Desasosiego y asombro nos cubren los sentidos - dándonos más sed.

Centralasia devora todo. Roberto real como Odiseo imaginario - aceptan el viaje: una suerte de aventura riesgosa entre lo que sabemos y lo que no sabemos. Y hay crueldad - un incitante doble y único filo, lancinante, una letra por fuera y otra por dentro, inseparables, cara doble y simultánea - ese misterio no religioso - sino topológico: donde el adentro y el afuera se confunden.

Los ojos se apuran sobre el renglón - les entra una fiebre de ver - y se ve - todo se ve. El poema enciende fuego de cacería e ilumina la otra faz - lo real que está del otro lado tenebroso de la llamada "realidad". La civilización permanece aún a oscuras.

Y así el viejo, legendario Homero, nebuloso en la enorme distancia temporal - el topólogo Moebius de hace apenas doscientos años - junto al poeta Echavarrén en el hoy y ahora del impulso subyugante siempre presente - se conjugan en este riesgoso viaje integral - intemporal casi: un poema, *Centralasia*, leído a través del tiempo, puede ser actual - válido a través de los tiempos: un tiempo simultáneo lo conjuga todo y no tiene fecha.

Roberto: tus lectores se maravillan.

*Amanda Berenguer, 2 de mayo de 2006.*



# Sembradores de fósforos

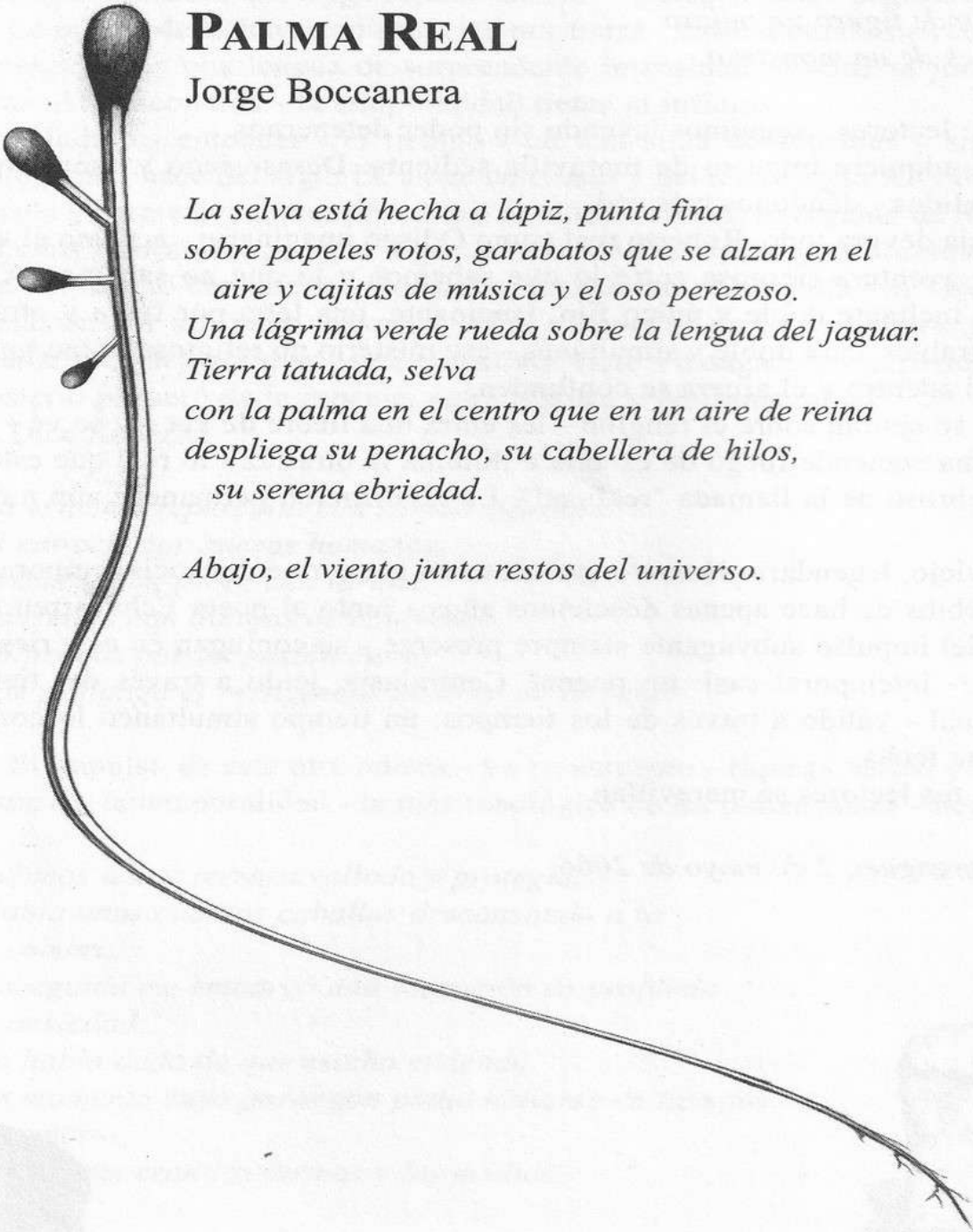
por ELILIANO BUSTOS

## PALMA REAL

Jorge Boccanera

*La selva está hecha a lápiz, punta fina  
sobre papeles rotos, garabatos que se alzan en el  
aire y cajitas de música y el oso perezoso.  
Una lágrima verde rueda sobre la lengua del jaguar.  
Tierra tatuada, selva  
con la palma en el centro que en un aire de reina  
despliega su penacho, su cabellera de hilos,  
su serena ebriedad.*

*Abajo, el viento junta restos del universo.*



## Palma Real, una respiración revuelta

Si la escritura de un libro de poesía tiene que ver, por lo menos para mí, con colocar un cuerpo palpitante en el centro de una intrincada armazón de vidrios astillados, el contar su génesis no es menos complicado. Consciente de esto y de que menos aún un libro de poesía se podría "explicar", está la posibilidad de un acercamiento al inicio; el intento de recrear una respiración revuelta en un espejo de imágenes fragmentadas.

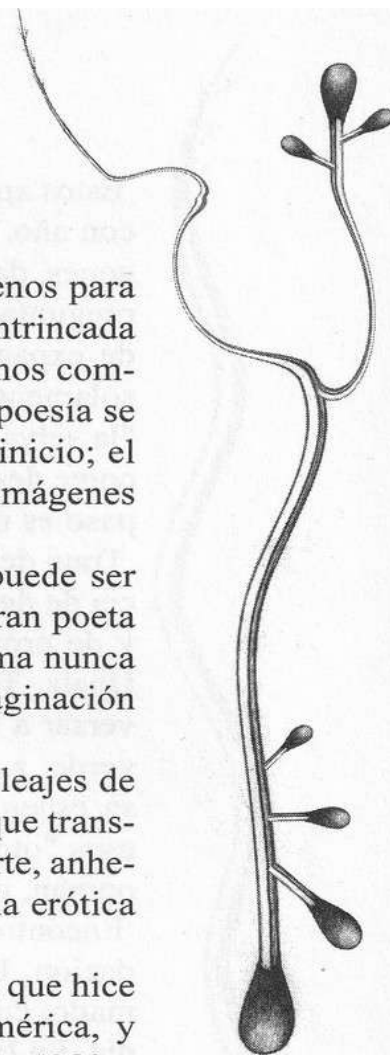
Y si alguien afirma -con mucha razón- que también ésta puede ser una tentativa fallida, celebraríamos juntos las palabras del gran poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, quien dijo que el poema nunca se deja atrapar vivo y agregó (cito de memoria): "mi imaginación espectral persigue espectros".

**Palma Real** tuvo su origen en distintos traslados y en los oleajes de una vegetación donde pude apoyar una valija de obsesiones que transmutan una en otra y se refunden continuamente: pasión, muerte, anhelo, fugacidad, extranjería y, como diría José Lezama Lima, la erótica de la nostalgia.

De este modo, el nacimiento del libro está en distintos viajes que hice desde mediados de los 70 por distintas zonas de Centroamérica, y específicamente durante los años que viví en Costa Rica: de 1989 a 1997. Allí, en zona de selva -aclaro que para los costarricenses "selva" es sinónimo de "montaña", de espesura de monte, de elevación tapizada por el follaje enmarañado- fue asomando, bajo lluvias copiosas que taladran la garganta abovedada del bosque. Ese espacio que contiene todas las formas posibles, las texturas posibles, las vidas y las muertes posibles.

Otra cosa que me llamó la atención -esto viene desde la infancia- es la palmera que fue cobrando protagonismo (de allí el título del libro) y ocupando poco a poco el centro en ese bosque de catedrales de hojas: *la esbelta, la viajera con una bengala en la cabeza, la palma, la señora con su penacho y su bamboleo.*

Y aunque sentí que la selva estaba dos pasos por delante de todo y que lo que yo podía escribir ya lo había escrito ella, en un momento empecé a borrar apuntes de viaje en mis libretas que son como los cuadernos de un escolar, con dibujos, versos, cosas escuchadas al pasar, grafitis y letreros que salen al paso. Un ejemplo en una zona alta de montaña en Monteverde llamada La Tigra, vi un cartel que instaba a no dejar basura y lo incorporé al poema que cierra el libro; decía: "deja solo tus huellas". Otro que me pareció interesante llamaba a no hacer otra cosa que compenetrarse con el paisaje: "escucha, huele, mira". También lo incluí como una voz salida de la espesura.



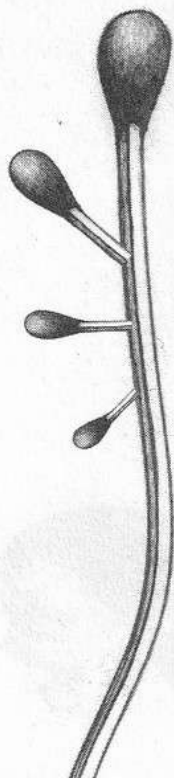
Estos apuntes de viaje devinieron en un libro que se fue armando año con año, muy lentamente, sin apuro, a medida que iba anotando imágenes, datos que captaba la curiosidad, algunas sensaciones y muchas preguntas: "la selva, en lugar de crecer, ¿imagina?", "¿es su manera de expandirse?", "quienes hurgan el bosque y lo saquean, ¿ven allí solamente ganancia, una cifra?", "¿es posible talar a la imaginación?", "la selva tiene su domicilio fijo en el movimiento", "¿la imaginación come deseo?", "la selva es el cosmos con las vísceras al aire?", "¿cada paso es una pregunta?", "¿el tiempo huele así cuando se pudre?".

Traté de intercalar esos interrogantes (me hago cargo de la altisonancia de decirlo así) en el diálogo mayor de esa cosa densa de la fronda, y de pronto en lugares diversos -el Parque Corcovado, Dos Ríos de Upala, Tortuguero, Barra del Colorado y otros muchos- puse a conversar a Rimbaud con una lapa roja; a Copérnico con la gran tortuga verde; a Ana Frank con un venado y a Jacobo Fijman con la mariposa espejo. De modo que apareció un hablante desdoblado en todos esos "otros" -no siempre se trata de personas- que toman la palabra, opinan, dicen lo que tiene que decir.

Encontré en esa hojarasca sensualidad y exceso, pero también deprecación. Un poema del libro habla del bosque como un todo encaramado, cuya suma siempre da un número poderoso que se pudre en el día. En la selva las monedas son de ceniza, es inútil apilarlas. Y el que destruye se destruye.

Al fin, el libro que inicié en 1995 lo corregí hasta los primeros meses de 2008 ya viviendo en Buenos Aires, aunque podría seguir "jugando" en su armado. Ahora, en las redes de estas disquisiciones, me pregunto si el eje de **Palma Real** es el movimiento, el desplazamiento hacia el otro. Podría ser. Viajar es descubrirse, dejarse armar por lo diferente; y el poeta busca su sí mismo sobre un enigma tachonado de hojas. Yo nací en un puerto y de muy chico supe que el viaje es azar, riesgo, elección, fascinación por el recorrido; de ahí su jadeo, su respiración borboteante. Y dicen que el que nace en un puerto lleva el viaje puesto.

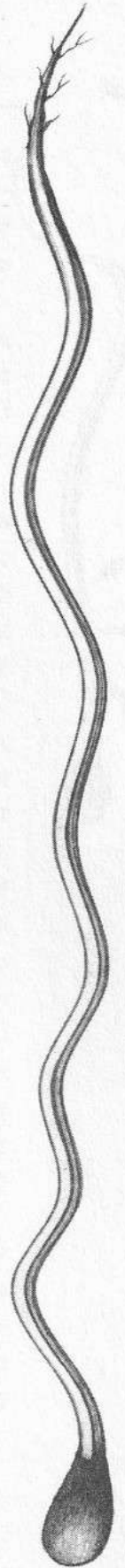
Jorge Boccanera  
Mayo de 2009

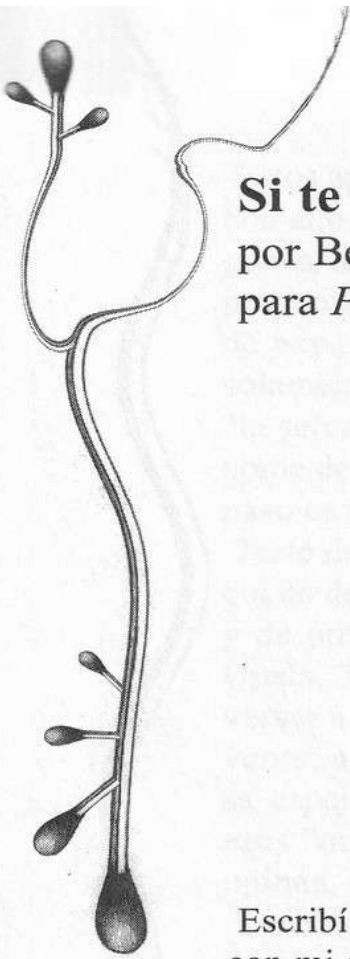


# LA CAÍDA

Beatriz Vignoli

*Si te dicen que caí  
es que caí.  
Verticalmente.  
Y con horizontales resultados.  
Soy, del ángulo recto  
solamente los lados.  
Ignoro el arte monumental del sesgo,  
esa torsión ornamental del héroe  
que hace que su caer se luzca como un salto.  
Ese rizo del mártir que, ascendiendo  
se sale de la víctima  
y su propio tormento sobrevuela  
no es mi especialidad. Yo, cuando caigo,  
caigo.  
No hay parábola  
ni aire, ni fuerza de sustentación.  
Un resbalón: espero. Al suelo llego  
por la ruta más breve.  
Un alud, una piedra,  
una viga a la que han dinamitado.  
No hay astucias del cuerpo en mi descenso.  
Se sobrevive: el fondo  
del abismo es más blando  
para quien no vuela, sólo cae.  
Si te dicen que caí,  
no vengas  
a enseñarme aerodinámica revisionista.  
No me cuentes de los que cayeron venciendo.  
No vengas a decirme  
que no crees que haya sido un accidente.  
En lo único que creo es en el accidente.  
Lo único que sabe hacer el universo  
es derrumbarse sin ningún motivo,  
es desmoronarse porque sí.*





## Si te dicen que caí

por Beatriz Vignoli  
para *Plebella*

*"No se puede vivir sin herencia."*

EMILIANO BUSTOS

*"Sentido es anagrama de destino,  
pero eso puede ser una mera coincidencia."*

ALEJANDRO DANIEL MAGNO

Escribí "La caída" allá por 1999 ó 2000, después de una discusión con mi analista.

Veníamos -vaya uno a saber por qué- comparando la caída de mi padre (15 metros desde una escalera floja, en una obra que él dirigía, en 1978) con las esquirlas de vidrio que se incrustó mi abuelo materno en los ojos mientras esculpía su monumento a Alberdi (siete metros de alto, en 1917). El motivo de la discusión, según recuerdo, fue la insistencia de mi analista en la idea de un sentido profundo de esto, sentido que parecía excluir el azar. La hija del rengo, la nieta del tuerto: ¿qué era este linaje de accidentados? Su fe en el deseo inconsciente -¡delgada máscara moderna de la voluntad de Dios o del destino!- me endosaba una culpa intolerable ante mis errores, a la que yo sentía que había que oponerle una fatal voluntad de inocencia. Me parecía que la ética de la responsabilidad de la víctima era de algún modo un mito para salirse del lugar de la víctima: la culpa da una ilusión de libertad, una sensación de poder. Esta convicción era en mí algo visceral.

La inocencia culpable es la paradoja de una dialéctica trágica que intenté expresar en "La caída" mediante un contraste cómico entre la caída y el vuelo. Son ideas que vienen reverberando en mi poesía desde aquellos tiempos de la caída paterna. Cuando mi viejo por fin se pudo sentar a la mesa familiar después de su ordalía, con una pierna fracturada que tardó tres años en soldarse, dijo: "Me tiré sin intención de caerme". ¡Ese era el humor de mi padre! Con aquella frase suya como primer verso escribí "El último chiste del suicida" (publicado en la revista subterránea *Parábola* en 1980 y recopilado en *Antología personal, Concejo Deliberante, Rosario, 2004*).

"La caída" fue en gran parte un montaje de fragmentos de discursos políticos que patéticamente buscaban dar sentido a muertes insensatas, tanto la marcha franquista "Cara al sol" (de donde saqué el primer verso del poema, a sabiendas de que es además título de una novela de Juan Marsé) como la consigna montonera que una vez vi grafiteada en Rosario: "cayeron venciendo". A toda esa ferretería le opuse la levedad de una canción, o más bien la música leve y el tema denso de una canción: "Luca", de Suzanne Vega. "Un resbalón: / espero" fue mi intento deliberado de hacerle eco a su "Only a hit / Do you cry" ("Sólo un golpe. / ¡Uno llora!").

El título -gramaticalmente ambiguo- es mi homenaje deliberado a **La caída**, una excelente novela de Beatriz Guido. A la idea de que alguien puede morir y vivir para contarla la tomé del magnífico poema "Señora Lázaro", de Sylvia Plath. También reciclé las ideas de una serie fallida de versos sobre la ley de gravedad y el principio de Arquímedes que venía escribiendo desde las clases de Física en el secundario, donde me enseñaron el teorema de Pitágoras, al que por fin le hallé alguna utilidad. Había además una película que de chicos veíamos en casa con mis hermanos, primos y amigos, en copia Súper 8, siempre que se daba la ocasión: High Flyers, con Abbott y Costello. Yo le hacía una banda de sonido casera pasando en nuestro grabador Mitsubishi un cassette de "La primavera" de Vivaldi, música aérea barroca que pegaba justo con el ritmo de los rizos, volteretas y loops en el aire que daba la avioneta de la película. Algo de eso está en el poema también: en su cadencia caprichosa y en la imagen del rizo. El ante antepenúltimo verso es mi humilde pero firme respuesta al chiste paterno, al analista, al "Credo" (la profesión de fe católica) y a una declaración hecha poco antes de matarse en un accidente a mediados del siglo pasado por el pintor expresionista abstracto norteamericano Jackson Pollock: "No creo en el accidente".

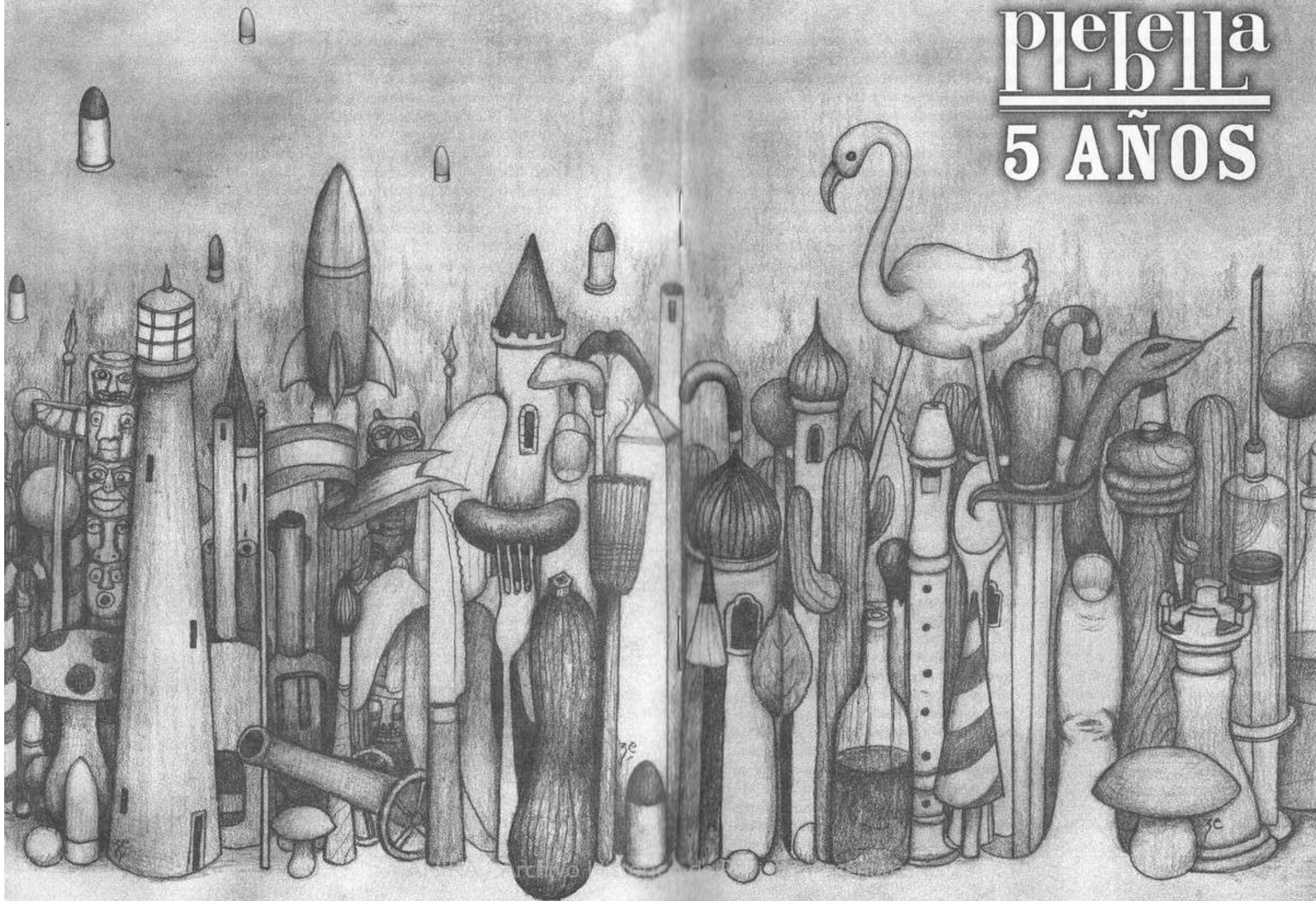
"La caída" salió de un tirón una tarde en la máquina de escribir Olympia portátil que me regaló cuando cumplí 15 años mi tía abuela Elba Blotta (hermana del escultor tuerto y manca, pero de nacimiento). Le habré podado dos o tres versos, no más. Salió como un chiste y ni pensaba incluirlo en mi libro **Viernes** (Bajo la luna, 2001). Me equivocaba. Hoy lo quiero para mi epitafio.



# PLEBELL

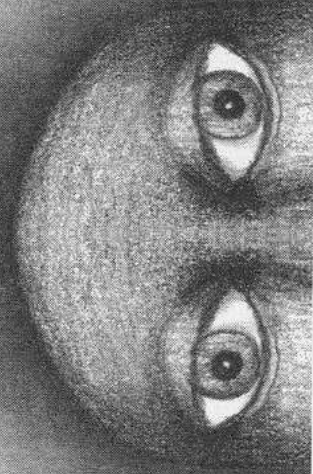
---

## 5 AÑOS





Entrevista a *Circe  
Maia*  
Por Augusto Munario



*que ansía la vida*

*Una poética*

*Circe Maia (Montevideo, 1932), es una de las más reconocidas poetas uruguayas de su generación. Con una trayectoria sólida que supo depurar pacientemente, a través de medio siglo de intensa labor, sus aportes poéticos han provocado una verdadera transformación en el mapa lírico de su país. Una propuesta, un vuelco hacia un suave, casi tímido hermetismo poético. Una pulsión de matiz autorreflexiva, que ensimismada en su misterio; ha creado un lenguaje propio. En sus poemarios, desde **En el tiempo** (1958), hasta **Breve sol** (2001), se percibe un sostenido desdoblamiento de las palabras, produciendo en libros sutiles como **Superficies** (1990), metáforas sinestésicas que subyugan al lector por yacer repletas de imágenes y sensaciones de infrecuente potencial imaginativo: "Ritmos de repetidos tambores o los sonos/ de laúdes, como cuentas de vidrio/ cantos claros o gritos/ tableteos de armas o/ susurros/ todo mezclado/ líneas de sonido convergen/ hacia el silencio. Boca de silencio/ mastica los sonidos/ y traga." (Sonidos).*

*Esta respiración personal con que se construye su complejo ritmo, se delinea gracias a una decisiva limpieza y claridad de lenguaje. Sin ser efusiva en sus sentimientos, en su obra se aúnan simétricamente, la emoción recatada, con la armonía verbal, a través de versos cada vez más ceñidos y cortos, lo que permite un camino de despojamiento y gran concentración. Tal vez, su libro **Presencia diaria** (1964), es un claro ejemplo de su precoz madurez. No obstante, los años no han desgastado su acertado modo de vislumbrar la realidad sensible. Al contrario. Su posterior labor también como traductora, le ha permitido perfeccionar su escritura, ampliando y potenciando sus indagaciones, y lo que resulta aún más significativo, las posibilidades que ellas imparten. Perteneciente al grupo de intelectuales*

denominado *Generación del 45*, junto con otros escritores como Mario Benedetti y Juan Carlos Onetti, *Maia ha resistido a los bemoles de la historia de su país, -dictadura militar (1973-85), de por medio-, sin jamás perder la validez de su vocación, que continúa propagándose a través de traducciones y numerosas antologías latinoamericanas. Muy activa, continúa dictando cursos de Filosofía y colabora en la difusión de la cultura griega, otra de sus tantas pasiones.*

*Como corolario de su indiscutible dedicación por la palabra, recientemente, Rebeca Linke Editoras, en coedición con la Biblioteca Nacional del Uruguay, se han encargado de compilar **Obra poética** (2007), la publicación de su poesía reunida. Una oportunidad para leer de manera conjunta, a una de las más distinguidas voces orientales de la segunda mitad del siglo XX. Tan imprescindible como aquellas correspondientes a Ida Vitale, Amanda Berenguer, Idea Vilariño o Marosa di Giorgio.*

**-¿Qué significa para usted la poesía?, ¿cuándo comprendió que la poesía era su vocación?**

-Pues en realidad no me la he planteado nunca, ni tampoco la he visto como una vocación entre otras. Más bien me parece que la poesía está siempre como detrás de todas las otras actividades, como a la espera. ¿Qué espera? ¡Pues que se la atienda!

**-¿Siente usted que existe en el mundo, un enemigo reconocible que atente y perjudique la poesía?**

-Como aparece en forma tan sorpresiva, pues un texto se nos vuelve poético en el momento menos esperado, pienso que esto debe desconcertar a sus enemigos, si es que los tiene.

**-¿A la poesía se la debe encarnar más allá de la hoja escrita? ¿Para ser poeta se debe vivir una existencia poética?**

-Creo, por suerte, que cualquier tipo de existencia puede ser fuente de creación poética.

**-¿Cómo transcurrió su infancia, me refiero a aquellos años antes de viajar a Montevideo en 1939?**

-En la infancia aparecen ya felicidades y desdichas extraordinariamente intensas.

**-En 1944, con sólo 12 años, usted publica *Plumitas* ¿Qué recuerdos guarda de ese precoz libro suyo?**

-Ese librito infantil es el reflejo de las lecturas de entonces, de libros que habíamos descubierto con mi hermana en la biblioteca de mi padre: Antonio Machado, García Lorca. Rafael Alberti, y algunas traducciones de los poemas más misteriosos de Poe: *El lago*, *Ulalume*, por ejemplo.

**-En el tiempo (1958), se abre con un epígrafe de Antonio Machado y continúa con unas palabras preliminares sobre el mismo poeta español. ¿Cuál es su sentir respecto al autor de Campos de Castilla?; ¿De qué modo se ve atraída por su sensibilidad poética?**

-Encontré en Machado un aire de autenticidad, que envuelve toda su poesía. No hay nada forzado o falso. No hay exageración o exhibición de la intimidad y sin embargo, él logra aparecer, íntegro, en cada poema.

**-¿Cuál fué su formación literaria antes de *En el tiempo*?**

-No hubo una formación literaria sistemática, sino que fue todo en base a las lecturas desordenadas de la biblioteca paterna. En el liceo recuerdo la gran impresión provocada por "la Muerte de Iván Ilich", de Tolstoy y los cuentos y el teatro de Chejov.

**-¿Qué recuerdos guarda de su paso por la Facultad de Humanidades?**

-Guardo muy gratos recuerdos de ese enorme edificio cerca del puerto, que creo se



encuentra hace tiempo en demolición. Conservo el nítido recuerdo, por ejemplo, de las clases de Desiderio Papps, quien viajaba desde Buenos Aires, todos los viernes. Recuerdo la forma en la que nos relataba episodios sorprendentes, como la entrada de la noción de vacío en la física.

**-Usted indica en el prólogo de *En el tiempo*, en 1958, que la misión de su poesía, el lenguaje de la misma, consistía en "descubrir y no cubrir". Es decir, apostando a una poesía accesible y no hermética ¿Por qué lo creyó así?**

-Como todo tipo de afirmaciones generales sobre la poesía, esas afirmaciones tan drásticas me parecen ahora poco significativas. En todo poema hay "descubrimientos" y también "recubrimientos", diríamos y todo eso es también vago, impreciso.

**-En "Firme y seguro amor", expresa la voz lírica, la dicha con que rememora aquellos días de enero, al "color de la alegría". En él, como en casi todos estos poemas, no se vislumbra ninguna sombra de melancolía, sino un espíritu en concordancia con la naturaleza circundante. Impera una apacible alegría, que refleja un indudable goce por la vida ¿Fue aquel un período particularmente grato?**

-En ese poema y en otros de la misma época, traté de evitar el uso de la primera persona. O sea que los sentimientos personales no interesaban sino la presencia fuerte de lo que me rodeaba.

**-La lluvia juega un papel relevante, siempre resplandece en una bucólica entonación, como acontece con "Los versos de lluvia": "tiene el ruido de la lluvia/ tanta alegría/ tanto blanco entusiasmo/ de risa limpia".**

-La lluvia...no cualquier lluvia, sino la de aquellos días que venía con el mismo tono decidido de los otros seres, viento, luz solar. Todos llegaban como para "tomar por asal-

to" los sentidos.

**-Su poesía, desde sus primeros libros *En el tiempo* y *Presencia Diaria*, da la sensación de expresarse a partir de una fina sensibilidad, sobre todo, auditiva y visual. ¿Es así? ¿Por qué?**

-Es cierto que hay poemas enteros que tratan de una única sensación. La experiencia cotidiana está tan "enredada" que es bueno tratar de "desenredarla" en un poema.

**-¿Su yo lírico podría tildarse de intimista?**

-Pienso que no, que de ninguna manera es intimista.

**-Su poesía parece estar desprovista de sentido sexual ¿Me equivoco?**

-Es cierto, tampoco posee un "sentido sexual" como bien ha observado.

**-¿Cree usted que la religión y la poesía tienen algo en común?**

-No siento a la religión cercana, pero lo cercano está lleno de misterio.

**-¿Es *El Puente* (1970), una metáfora de la palabra para unir a las personas?**

-Hay puentes que no son palabras. Una mirada, un gesto, deberían bastar para rechazar la posición de Rilke, por ejemplo, cuando dice: "*Somos solitarios. Podemos engañarnos y vivir como si así no fuera. Eso es todo*". (¡Pero qué fuerza poseen estas expresiones! Dan ganas de darle la razón).

**-"1810" es uno de los pocos poemas que alude directamente a un acontecimiento histórico de su país ¿Qué relación existe entre la política y su poesía?**

-Una vez, al entrar al salón de clase, vi estos números: 1811 en el pizarrón. Y nada más, de modo que en cierta manera parecía que brillaban, trayendo, desde el pasado, aquel acontecimiento, que fue llamado el "Éxodo del pueblo oriental". Fue un episodio muy conmovedor, seguramente, ver toda esa gente siguiendo a Artigas. El tema no es político, sino, otra vez, el tema del tiempo.

**-¿"He visto" es una profecía de la dicta-**

**dura que se avecinaba?**

-Ya era una realidad muy cercana.

**-En 1974 usted fue destituida del liceo por la dictadura militar. Como no deseaba quedar fuera de la enseñanza, decidió iniciar su carrera como traductora de inglés, francés, y luego, griego moderno. Hasta entonces ¿Cuál había sido su relación con aquellos idiomas?**

-Francés primero y luego inglés resultaban imprescindibles en el estudio del pensamiento filosófico. El griego fue posterior y resultó ser una pasión duradera.

**-En su experiencia como traductora, ¿Qué autores se ha encargado de traducir al castellano? ¿Siente particular interés por algún libro en especial que haya traducido?**

-He traducido, por el placer de ver aparecer -no siempre- un verdadero poema en castellano, cuya relación con el original es complejísima. Del inglés, traduzco actualmente a Robin Fulton, poeta escocés radicado en Noruega. Del griego, he traducido a Kavafis, Seferis, Ritsos y actualmente los poemas de Roys Papagelos, quien vive en Atenas.

**-Algunos de sus poemas han sido musicalizados por Daniel Viglietti, Jorge Lazaroff y Numa Moraes ¿Qué impresiones guarda de esta experiencia, la de transformar sus versos en armónicos sonidos?**

-Los poemas, al volverse canciones entran en un nuevo dominio, adquieren una especie de nueva dimensión.

**-Cuando se recita poesía, los versos adquieren otras densidades, otra expresividad ¿Cuán importante es en esta instancia, la inflexión del buen lector de**

**poesía?**

-Le doy toda la razón: una buena lectura es esencial. Dos lecturas del mismo poema, hechas en tonos diferentes, crean dos poemas diferentes.

**-¿Qué significó para usted *Dos Voces* (1981)? ¿Qué recuerdos guarda de este poemario?**

-*Dos voces* se llama así porque casi siempre en los poemas hay algún contraste, una contradicción entre afirmaciones que me parecen ambas válidas.

**-*Destrucciones* (1987), ha tenido la particularidad de ser su único libro de poesía en prosa. En una entrevista usted dijo que se trató del libro que más le dolió escribir.**

-*Destrucciones* envuelve y protege, en cierta forma, a aquello que no debiera ser tocado con palabras.

**-¿Qué relevancia le otorga usted a los títulos de sus composiciones? ¿Deben siempre guardar fuerte unidad con el contenido de los libros?**

-Los títulos de los poemas me parece que lo integran también.

**-Usted ha sido profesora de Filosofía durante muchos años ¿Cómo cree que la cátedra en el liceo haya influido en su sentir poético? ¿Cree que fue un factor decisivo?**

-Las llamadas "grandes preguntas", tan desacreditadas por la filosofía contemporánea se me aparecen constantemente, en los mínimos detalles de lo que me rodea.

**-¿Cree que su poesía hubiese cambiado de haber vivido en otro sitio?**

-Si hubiera nacido en otro país, seguramente en vez del Caraguatá aparecería otro arroyo, pero el agua estaría siempre.

**-¿Cómo ve el panorama de poesía latinoamericana actual? ¿qué debates le interesaría discutir?**

-No entraría en ningún debate literario. Los poemas son



para disfrutarlos y ya está.

**-¿Qué poetas argentinos admira?**

-Admiro a varios poetas argentinos, pero preferiría no nombrarlos.

**-¿Qué significado tiene la luz y el silencio en su obra poética?**

-La luz, el silencio. Sí, es cierto. Me deslumbran los cuadros de Vermeer por esa luz, por ese silencio que rodea a La lechera, por ejemplo, o a la que está pesando perlas. Los acontecimientos silenciosos pueden ser muy serios. Como el cambio de expresión en una mirada, o una súbita palidez.

**-¿Cómo sabe cuando un poema suyo se encuentra finalizado, listo para su publicación? ¿Cuenta con un método riguroso de corrección?**

-Los dejo descansar un tiempo, y si al releerlos todavía me gustan, entonces los paso en limpio, generalmente reduciéndolos.

**-¿Cuál es el estado anímico que por lo general impera en su espíritu, cuando compone sus poemas?**

-Es un estado de ánimo muy mezclado, en el que predomina la ansiedad. Hay un movimiento hacia atrás, hacia el comienzo, varias veces, hasta que "se aquietan las aguas".

**-¿Alguna vez en su vida se ha tenido que privar de escribir?**

-No, nunca.

**-¿Qué aspectos de la naturaleza, han sido en su vida los que más ha sabido disfrutar, para luego volcar en su poesía?**

-En realidad, todos los elementos naturales son estímulos para un tipo de reflexión poética, diríamos, que va por otro lado.

**-Hay un poema suyo que me impresionó mucho, perteneciente a *Breve Sol* (2001), "*Diferencia*" y dice así "*Lo que***

***fue,/todavía se asoma/ de a ratos.// Lo que no fue/ grita un grito/ horroroso// con su boca/ sin labios.*" ¿Recuerda cómo nació este poema, qué la motivó a escribirlo?**

-Recuerdo, sí, ese pequeño poema, que tenía una especie de introducción que luego eliminé. Decía: "*No confundir jamás lo que ya fue / con lo que nunca ha sido*". Después venía la imagen que le llamó la atención. Me pareció suficiente la imagen, para sugerir esa diferencia entre cosas que existieron, aunque ya no existan más que en el recuerdo, donde "se asoman, a veces" y las que nunca existieron, las posibilidades que nunca fueron realizadas, por ejemplo.

**-En 2008, tras cincuenta años de la aparición de *En el tiempo*, se editó su *Obra poética*, donde se reúnen todos sus libros, en un único y voluminoso tomo ¿Siente que con esta edición, su poesía alcanza finalmente la relevancia necesaria? ¿Qué balance hace luego de medio siglo de poesía?**

-Ver todos los libros juntos, me hace sentir ya habiendo llegado a un límite. Como entrando ya a lo "ya sido". Despidiéndome, como quien se levanta de la mesa, educadamente, dirían los estoicos, sin exigir que le sirvan otra vez.

**-¿Podría mencionarnos algún fragmento de cualquier poema suyo que más le agrade, como conclusión a esta entrevista?**

Unas cosas se hacen de otras.

El portafolios es hecho de cuero

de sonido y sentido, el lenguaje.

Y de muchas sustancias

El mirar, el silencio".

("Composiciones")

Augusto Munaro

## **FECHAS.**

*Otra vez estas fechas  
siempre queriendo cortes  
en el agua del tiempo, que se escapa  
resbalándose, por detrás  
invisible.*

*Sin embargo  
se hace visible si se mira  
con atención los hilos del mantel, desprendidos  
un poco desflecados.*

*Pero no es sólo el tiempo-desgaste. Hay otra cosa.  
Una separación-alejamiento. Quedas  
a un costado del tiempo. Al otro lado  
con gran velocidad, sigue su marcha  
ya ajena.*

*(inédito)*



# MINIATURA CON (DES)GRACIA

*Poéticas post-95 desde Río III*

*Rocío Pochettino*

0.

La miniatura es siempre representación. Según Agamben, la miniaturización en el juego no obra como aquello que permite vencer, en la captación de la totalidad, el temor al objeto. Es, en cambio, la posibilidad de aprehender la pura temporalidad contenida en ese objeto. Hay una imagen del tiempo, incluso de la afectividad de esa representación. Por eso creo que la miniatura es una condensación témporo-pasional, y que hay en ella una poetización de polis. Desde niña atiendo a la única miniatura conocida por mí: mi ciudad, también conocida por otras ciudades, y por poéticas de los 90/00: Río Tercero. Aira y Falco montaron sus terrenos poéticos a la orilla del embalse homónimo, pero  se no era Río Tercero; fue Incardona quien lo nombr  para situar tres años antes su ataque a Villa Celina:  se s . Esta miniatura es la de los acontecimientos de noviembre del 95, de los noventa en realidad: con la explosión de la Fábrica Militar RIII emergió el derroche, la expansión de los dones de la intemperie y la implosión de los sujetos.

Recuerdo que Aira dijo, siguiendo a Borges, que la miniatura política del país había sido el Uruguay; eso hasta hace una década, cuando refería la cita. Pero ahora, hay otras miniaturas que nos hablan de lo mismo: lo interesante es que no hay centro alguno ni mapa geopo tico/político nivelador. Lo mismo ocurre con hacedores de un lado, del otro, de aquí y de allí. Es la explosión del centro y el estallido de miniaturas como constelaciones poéticas, donde el juego no cesa. Es la necesidad de organizarse, encontrarse, es una necesidad político afectiva.

En cada constelación se han pronunciado f bulas con rufián: relatos en el descarte de otros, del lujo festivo, y también de la resistencia. Aquí la miniatura poético-política. Y en su imagen de tiempo hay una *implosión*.

## 1. Implotar (para sí)

La implosión es la metáfora que construye una política de creación que se resiste al horror de la pérdida. Implota iniciándose y regenerándose: una apropiación de la fisura que no agota. Es el deseo de permanecer existiendo. Es la pronunciación de "*un poema con miedo enamorado*" (Trecek, 1997: 64) como oxímoron de la pasión que nos detie-

ne y la alegría de encontrarnos. Porque entre la sujeción violenta y la celebración de los cuerpos que vibran al reencontrarse se escribió el mundo post-noviembre, los noventa.

En la miniatura se condensaron dos configuraciones rivales: la "explosión" de la ciudad y la "implosión" de sus habitantes. Cada una de ellas como reverso y anverso de una lógica que asignó roles: la explosión hizo víctimas y verdugos, suponiendo por un lado la imposibilidad de acción poético-política, y por otro, el sometimiento instrumentalizando. Según Suely Rolnik, en las figuras de la víctima y la del verdugo o rufián, propias de un mundo de la crueldad, la creencia en la "subjetividad-lujo" y en la "subjetividad-basura", demarca posiciones de referencia ideal para ambas. Para la víctima, la "subjetividad-lujo" es la capacidad diferenciada de tener, hacer, producir, celebrar, todo excesivamente. Esto moviliza en ella admiración, identificación y envidia sujetadora. En este vínculo se transparenta una demanda de la víctima dirigida a su modelo: reclamo de reconocimiento y de justicia. Es decir, la víctima se sujeta a la espera, o a la promesa -¿prometida?- de pertenencia, de común-unión/celebración, de reconciliación. En fin, quien vivencia lo *sin-*, carencia por destrucción de sus recursos, se convierte en la "subjetividad-basura", en las sobras y el descarte del lujo, y desde ese lugar hace una demanda de amor dirigida al agresor. El sujeto espera, la Fiesta le fue prometida, y como promesa siempre presente no descubre que la Fiesta ha acabado. ¿Qué hay después de la Fiesta? Nunca partícipes de ella, siempre expectantes a la invitación, los sujetos viven la necesidad y la imposibilidad de olvidar que hubo esa Fiesta, la del rufián, la que lo colocó en posición de víctima. Por ello, la resistencia a seguir configurando la propia existencia como "subjetividad-basura", inicia un proceso de creación de subjetividades. Así comenzaron a perfilarse en las poéticas riotercerenses *subjetividades-implotadas*, y con ellas, nuevas preguntas sobre las celebraciones tras la Fiesta del otro.

Las poéticas nacidas entonces, reconocieron el ejercicio de una violencia nominalizadora y pretendieron activar un programa de resistencia no reactiva, es decir, que no respondiera con venganza, ni con auto-conmiseración. Se proyectó, en cambio, una *subjetividad-implotada* que a diferencia de la *subjetividad-explotada* (por otros), consiguiera vivenciar el deseo poético-político de permanecer existiendo, actuando, y encontrándose.

Cuando la verdad judicial sobre el origen de la tragedia no ha procesado palabra, y aún cuando el discurso histórico ha hecho tímidas incursiones, la pronunciación de los relatos de noviembre estalló en una multiplicidad de construcciones: la miniatura fue entonces, un accidente, un sabotaje, un apocalipsis, una épica, el relato escéptico y la memoria creativa. El relato del accidente y el del sabotaje significaron, en un plano político, la respuesta y su contra respuesta inmediata. Mientras el primero fue pronunciado por el mismo presidente a pocas horas del siniestro y aceptado primeramente como verídico, el relato del sabotaje sirvió para iniciar un largo camino de investigaciones sobre el tráfico de armas y la necesidad de ocultar pruebas. A partir de ambos relatos, es que se tejió una trama heterogénea de datos ciertos y de mitologías sobre los procesos indemnizatorios, que alcanzó su cenit con el

AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas





relato de la deuda moral del Estado para con la ciudad. De esta manera, un relato pragmático enfocado en el reclamo individual alcanzó la dimensión colectiva que pronto encontró un nuevo esquema para expresarse. Al tiempo que el relato pragmático y el del sabotaje reclamaron la resolución de un programa en el cual el riotercerense se vio sujeto a una triple relación temporal con: el pasado (el acto cometido, la responsabilidad de los hechos cometidos), el presente (el reconocimiento) y el futuro (la sanción); este mismo esquema se invirtió poniendo en el lugar del culpable a los mismos ciudadanos. Con esto hubo también una expansión del relato apocalíptico que delineó una ciudad destruida, la intemperie misma: un destierro inapelable seguido de la extensión del desierto traducido en clave social, económica, cultural. Hasta los relatos dieron cuenta de una suerte de falta o pecado ciudadano de haber extendido el trazado urbano hasta el pie mismo de los polvorines: ambición, aprobación silenciosa de la fabricación de armas y las iras ajenas. La miniatura intensificó a los sentidos el tiempo del lujo, de los dones terribles que circularon en la fiesta del rufián. La metáfora popular: "*El diablo metió la cola*" fue el recurso utilizado por casi todos: la poesía, las crónicas mediáticas locales, las voces en la calle. Pero también su réplica: "*Dios puso la mano*", fue la razón suficiente, para algunos, para descartar el relato escéptico que construyó un futuro igual de trágico.

La mayoría de estos relatos, de los cuales se valió la poesía post-noviembre, diseñó la presencia de un otro antagónico, que voluntaria o involuntariamente dañó y perjudicó, expulsó, obstaculizó, "*metió la cola*", endeudó, y olvidó a los habitantes de la ciudad. Los relatos con rufián tendieron la intemperie (no sólo) poética en Río Tercero. Pero ante la afrenta, fue la poesía la que activó la potencia de la resistencia. Ante la *explosión*(por otros), la respuesta fue la *implosión creativa*(de los unos). Esto significó que, ante la etiquetación como *subjetividad-explotada* impuesta por ese otro, la tensión nominalizadora pujó por hacer una nueva configuración de la existencia, de sí y del mundo, de las relaciones entre ambos. La *implosión* significó la propia definición como fuerza político-poética que denegó la crueldad paranoica de los relatos con rufián. Según Rolnik, en la misma crueldad se constituye un movimiento vital, una violencia positiva, que puede ser ejercida a través de la creación como potencia. La creación constituye así una fuerza de construcción y defensa de los nuevos mundos y las nuevas formas de existencia. Tras la pregunta: ¿qué hay después de la Fiesta? esta potencia diseña nuevos lugares, y "*sin esto la vida no sale adelante*" (Rolnik, 2002).

La miniatura nos devuelve así un oficio político-poético: la traducción de la tragedia en un acto afirmante de la *permanencia* o *esfuerzo por existir* inventando nuevos dispositivos témporo-pasionales de estar-junto. Pues con la *implosión* de la memoria ocurre la destrucción de la lógica amenazante que sujeta a los hombres con el cebo de un futuro que reproduce constantemente la seguridad del pasado. Y ante la fragilidad, la obediencia de la espera no consigue mucho más que el temor. La fiesta del rufián procesó un imaginario del exceso: de la multiplicación de bienes en el imaginario, de la inagotabilidad del consumo, de la seguridad extensible si los sujetos devienen pasivos en

la suspensión de esa misma fiesta. Contra ese juego, se compusieron posibilidades témporo-pasionales de procesar la acción.

En una primera fase, las poéticas locales post-95, reconocieron un rufián del cual pronto quisieron desligarse. Se pronunció desde la palabra sencilla una contraofensiva al lujo de la acumulación de botines: "*Nos han robado media primavera*" (Furlani, 1997: 11), "*Se nos robó una mañana. / Se nos arrebató el amigo*" (Trecek, 1997: 64); al corruptor: "*Nos profanó la piel de las ventanas*" (ídem, 1997: 5); al "diablo" (E. Leven, 2002: 189), y al terrible amo (Trecek, 1997: 63). En el caso de la obra de Sergio Blatto, la interpretación victimaria organizó una trilogía de murales titulados "Tríptico de la Serpiente". Su lectura plástica se detuvo en la relación de poder entre el rufián y los damnificados, traducida en el epígrafe: "*Tener una fábrica de armas en una población civil, es tener un nido de víboras en una casa; por qué deberíamos asombrarnos de las mordeduras*" (Blatto, 1996: 6). La primera parte del mural se titula "Los Cristos olvidados", siete Cristos de yeso (como siete las víctimas fatales de las explosiones) que mueren por el pecado de fabricar armas. Blatto reconoce que en el olvido está la trampa y la potencialización del rufián. Cuando éste construyó el orden silenciando el negocio de las armas para perpetuarse en el poder, el artista en resistencia desarma pasado-presente-futuro en su tríptico. Atento al juego témporo-pasional y a la retórica bíblica, construye "Expulsión de los primeros padres del Paraíso Terrenal" donde dos niños son descubiertos en falta y expulsados por una mano que surge desde la izquierda de la obra; y cerrando el tríptico "La esperanza", muestra una gran barca como invitación al futuro, la cual recibe a distintos personajes sobre un fondo de humo. Es la resignificación del futuro por el deseo y ya no el retorno a la habitación amenazante. Si bien hay inocencia en la pretendida deconstrucción del dispositivo témporo-afectivo a partir de una pasión triste como la esperanza, la subjetividad-implotada fue una primera fase, un reconocimiento y desajuste. Así, en las narraciones la hora del siniestro condiciona el pretérito perfecto de lo que no debe extenderse en el tiempo ni regresar. Claro ejemplo es el cuento de lo preparativos del viaje de pesca al lago la mañana de noviembre: "*Cuando creyó escuchar el ronquido del coche que vendría a buscarlo sintió otra vez la íntima y serena felicidad de su vida sencilla. Faltaban pocos minutos para las nueve. Cerró la puerta y esperó la detención del auto*" (Colautti, 1996: 14).

Mientras la explosión instaló la inminencia de que nada suceda o vuelva a ser cotidiano, la enumeración sirvió como recurso poético para nombrar la colección: "*un piar, el primer trino (...) el grito de los perros, del gallo despertador y la paloma / que arrulla la salida del sol*" (Furlani, 1997: 12); "*los pájaros muertos / y el trino de ayer*" (Sarmiento, 2000: 34). Con el señalamiento, se proyectó la resistencia: el encuentro mínimo, la resignificación de la metáfora localista del río, como devenir político-poético: "*Cauce común-Memoria creativa*". La conformación de grupos y redes como práctica de permanencia significó que el imaginario de la intemperie percutía sobre la ciudad. Otra vez, la miniatura.



La acción creativa, como política regeneradora, construyó desde el escombros y no ha dejado de traducir. Lo innumerable, se tradujo en la invención del encuentro seguro gracias a la resistencia creada: "*seremos hermanos*" (ídem, 2000: 34). En estas poéticas de noviembre y de los noventa, el lenguaje de la épica popular produce el recorte de héroes barriales, de quienes colaboraron, y de sus acciones al servicio del resguardo común. La palabra elegida tuvo una carga de afectividad familiar y vecinal, ya que su pronunciación restituye lo ausente, y compone la concordia como trazado de cadenas regenerativas por las que el sujeto consigue reapropiarse de los espacios violentados. El tendido de redes comunitarias (Bertucelli, 1997) como práctica de resistencia hizo del cauce la única posibilidad de permanencia.

## 2. Explotar(desde sí)

La explosión original fue la del rufián; la *implosión*, de los padres, y la *explosión(desde sí)* fue la de los hijos, quienes por entonces jugaban -literalmente- con las esquirlas. Quizás el juego permitió que el niño tomara entre manos la miniatura para volver a deshacerla. Cuando el rufián ya no estuvo en casa, se hizo creer que las iniciaciones poéticas de las nuevas generaciones se produjeron sin mayores complicaciones, desahucadas; pero el nacimiento a la intemperie deja rastros, la voz sacudida, dislocada de la infancia. La práctica se ha desarrollado en el encuentro alegre, deseoso, de la explosión desde sí: los cuerpos alcanzan a otros.

Catorce años después, la poesía riotercerense emergente se convoca en publicaciones independientes e informales, eventos y recitales, que trazan redes de participación multidisciplinar para pensar la ciudad desde las pasiones alegres. Pero allí descubre, desde un nuevo lugar de preguntas: ¿cómo hospedar alegremente a los otros cuando aún la hostilidad es presente?, ¿cómo deconstruir el dispositivo témporo-pasional para hacer hablar a lo inconfesable de la infancia: haber hospedado al rufián? Por eso, cuando se habla de alegría, ya no se trata de la festiva ajena, dada/instalada, retórica del gasto y vacío, lo no-retornable. La alegría, en cambio, vivenciada como voluntad poético-política por pronunciar lo mínimo: la pervivencia y su fuga. Río Tercero puede entonces ser la miniatura de un país que atravesó la década del noventa a pura *explo/implosión*, y que buscó luego nuevas formas de organización social y político-poética.

En la poesía de los 2000 riotercerense, hay indicios/esquirlas del tiempo deconstruido de la fiesta, del pasaje por la intemperie. Así se descubren las experiencias sensibles de José Luis Dastugue donde la evanescencia del mundo alcanza la plasticidad de la vista. Lo que se ve, el horizonte perpetuo en campos donde sólo pasan nubes, lo que no se ve y devela, el rostro de quien se conmueve con el aire, a su vez conmovido: "*voy a entrar en el silencio de la nube que pasa...*" Los elementos mínimos no son una residencia en lo cotidiano, sólo lo que evanece es habitable, sólo en las preguntas que des-sujetan el mundo su voz puede escucharse: "*qué es aquello de lo cual vendría a protegernos el*

cielo?"(2008). Hay un descorrerse del espacio en un orden témporo-pasional deshilvanado: el campo abierto y el sujeto sin otros sujetos, un silencio de este mundo. En otro orden, Ariel Liendo despliega el cielo abierto de una lengua desgarrada a conjugaciones inhóspitas. Aprender un verbo, es la "determinación ya innecesaria de recorridos postas por seguir", y no hay verbo/s en espera, ésa es la debilidad de esta tierra. También hay un espacio aquí, un lugar donde la única frase pronunciable es "no estoy obligado a quererte", dicha al padre, a todos los padres. De ahí el desmembramiento constante, el sacrificio corporal que deviene mundo: "Los helechos sostienen a mis pies la pendiente mínima, la longitud de la corteza, la sombra de conejos-liebres"(2008). Las extensiones del cuerpo, del deseo, de la propia palabra en devenir. En la miniatura hay un despliegue terrible del tiempo y sus verbos rarificados, una resistencia al tiempo de otro. Esto mismo ocurre en los textos de Juan Bianchini, cuando la voz se resiste a quien nombra y sólo en las sensaciones, en lo sensible de la experiencia encuentra preguntas: "si la percepción/depende del aire por recibir/complicadamente subjetivamos" (2008). Con Manuel Esnaola, suceden las mudanzas, el espacio inestable y el tiempo de los pasajes desubican a quien habla de sí: "Sentarse en la vereda / buscarse// entre los árboles / en el circular silencio// de una bicicleta..." (2008). Es un mundo desde la perspectiva de la acera, una óptica de la infancia que desarma el silencio en un juego. El único círculo es el giro de sí, la iniciación. Ritos musicales, como los de Federico Guevara Olgúin, cadencia en pasaje, del eco entre paréntesis como imagen des-sujetada de una lengua recibida. En el vacío hacer sonar la palabra sencillísima: "San Hipnótico del bien,/ sangre en el tinglado, / cristo en la pared..." (2008), y convocar al colectivo y al borramiento, a la pregunta por el reguero y el enigma. También el "Teru-teru", publicación artesanal enteramente producida por Jorge Brondo, despliega una poética del rastro, con recorridos por la ciudad, conversaciones sobre lo hallado en el periplo: las mariposas atrapadas en los radiadores, las persianas que se cierran mientras el horizonte asciende. En su escritura, siempre manuscrita, las palabras se rarifican y la grafía alcanza la figura de seres minúsculos. Igualmente, Nicolás Garayalde, (trans)dibuja la generosa imagen de la Hidra con la voz de un niño-ilustrador que "ha fallado al hiperrealismo". Por otra parte, Alejandra Palombarini compone la poesía del ábaco, de la contabilidad de una madre repasando decenas, migas de un mantel, guardarropas y hombres; donde todos los recursos se disponen para una colección de lo mínimo. Se trata de vivencias minúsculas, como el mundo de blancos purísimos, con detalles ínfimos, de pedrerías y bordes de puntilla, con personajes adolescentes delicadísimos y etéreos, de Iván Vianello. O chicos en bicicleta, rediseñando la ciudad con sus trayectorias, en la obra de Micaela Damico Bossio. La inocencia también es diseñada con humor y erotismo por Tomás Campos, a partir de diálogos terribles entre seres que experimentan sus afectividades iniciáticas.

Lo emergente, entonces lo iniciado, es miniatura de prácticas que sirven sólo si hay una imagen de tiempo para el estallido. El encuentro y la circulación vertiginosa de dones significan una resistencia donde tras la desgracia pervive la gracia, y el inicio es comunitario. En la solidaridad hay una visión



de la totalidad, en lo minúsculo está el ejercicio de una memoria humana primitiva: alguien encuentra pequeños objetos en la intemperie, y siguiendo rastros se encuentra y comprende a sí mismo, atiende a un lugar desde donde se comprende el mundo. Y esos objetos, lo mínimo, traen la alegría -que no puede ahorrarse- de convocar a los congéneres, a una comunidad que puede otorgarles sentido: decir, "los traje de cielo abierto, miren todos", pese a la minucia, a la fragmentación, a la esquirla. Ese acto, el encuentro, es el único modo tras la *explo/implosión* de vivenciar la afectividad innegociable. De negar la seguridad prometida en un tiempo imaginado, sujetando las pasiones a una programática ajena. En la miniatura está ese don, la gracia de la resistencia.

**Bibliografía:**

- AAVV, (2008): la escribida. RíoIII.  
BERTUCELLI, Sebastián, (1997): Redes comunitarias en Salud Pública. La experiencia de Río Tercero. Río Tercero. Publicación de la Fundación del Banco de Río Tercero.  
BLATTO, Sergio. "Tríptico de la Serpiente". 181x196 cms. Murales, técnica mixta.  
COLAUTTI, Sergio, (1996): "La excursión de pesca", Semanario Tribuna, Cultura. RíoIII.  
E.LEVEN, (2002): Albañil de rimas. Edición siglo XXI. RíoIII.  
FURLANI, Pola, (1997): Sonetos de Noviembre y otros poemas. RíoIII. Raíces Producciones.  
LYOTARD, J - K, (2003): Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires. Manantial.  
ROLNIK, Suely, (2002): "El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia", São Paulo. En:  
[www.exargentina.org/\\_txt/krise\\_srolnik\\_ocasovictima\\_es.html](http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html)  
..... (2005): "Geopolítica del rufián", en: Micropolítica. Cartografías del deseo. Buenos Aires. Tinta Limón.  
SARMIENTO, Evelio, (2000): Voces del Alma. Un homenaje a la vida. RíoIII. Bellvigraf.  
TRECEK, Mario, (1997): Implosión. Buenos Aires. Ediciones Amaru.

*Nota de la editora: la ilustración de esta nota está inspirada en el poema Luxo (de Cidade, acaso, luxo, 1963-65) de Augusto de Campos.*



## Primavera: Temporada de Notebooks

descuento 5% en notebooks para lectores de Plebella  
vigencia septiembre/octubre/noviembre 2009

4861-6698  
[info@support.com.ar](mailto:info@support.com.ar)  
[www.support.com.ar](http://www.support.com.ar)



HARDWARE



SOFTWARE



SERVICIOS



GARANTIA



FINANCIACION



TANGO



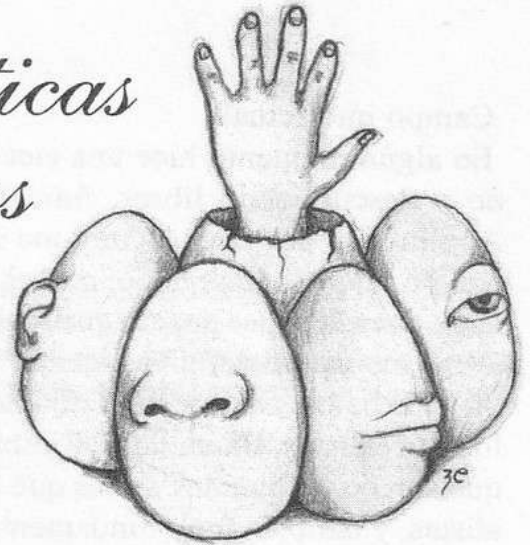
20  
AÑOS  
EXPERTISE



# Artes Poéticas

## Aires Contemporáneos

### Arte Poética



Alberto  
Gaggeti

#### Arte Poética

Creo que la poesía es el conocimiento que obtenemos de la percepción que hacemos del mundo. Pero no es solamente un conocimiento, y acá vienen los cómo. Tal vez para mí es descubrir a través de la experimentación en un juego entre percepción y persuasión. Es una materia a descubrir, en lugar de un conocimiento consabido, o un estilo

prefijado. Lo que escribo no depende del estilo que pueda hacer, sino que el estilo que pueda hacer depende de mi humor, o de la intencionalidad poética de existir. Y entonces hay épocas, y momentos bien distintos. Por eso no sé si todo esto que yo digo de cómo escribo conforman un arte poética, o es más bien una actitud, existencial, lo cual no es una idea tan antitética con la búsqueda de lo esencial, en mi caso creo que eso surge de principios y estados distintos de persuasión desde la lengua. O tal vez de que la realidad no pueda verse a simple vista. O sí.

#### Contexto social

Cuando yo empecé a escribir las palabras me resultaban pesadas como piedras y significaban a la vez todo lo que podían significar. Lo que escribía era realmente oscuro y poco legible. En lugar de simplificar, me expandía aún más infructuosamente. No lograba escindir del mundo lo que yo quería decir. En parte esto para mí no deja de tener que ver con el hecho de haber vivido mi adolescencia en un contexto histórico-social penoso, desastroso. En muchos sentidos las décadas posteriores a la dictadura fueron afásicas, y en lo que escribo interviene de un modo u otro lo conmocional.

Más específicamente acerca del contexto social, adopté una actitud de negación y repulsa hacia la época en que me ha tocado vivir, y eso me ha dado una actitud de alerta y desencanto, en parte anti-poético, de llevar el espíritu propio crítico sobre la realidad a diversos grados de experiencia y saturación, y también un sentimiento singular a menudo irónico, por todo eso que fundamentalmente para mí escribir significa experimentar, y en eso se puede ir descubriendo y tentando nuevos humores.



## Campo intelectual

En algún momento hice una elección de que todo lo que podría saber lo aprendería leyendo y descubriendo libros, fundamentalmente de poesía. Especialmente por la lectura de Apollinaire, por cuya lectura me convencí muy inicialmente que debía llegarse a la belleza con un lenguaje mundano, con el lenguaje de las personas de la calle. Así que tuve la suerte de que el primer poema que realmente leí, que no fuera escolar, fuera *Zona* de Apollinaire. Y eso me marcó definitivamente. Y desde entonces no he dejado de escribir, de querer escribir y de balbucear poesía. Tribulaciones y balbuceos no poéticos también. Después vinieron los surrealistas, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Shelley, Keats, Pessoa, Elliot, las antologías que son como puentes de los que hay que volverse sin cruzar, y de los argentinos, los surrealistas, y también muy fundamentalmente poetas argentinos del '40 en adelante. Trabajé con Leonor García Hernando para realizar una antología de poesía argentina que va de la década del '40 al '80, y que permanece y seguramente permanecerá inédita. Pude leer entonces muchos poetas cuyos libros son hoy inhallables, pero además de los poetas de las generaciones del 40, 50 y 60, que para mí comprenden lo más importante de la poesía argentina, anteriores, Gironde, e incluso el Alrt de las *Aguafuertes*, a quien yo leo como un poeta, y lo relaciono a las prosas de Baudelaire, por ej., y actualmente estoy trabajando algo en esa relación. Rescato también la poesía urbana que fue generándose a partir de los '80.

Diez años atrás viví un par de años en Inglaterra con el título de forastero absoluto, y esa experiencia me aproximó a grandes poetas que nunca había tenido oportunidad de leer, y eso me dio también una idea de lo aislada que está toda poesía con-nacional. Años atrás viajé, y ví como en la revista del domingo del diario *The Observer*, una actriz, famosa, de la televisión, había generado una enorme polémica afirmando que la poesía actual inglesa es sombría, aburrida, miserable y mezquina, y por todo esto, alejada deliberadamente del público. Era realmente interesante leer la polémica, ya que muchos poetas fueron llamados a opinar en la misma nota. En relación a esto, pienso ¿cómo debe hacer un nadador, mediante su estilo, para acercarse al público?

Actualmente, esta era que si de algo lo es, lo es preeminentemente de las sucesivas catástrofes y colapsos más o menos probabilísticos, lo increíblemente maravilloso sigue siendo el espíritu puro y simple de la vida, al igual que en toda buena poesía, imprescindible, inclasificable, gustosa, conceptuosa o sabrosa, más allá de estilos o tendencias.

*viene la primavera con trotecito de burra  
enhojando árboles henchidos de botones  
viene por entre el sueño pálido de retoños  
ansiosos por saltar a la luz*

(...)

*en una de esas versiones del simulcop  
dios montado en una nube se asoma  
no es un cazador de negocios  
no es un mercenario sin patria  
no es un justiciero sin patrón ni ideal*

*ni vendepatria ni señor del castillo  
con los avances de la medicina  
nace y muere cada 200 años*

En Tandil en el 2005 iniciamos una revista de poesía, más bien un cuaderno de autopublicaciones: *Preferiría no hacerlo*, en la que presenté breves traducciones de poemas de Philip Larkin, Craig Raine, Christopher Reid, Herman Melville, Dylan Thomas, Oliver Bernard, Daniel Jonhston. Además colaboro con la serie *Guau!* de un objeto plegable musical, de imprecisa difusión, del Crotary Canary Art Club (se consigue en las mejores veterinarias de Tandil).

---



### **Arte Poética**

Mi espacio es el agua. Construyo desde el sueño. Elijo un sentido lo destapo lo convierto en otro. Sumergir y nadarme. La poesía es un chapuzón. Un estado donde el cuerpo se expande y el corazón expone múltiples sensaciones. Hay partidas, tiempos no exactos, odio amor, pero también hay verbos. Me seduce pensar que escribo para olvidar lo real que busco lo imaginable. Que juego a impulsarme en un campo visual donde todo es más grande que yo, que soy chiquita, y me cuesta encontrar la respuesta.

Hay un poco de fresco en la ventana. Todo es natural. Unos rayitos apelmazados de sol sobre el escritorio. Una foto dulce. Una revolución. Tal vez sea eso...

### **Relaciones con el contexto social:**

Aprendo que si me faltara el mundo sensible de las cosas, mis impulsos serían falsos. La poesía está en ese mundo de pasiones y emociones. Allí también hay gente, los impulsores que hacen que la vida de sueños se vuelva real y viceversa: mi familia, amigos, amores, el entorno laboral, los talleres, la natación. Sin importar la edad, el sexo o la distancia ellos siempre están en la convivencia de estímulos del por qué escribo.

La escuela primaria y el secundario son lindos recuerdos. Con ellos crecí, fue mi momento más tímido. Mi primer poema lo escribí en séptimo grado pero lo extravié. El secundario fue mi adolescencia poética. La facultad fue la apertura a la diversidad, ser más adulta, descubrir mis pasiones. Cuando me recibí comencé los Talleres Literarios y fue un comienzo para dejar de ser muy tímida. Todavía conservo el cuaderno espiral donde escribí las casi primeras poesías. A veces lo leo y me sorprendo de ese pequeño universo que conserva mi adolescencia.

### **Influencias del campo cultural**

Hay una variedad. Tengo varias influencias que me motivan como escalones que me conducen a la búsqueda.





Escritores de todo un poco. Últimamente no me siento muy lectora. Leo poco y si elijo el genero es poesía. Es algo que quiero volver a rescatar, de adolescente leía mucho más novela y cuento. El taller literario me sirve a ello, es el incentivo y el aprendizaje para leer autores que tal vez ni conocía y por supuesto para escribir. Siento que me representa lo visual. Trato de ver el texto como imagen la imagen como texto. No hallo la forma de separarlos. Actividades pasé por varias, todas ellas me dejaron me dejan algo. Hice danzas ucranias, canto ucranio, hago natación, ilustración de cuentos infantiles. Las relaciono con la poesía. "Al nadar el cuerpo se expande en conexión con el liquido, con la poesía se abre el corazón", digo. Ahora estoy haciendo un taller de ilustración de cuentos, un escalón hacia la poesía infantil.

*Pienso que el corazón es una barriga desnuda que crece con las sudestadas tropicales.*

*Shh*

*love*

*es algo así:*

*un crucero*

*cuando en el mar*

*se hace chiquito*

*el verano*

*con helado de crema*

*dormir pegados*

*besar*

*el agua de lluvia*

*dar mucho*

*sin querer*

Alina Muszak nació el 14 de julio de 1977 en Buenos Aires. Sus raíces son ucranias. Es diseñadora gráfica, nada e ilustra y escribe poemas: En 2008 publicó *Pronostico* por pájarosló editora.

Publica en los siguientes blogs

<http://esanada.blogspot.com/>

<http://suenondular.blogspot.com/>

<http://elmarimaginario.blogspot.com/>

*"En todos estos años descubrí que los sentimientos son como estados del agua. Al nadar el cuerpo se expande en conexión con el líquido y con la poesía se abre el corazón. Ese sería el impulso que me lleva, ondular"*



# RESEÑAS



## BOINGO-BONG

*naKh ab Ra*

*Bs. As., Tsé-Tsé, 2008*

*Por Mariano Massone*

Para acercarnos al *Boingo-Bong*, puesto que esta reseña sólo procura una aproximación, nos acercaremos por la tangente, por la hilacha del libro. Esta reseña sólo pide lo básico: una mirada ingenua de una obra cuasi-demencial para los ojos del reseñador.

Voy a empezar con una cita de Héctor Libertella: "*Quienquiera que haya transcurrido una juventud en la facultad de filosofía y letras escuchará, todavía hoy, lo que decía la profesora de lingüística y filología (en un tiempo ambas cosas venían reunidas): 'no olviden que todo personaje de la narrativa es sólo una formación discursiva; su alma se hizo de las estrategias y los trucos de otros. Su corazón es la palabra corazón, y también sus pulmones y premoniciones, su hígado y sus reminiscencias de lo que vendrá. ¡Cuidado! Sólo me corre un río frío de letras cuando digo un sudor me corría por la espalda.'*"

¿Cómo reponer al autor ante tanta literalidad? ¿Cómo leer en la letra lo que pasa entre el puño y la hoja?

Desde la mascarada infinita (naKh ab Ra, Ná Khar Ellif-ce, naKaZar, Elina Khar, denaKmar Nakhabra) parte este escritor. ¿Qué experiencia tiene el que todo el tiempo renace como un fénix abrasador? Un filósofo danés escribía con máscaras sólo para inquietar los claustros hegelianos que intentaban explicar todo a partir de las palabras mágicas: tesis, antitesis, síntesis y mediación. ¿Acaso ante tanta mascarada no hay una experiencia única, totalmente renovadora, que ante la mirada de sólo las letras se pierde?

Abramos *Boingo-Bong*. El índice es el primer gran poema: poema futurista, ruidos guturales y números y (como palabra final) post. Un post escrito por Reynaldo Jimenez (postmoderno, postfacio, posteo).

Entonces, ¿Cuál es la experiencia que acompaña esta obra, dónde está el autor? El desarme del lenguaje está planteado desde el índice: *Boingo-Bong*, *Yab-yum*, *Hon-Gong*.... Pero ¿Qué más hay para experimentar?

La experienciación podríamos entenderla como una alternativa a la experimentación. Frente al positivismo crítico de la experimentación, palabra que viene de experimento (o sea, una estructura determinada que sirve para verificar los hechos) se erige la posibilidad de la experienciación como momento abrasador donde lo único que importa es la expansión de determinadas fuerzas en un territorio indeterminado.

Un hiperimaginismo desborda hacia todos lados en este *Boingo* translibidinal: una mezcla de voces que van surfeando libidinalmente. Ellas construyen destruyendo una fiesta warholina, más bien un sketch de co-mediantes:



*"indefina el cuadrilátero marino un warholino sketch de pósteres batidos  
telésmatas bajo el wind fire celeste y las solanas fontanas de manación luciferista"*

Existe una fisiología prendida que desarticula la fiesta del lenguaje y la vuelve muerte, miseria, pedazos de polvos (cogidas) esparcidos por el viento:

*"preparar los venéreos labios de las empetaladas invasoras  
pintarlos con humedecida tiza del Maestro Muerte"*

Así la fiesta deviene plan siniestro, distorsión, ruido de wha wha, vociferación de Mars Volta: "en mi vida el oscuro me mantiene".

¿Qué experiencia es este hiperimaginismo? ¿cómo realzar lo real frente a la evacuación maximalista de todo real? ¿Qué pasa cuando el trazo deviene materia literal sobre la hoja, cuando deviene un toy-writing tour?

*"Avanzar por entre estas figuras cuya figuración ya no es metáfora:  
por aquí el figurativo es el tiempo verbal  
cuyo uso espira la orilla del infinitiva-mar"*

Las figuras no figuran nada: sólo es tiempo verbal, un infinito hacer lo que mantiene la escritura, un tiempo verbal que coopta a todas las palabras y las flexiona.

naKh ab Ra se divierte con esto y pareciese que en este gasto improductivo hay un mundo profundo, inalcanzable, el blanco de la hoja misma. Pero cada vez que queremos acceder salimos eyectados por la transfiguración, por una suerte de transferencia anti-mimética o de una mimesis hermética que solo puede procrear otro evento del lenguaje sobre otro.

*"Modorra hora del siestero sol que la pelvis aspira  
por el campitardío celestionar de la revelación junto al cardo  
mientras nace otro evento-sol del grano de moneda o pasaje."*

El sol surge como fuerza sensual y amodorradora que revienta el paisaje ¿representado?: el campo, el mar y la palabra misma que se cuele en ese otro evento solar para transfigurarse en asignificación de espacio y tiempo, donde el tiempo sólo se encuentra doblado sobre sí mismo.

*"enría el sol los dijés el suco de la devanación  
volumen-bion de nuestro asignificador al taco."*

El sentido se difuma, se vuelve enigma nunca descifrado, experiencia viciada que se desliza por nuestros ojos sin coagularse como significación.

*"Los que caminan sobre el humo es el nombre de quienes se deslizan por el sentido  
seguidos por los ladridos de los perros de dónde"*

Pareciese que los ladridos de perros aparecen como reminiscencias nunca acabadas, como voces que se expanden y se dilatan en la trasmigración de la escritura. La experienciación del libro de naKh ab Ra es experiencia misma: transfiguración traslúcida que sólo puede acabar con silencio, cuando el libro acaba.

*"Qué será de los recostados sobre la tierra  
Y de su membrana de silencio virando..."*



## EL REFUGIO

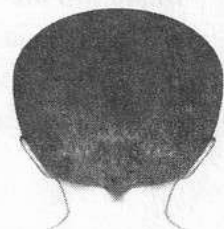
*Victoria Schcolnik*

*Buenos Aires, Abeja reina, 200)*

*por Ana Guillot*

Cae la gota, está cayendo, no dejará de caer. Es de agua (a veces parece una lágrima). Se esparce en el lago, abreva el manantial, o se desliza en un estanque "del que surge la **oscuridad de las cosas**". Siempre, antes, al caer, expande su humedad, inaugura círculos que impregnan al resto; horada, puede horadar, a la piedra (fundante, metafísica, fuertemente invocada en estos versos). Dice, acá estoy. Expande círculos, como vórtices o chakras líquidos. Es rocío: algo que permanece más allá de la noche, de la oscuridad. Cae la gota, está cayendo, no dejará de hacerlo. Ahora es de sangre. Viene de una herida anterior; de algún desacato, de la especie o de la mujer que dice en el libro. Alternativamente, ambas gotas drenan entre los versos, entre la vegetación. Siempre minimal, breve, frágil. "*Una hormiga recorre el jardín, ¿alguna vez/ será el pasto una selva para mí?*"). Visto como una totalidad, **el refugio** (título planteado también íntegramente en minúscula imprenta) es, tal como dice Claudia Masin en el prólogo, "*un espacio abierto al sol, al aire, desprovisto de techos y paredes*". Victoria Schcolnik busca un resguardo. Pero no habla de cuevas, sino de paisajes al aire libre; y si en ellos late una amenaza (y late, no cesa de latir), es también sutil; pasible de ser invocada casi en voz baja, en minúsculas.

La gota asume protagonismo como entidad a disolverse, pero se muestra entera y próspera en su derrotero. Cada gota es. Pero cada una, además y a su vez, acredita que la lluvia sea: agente fecundador, planteo cósmico del ser. Lo uno y lo múltiple, lo individual y el conjunto. Tal vez más a la manera del nirvana: un inmenso mar en el que no se pierde el ser-en-sí. Cada minúsculo elemento es (parte de) lo sagrado (chispa, zona esencial), parece decir la autora. Y, a su vez, al fusionarse, puede ser nombrado de otra manera: gota/lluvia; gota/sangre. Torrentes ambos rigurosamente ligados al principio biológico vital. En el caso de la lluvia, numerosas culturas aluden a su interpretación como agonista activo, celeste, del que toda la manifestación extrae su existencia. Dios envía a su ángel con cada gota de lluvia, dicen los esoteristas del Islam. También, según la doctrina hindú, los seres sutiles descienden de la luna a la tierra disueltos en gotas de lluvia. En las lenguas maya-quiché, agua, lluvia y vegetación son términos



equivalentes que se traducen por la misma palabra; quic, que significa a la vez sangre, resina, savia; así como toda excreción líquida, humana o animal, que se asimile a la lluvia. De manera que el imaginario de la autora reúne y repite todas estas vertientes del mito.

La gota cae, constituye una superficie acuática; pero la mayor parte del tiempo permanece sola (aislada en sí) "*como si yo fuese/ un objeto al que se le acercan sin/ tocarlo jamás*". En la intensidad gravitatoria, el "*otro-que no es ella*" no llega; o, al menos, eso es lo que siente. No hay fusión, sino apenas contacto (efímero) con la espalda de ese otro; y la perturbadora incerteza de que ése sea el momento en el que se comienza a caer. Gemelo o hermafrodito seccionado, arrancado. (¿O lo que dice la autora es que si bien es posible el roce, la dificultad consiste en acceder al núcleo, la raíz, la nervadura principal?; ¿del otro?, ¿de uno mismo?).

La naturaleza invocada por Victoria es bella. No promueve posturas naturalistas, ni sórdidas, ni expresionistas. Pero es, justamente, el mínimo detalle, esa pequeña incapacidad la que genera molestia en el lector. La mano con arena que drena hacia una mano, más pequeña aún, es desoladora. Después está la música, dice; que corre aún más rápido que el vuelo. Después, también, ese poder que hay en lo que escapa a la gravedad y que puede alzar a lo que está a punto de rendirse. Metafísica sagrada de lo natural. Leve, frágil fricción; cercanía. Tal como ella desearía ser y hacer: "*darle a las palabras la forma de las curvas en las hojas*".

Salir del círculo, o mandala, es entrar en la manifestación. Y, ya se sabe, en ella se avanza por pares de opuestos: "*tuve al sol delante y la luna atrás*". Como si dijera: el padre guía, su luz va iluminando (el hacia dónde); pero la madre pulsa, su sombra es la amenaza. Habrá que integrarla; el hilo de Ariadna no dejará que el cíclope la pulverice. La reminiscencia platónica puede ser uno de los modos en los que la percepción encuentre un rumbo: "*rogué en ese círculo/ por algo que he olvidado*"...

Gotas y manos podrían prácticamente erigirse como puntos centrales de sus versos. Están omnipresentes. La gota cae, cayó. Las manos dan o reciben (arena), tocan la madera (y se astillan), aprietan una flor. Las manos se unen, como una ostra. Esconderán la perla, el tesoro (algo que perdure, que llegue al meollo); como un útero que fuera fecundado. Y fluirá la luz por el cristal de la ventana, como un canal, como una transparencia que hablara, que estuviera hablando de otra cosa. Cae la gota. Continúa cayendo. En algunos cuentos infantiles la princesa llora lágrimas de perlas. Y, justamente, gracias a ellas, encuentra a su príncipe. Consuma el matrimonio, o la hierogamia natural, o la integración de la polaridad. Incorpora a padre y madre. Para Shabestari, la perla es "*la ciencia del corazón*". Como el bindu en la caracola, como Afrodita naciente. Semen o lluvia, la gota cae. Seguirá cayendo. Tiene la contundencia de ciertas miniaturas que, cuanto más pequeñas y sencillas, más preciosas son. La gota penetra, fálica. Las manos (caracolas, ostras) la reciben. Sólo eso es necesario para repetir in aeternum el ritmo de la vida. Para conjurar el horror vacui, el temor de que lo que ella piensa "*se hunda y la lleve consigo*".

Los versos de la autora están plenos de significaciones en el terreno de lo simbólico: "*sé describirme en un idioma/ que cubre mis rasgos/ como un velo que todos llevan*". En el ámbito de la ambivalencia, lo que se oculta y lo que se percibe son, ambos, engañosos. Maia deberá evanescerse para fecundar el recuerdo verdadero, para acceder a cierta (siempre escasa) certidumbre. Pero no será la palabra el vehículo capaz de hacerlo. El idioma, el len-

guaje son, después de todo, convenciones del ser. Debe de haber otros conectores más directos con el hilo dorado del dios: "*de rodillas aprendo a rezar/ en un idioma que me ha permanecido siempre muy oculto*"; "*queda una memoria dentro de la piel, las astillas clavadas*", dice. Espinas, astillas, algo que corta, un tirón antes de caer, el espejo; allí donde la madrastra de Blancanieves es una figuración emblemática (y muchas veces ocultada por los recopiladores de cuentos tradicionales) de la madre.

El libro está dividido en cuatro partes o capítulos; y esto ha decirse con cuidado, ya que es sutil también la estética para hacerlo: cada uno de ellos es encabezado (lateral izquierdo, además) por un poema de diferentes autoras: Margaret Atwood, Adrienne Rich, Yves Bonnefoy, May Sarton, y Sharon Olds. El poema final es de Denise Levertov; es decir que no es Scholnick sino dicha poeta quien lo cierra. La madre y la piedra, la sirena, la mujer "*que es la tormenta*", y la casa (todos rostros femeninos o equivalentes) inauguran el tono poético, construyen un espacio en el que centrar la mirada, un posible derrotero en la percepción subjetiva del yo lírico y en la respuesta que, al mismo, da el lector. De manera que, si bien, cada parte propone una semántica alternativa a la que precede o a la posterior, el conjunto de todas repite, concéntricamente, los ritmos naturales, los pulsos del paisaje, el mitologema personal de la autora. Los versos finales aluden al búho. Podría aludir a Palas Atenea, o a cierta sabiduría remanente; o simplemente eternizarse en nuestra propia evocación: ojos enormes, en medio de la noche, para continuar. Cae la gota, está cayendo, no dejará de hacer. Dice, acá estoy. Es una gota joven (jovencísima), traslúcida (lúcida), potente.

*¿qué sucede cuando nunca  
vendrá otra palabra?*

*¿el cuerpo es depositado  
en un espacio errado a su tamaño?*

*¿cómo se vive una vida en el lugar errado?*



## LA ORILLA FAMILIAR

Ana Guillot

Buenos Aires, Botella al mar, 2008

por Susana Szwarc

Ana Guillot escribe una audaz visitación de lugares para impregnarnos con una porosidad que hace desaparecer la superficie lisa ante nuestros ojos y queda así, rugosa, lastimadura, la herida real. En su poesía las palabras tomadas en las manos, pasan su límite y palpan al lector, hablándole más allá del umbral, hasta tocar las orillas y diseminarlas en la intimidad del mundo. Las orillas, que unen el mar y la tierra son, a la vez, aquello que los separa. En este libro de poemas



fluyen, entre otros, ambos sentidos de la orilla, a la vez extraña y familiar. Ana Guillot, entonces, elige, lúcidamente, ir tras la sutura de la orilla de allá y de aquí. Allá: el viejo continente, Barcelona, el catalán. Y aquí, América, Buenos Aires, el porteño.

El libro, así, es dos libros; pone en escena la traducción entre dos idiomas, pensada como un barquero de las lenguas, duplicando y multiplicando los sentidos. Pero también "*la orilla es un dobladillo, un borde, un respunte, el renglón del cuaderno*", ¿dónde se escribe el poema?; y el renglón, ¿separa dos silencios donde respirará palabra tras palabra el tiempo de la escritura?

La orilla Familiar consta de nueve capítulos o movimientos y el primer poema, sin título, nos conduce a través de "*una pared de roca*" hasta el segundo poema; en él comienza una suerte de bing-bang donde "*se rompe el cascarón/ en él habita el mundo/clara la disolución/más espesa hacia abajo/ se escurre por el piso patinosa/ más densa en el costado prohibido/ más densa aún en la sombra de las sombras*". De frente, allí, ya está la mujer que, "*dice/tiene/ una selva en el pubis y un enigma*".

¿Una sola mujer es capaz de dar cuenta de ese enigma? El libro de poemas cita a Helena, Clitemnestra, Casandra, Hécuba, Andrómaca, como si en cada una de ellas el enigma se manifestara de maneras diferentes. A ese coro de mujeres mitológicas se unen mujeres calladas, acalladas, que se preguntan: "*Ah! se podía elegir?, ¿se podía gozar? ¿se podía reír y no planchar/el ceño almidonado para que no se enojaran en casa?*" Y de a poco "*van tomando la palabra*" hasta poder decir, cantar: "*se podía*", como la abuela que sostiene con su propia carne las dos orillas y metaforiza a nuestras madres de Plaza de Mayo. El más vasto círculo del enigma se abre entonces y tiene como condición el Sin abrigo, lo que Rilke llama "*el riesgo que a todo se anima*". Y en palabras de Ana "*cruje a la intemperie el coro de mujeres*". Sin embargo, en esta intemperie, sus voces son el lugar del abrigo (dice en El corifeo, dedicado a Carina Paz, a Silvia Montenegro, a las otras: "*rigurosamente acá, hermanas, hermanitas/ cuidándonos los nidos/ esta pesadilla diurna depredadora lisa/ cada ciclo sangrante/ cada parto / cada vacilación / intactas, /impecables /en la miga pequeña/ donde el pan se comulga entre todas.*"

Ante ellas, la guerra, el hambre, la muerte, también el padre que crece "*en lengua ajena*" aunque propia en una orilla. El padre, que cuenta las historias, "*la acidez de la historia, sus matices*". También el padre "*que sorbe entre las nubes/ el rastro/ la entereza*" y para quien "*la mesa del almuerzo es un mar /en el que se doblega/ el abismo*". Y hay otros padres, de acá y de allá; como César Vallejo que también dice "*hay golpes en la vida, tan fuertes, tan certeros*"; como Juan Rulfo y su camino "*que va o viene según parezca*" ¿Como la orilla? O Saer, o Pessoa y su "*escucho, escucho*".

Al coro no le son ajenas ni las escalas armónicas ni las notas disonantes: la solidaridad de los muertos, el canto funerario y las lloronas. El coro griego y a la vez el canto popular, la tragedia clásica y quizás una película, "*all that jazz*", que advierten, todos ellos, que el espectáculo (vida-poesía) debe continuar. Porque el coro, además, nos dice, puede ponerse en tensión y ser casi una amenaza, "*un panal a punto de estallar*". Poesía, vida, coro, son, entonces, escalofríos del mismo enjambre.

El cuerpo, "*ahí donde el deseo penetra y acapara*", sostiene una a una, todas esas voces.

Y es nombrado, vivificado. Ana Guillot nos conduce en esa geografía donde el entrecejo, los pezones, el talón, los labios, dejan de ser espejismos y se curvan, gimen, sonrían, lloran,

en una erótica del encuentro y de la errancia. Hay una errancia que es propia de las madres, madres perforadas por los duelos, por una guerra "de allá", guerra civil, guerras que ni siquiera pueden llorar y cuyo grito "se encapsula en la garganta."

En cada poema de este libro se desata la tempestad de las cosas en su expresión más radical y concreta: los cadáveres al sol, el delantal del niño, el hilo del teléfono, el velo enajenado, la escalera que se fue devorando a la niñez, el polen amarillo entre los labios, la miga y su pan sin la corteza, la boca de la geisha; no son de hiel los pechos de Helena todavía; se huelen el orín y las rosas, se transparenta el vidrio y la corona de espinas desarma los vestidos de ellas, el halo de santidad entre paréntesis, "la mano extranjera en la vagina".

Sin embargo: "en el desorden de los años/ de la vida que roba que entrelaza/( sotanas blancas y cadáveres/ calaveras de tinta/ madrigales/ dedos ausentes/ desmemorias) el alma / sólo el alma/ (blanca como el pan)// (miga blanquísima/ azúcar)/ recuperando el gesto".

Leer **La orilla familiar** es una provocación en su sentido más raigal. Del latín pro (delante), vocare (derivado de voz). Este sentido nos convoca, es un llamado hacia adelante. Nos invita a una nueva acción, a un nuevo big-bang donde, desde cualquier orilla, lo familiar acepte la desnudez de lo extraño y lo reciba no como huésped en tránsito, sino como una vida más, "rasgando la mañana". Después de leer este libro comprendemos que página tras página, fuimos dejando de callar y escuchamos nuestras propias voces. Somos parte de ese coro.

Agradezco la parición de este libro que supo cómo abrigarme, sin dejar de crujir, a la intemperie. O, podría decir, querida Ana Guillot, celebro y canto.

-quedéme y olvidéme-  
(en los lirios del campo)  
el resto es un desierto  
y no le importa  
-el velo de la jaula está rasgado-  
conoce la embestida  
y ha dejado que el ataúd cerrara su madera  
así somos algunas  
piensa

.....  
(que no ha de ser posible acomodar  
la marea incesante  
en ese frasco)







# DATOS CONCRETOS



## Querido Daniel Muxica

La noche del lunes 8 de junio ocurrió la repentina muerte de nuestro poeta amigo y colaborador Daniel Muxica. No llegó a presentar su novela, *Las maravillas del doctor Tulp* (Mondadori 2009) que había sido finalista de los premios Emecé y Norma. Daniel colaboró con nosotros no solamente con textos y traducciones sino también con su energía, sus ideas y su conversación.

Compartimos aquí con ustedes un breve poema de su libro *Nihil Obstat*

### MONTURAS

*Sobre el lomo del escritorio se tiende a confundir la tinta con sangre, el sudor con rocío, la letra con una extensión de la voz, el signo con el cuerpo, lo casual con lo causal, la poesía con una mujer, la soledad con uno mismo. Sobre este animal desbocado se tiende a confundir el artículo con él, la palabra paz con la paz, el silencio con la mudez, el dolor con la ventaja, el delirio con la consagración, el amor con una mujer, la poesía con otra mujer, y la palabra muerte vaya a saber uno con qué lejano enemigo.*

*Mi caballo no se llama Rocinante.*

Junto a nuestro amor, vaya nuestro homenaje  
y también nuestros respetos a su familia.

Daniel, cuánto te extrañaremos!

## CONCURSOS

### **Decimotercer Concurso Internacional de Poesía LA PORTE DES POETES**

Podrán concursar autores de cualquier país con obras escritas en español o en francés, rigurosamente inéditas, que no se hayan presentado a otro premio y cuya edad mínima sea de 18 años. Los trabajos enviados al concurso deben ser mecanografiados a doble espacio con una extensión máxima de 3 páginas, tamaño folio (21x 29,7 cm.), su tema será libre.. Enviar textos en doble ejemplar, firmados con seudónimo. Se adjuntará un sobre cerrado que contendrá en su interior los datos personales del autor: nombre, apellidos, fecha de nacimiento, dirección, teléfonos, ciudad, país, etc. Además, un currículum de no más de 10 líneas. Debe incluirse una foto reciente y su e-mail. En el anverso del sobre se consignará el título de la obra y el seudónimo del concursante.. El plazo de admisión de originales finalizará el 31 de agosto de 2009. . Los trabajos deberán remitirse por duplicado a:

REVISTA LA PORTE DES POÈTES 128, rue Saint Maur 75011 PARIS, FRANCIA

El jurado otorgará un Primer Premio y dos Menciones de honor a los ganadores de cada idioma concursante. Los primeros premios (en español y/o francés) será la edición de un poemario de 200 ejemplares, más un Diploma de Honor. Las revistas La Porte des Poètes, Les 4 Saisons y Missives se reservan el derecho de publicación.

Association Internationale LA PORTE DES POETES

<http://www.laportedespoetes.com> - [portedespoetes@noos.fr](mailto:portedespoetes@noos.fr)

### **PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA «JUAN LAURENTINO ORTÍZ» (Argentina)**

para libros de poesía publicados.

Con el doble propósito de, por un lado, distinguir a la edición de libros de poesía en castellano y, por otro lado, incrementar el patrimonio bibliográfico de cinco bibliotecas de la provincia de Entre Ríos, en el mes de junio de 2009, se convoca a todos los escritores y editores interesados a participar del PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA «JUAN LAURENTINO ORTÍZ». cuya recompensa consistirá en una obra de arte inspirada en el libro ganador, cuya confección se encargará luego del fallo del jurado a un reconocido artista plástico; y una suma en efectivo de 2.000 pesos (dos mil pesos, moneda argentina), o su equivalente en dólares si el autor ganador resultase ser no-argentino. El premio se otorgará al mejor libro de poesía editado en papel que sea enviado al certamen y no podrá ser declarado desierto. Se habilita a participar a todos los autores que así lo deseen, sin restricciones de sexo, edad, nacionalidad o residencia, con libros de poesía impresos en cualquier fecha y lugar, con o sin ISBN y sin límites de extensión, siempre y cuando envíen sus volúmenes impresos en castellano. No se aceptarán volúmenes sin encuadernar. la recepción de obras cierra el 21 de setiembre de 2009. Se tomará en cuenta la fecha del matasellos. Los envíos deben hacerse a: "PREMIO JUAN LAURENTINO ORTÍZ, 25 de Mayo n° 518, CP (3100), Paraná, Entre Ríos, Argentina. Por consultas, escribir a: [BiblioWenner@Gmail.com](mailto:BiblioWenner@Gmail.com)

## COMO CONSEGUIR PLEBELLA

En librerías de Cap. Fed.

Por suscripción: recíbala en casa y con extras!!! Desde cualquier lugar del mundo

Consulte puntos de venta, modos de pago, formas de suscripción en

[www.plebella.com.ar](http://www.plebella.com.ar)

155 046 5220

[info@plebella.com.ar](mailto:info@plebella.com.ar)

[suscripciones@plebella.com.ar](mailto:suscripciones@plebella.com.ar)

También consulte por números atrasados y colecciones completas!!!





## DATOS DE LOS COLABORADORES Y PARTICIPANTES:



*Ignacio Antonio nació en Buenos Aires en noviembre de 1983. Cursa la carrera de ciencias de la comunicación social (UBA) y se desempeña en variadas actividades de prensa. En el año 2007 participó de la antología Gratis y, ocasionalmente, recita poesía en público o publica en <http://nada-disponible.blogspot.com/>.*

*Amanda Berenguer: "Montevideo, 1921, es una voz ineludible en la poesía de lengua castellana de la segunda mitad del siglo XX. Desde 1950 ha publicado una veintena de libros de poesía, ha sido traducida al francés, al italiano, al alemán y al inglés e incluida en numerosas antologías de poesía latinoamericana. Integrante de la generación de 1945, su producción incesante, de intensa pulsión renovadora, la hace trascender definiciones y compartimientos generacionales. Constelación del navío (Montevideo, H Editores, 2002) reúne toda su producción poética publicada e inédita."*

*Jorge Boccanera (Argentina, 1952). Poeta y ensayista, publicó entre otros libros de poesía, Música de fagot y piernas de Victoria, Los ojos del pájaro quemado, Polvo para morder, Sordomuda y Bestias en un hotel de paso, reunidos en varias compilaciones como Antología personal, Marimba y Servicios de insomnio*

*Emiliano Bustos (Buenos Aires, 1972). Publicó Trizas al cielo (1997), Falada (2001), 56 poemas (2005) y Cheetah (2007). Es también dibujante. Poemas, artículos y dibujos suyos han sido publicados en revistas de Buenos Aires. En 2007 compiló y prologó Miguel Ángel Bustos. Prosa, 1960-1976. y en 2008 Miguel Ángel Bustos, Visión de los hijos del mal, poesía completa. Actualmente colabora con las revistas Hablar de poesía y Plebella.*

*Romina Freschi nació en Buenos Aires, Argentina en 1974. Publicó los libros redondel (1998, 2003), Estremezcales (2000), Petróleo (2002) y El-pE-yO (2003). Además editó las plaquetas Soleros (1998), Incrustaciones en confite (1999), Villa Ventana (2003, con ilustraciones de Fernando Fazzolari) Poemas (2004, 3/3/3(2005) y Solaris (bilingüe, 2007). Coordina talleres de escritura, publicación y creación ([www.pajaroslocos.blogspot.com](http://www.pajaroslocos.blogspot.com)). A veces, escribe en su blog ([www.freschi.blogspot.com](http://www.freschi.blogspot.com))*

*Irina Garbatzky, rosarina, 28 años, estudió Letras en la UNR. Formó parte del colectivo interdisciplinario de poesía Eveling (2002-2005), con el que publicó el libro, Movimientos imposibles (2004). Desde 2004 es colaboradora del suplemento Señales del Diario La Capital y también de Diario de poesía. Es columnista de la revista Atypica. Participó del II Festival de poesía de la Feria del Libro (Buenos Aires, 2007) y del XVI Festival Internacional de Poesía de Rosario (Noviembre, 2008). Trabaja en la universidad como docente en la cátedra de Literatura Iberoamericana II y como becaria de CONICET.*

Ana Guillot nació en Buenos Aires. Es profesora en Letras y ha ejercido la docencia secundaria y universitaria. Actualmente coordina talleres literarios, y dicta seminarios de literatura y mitología en el país y en el exterior. Como docente ha publicado "El taller de escritura en el ámbito escolar", y "¿Querés que te cuente el cuento?" Como poeta: "Curva de mujer" (1994), "Abrir las puertas (para ir a jugar)" (1997), "Mientras duerme el inocente" (1999), "Los posibles espacios" (2004) y "La orilla familiar" (2009). Integra diversas antologías y colabora con publicaciones del país y del exterior. Es miembro del consejo de redacción de la revista Barataria. Ha sido invitada a participar de encuentros de poesía nacionales y en el exterior. Su obra ha sido publicada, parcialmente, en España, Venezuela, Italia, Austria, Estados Unidos, Chile, Méjico, Brasil y Puerto Rico; y ha sido traducida al inglés, catalán, árabe, alemán, italiano y portugués. Tiene una novela ("Chacana"), inédita.

Circe Maia (Montevideo, 1932), es una de las más reconocidas poetas uruguayas de su generación. Publicó, entre otros "Plumitas", a los doce años (1944). Luego "En el tiempo" (1958); "Presencia diaria" (1964); "El puesto" (1970); "Cambios, permanencias" (1978); "Dos voces" (1981); "Destrucciones" (1986); "De lo invisible" (1998). Recientemente Rebeca Linke Editoras, en coedición con la Biblioteca Nacional del Uruguay, se han encargado de compilar Obra poética (2007), la publicación de su poesía reunida

Mariano E. Massone. 1985, Luján. Estudia letras en la UBA. Participó de las antologías "Gratis", "Ama-Zonia 3.0" y leyó poesías en bares de Buenos Aires. Formó parte de la banda de rock From Telex. A veces actúa. Otras, sube cosas a su blogspot: [angelexterminador.blogspot.com](http://angelexterminador.blogspot.com)

Augusto Munaro (Buenos Aires, 1980), residió en el extranjero donde cursó sus estudios secundarios. Es Licenciado en Periodismo (USAL). Publicó Ensoñaciones. Compendio de Enrique de Sousa (2006). Actualmente colabora en suplementos culturales y revistas literarias. Ha traducido poesía inglesa.

Nak- Ab- Ra ná Khar Ellff-ce naKaZar Elina Khar denaKmar Nakhabra  
[www.estacionalogena.com.ar](http://www.estacionalogena.com.ar)

Adrián Pedreira, Argentina, 1969. Se dedica a la producción y gestión culturales. Colabora en distintos colectivos artísticos como Zapatos Rojos, El Diccionario de Daisy, Ramona, Estación Alógena; fundador de Cabaret Voltaire y Revista Plebella.

Rocío Pochettino (Río Tercero, 1982): es Licenciada en Letras Modernas por la UNC, y se desempeña como docente en el nivel medio y superior en las ciudades de Córdoba y Río Tercero. Integra el equipo de investigación Tensiones estéticas y políticas en la Literatura Argentina. Debates ideológicos en los conflictos entre exclusión y utopías (CIFYH-SECyT-UNC). Participa del proyecto la escribida, publicación/fiesta de las nuevas generaciones literarias de su ciudad natal. Escribió el ensayo: La configuración poética del sacrificio y la traducción por deglución de Copi en Cachafaz (2008); y las series de poemas: Cánticos para el camino recto y seguro; Glasé (Premio Manuel de Falla 2008 por "Fiesta"); y Casita de Embalse, inéditas.



*Juana Roggero, licenciada en comunicación, participa en talleres literarios, fue publicada por Color Pastel, Colección San Valentín y en sitios web como El interpretador y No-retornable. Publicó en 2008 el chapbook Bipolaridad, por pájarosló editora. Forma parte del grupo enJaMbre.*

*Victoria Schcolnik nació en Buenos Aires en 1984. Es licenciada en Comunicación y poeta. Editó sus poesías en tres antologías. Organiza diversas producciones y ciclos poéticos. Es editora de la revista Ventizca y co-dirige VOCAL, revista para escuchar.*

*Susana Szwarc. Nació en Quitilipi, provincia del Chaco, Argentina. Publicó: El artista del sueño y otros cuentos (Tres tiempos, 1981); En lo separado (Poesía, Último Reino, 1988); Trenzas (Novela, Legasa, 1991); Bailen las estepas (Poesía, De la Flor, 1999), con algunos poemas traducidos recientemente al mandarín; Bárbara dice: (Poesía, Alción editora, 2004). En literatura infantil: Había una vez una gota (1996); Había una vez un circo (1996); Salirse del camino y otros cuentos (1997). En teatro: Paisaje después de los trenes, representada en el Teatro Olimpia de Buenos Aires en 1985; Trenzas, el secreto robado, en el teatro de Liberarte en 1994; Justo en lo perdido, en El camarín de las Musas y el Centro Cultural de la Cooperación, en 2003. Ha realizado varias antologías. Entre ellas Mujeres 3, Visiones en el siglo (IMFC, 1998), y cuentos y poemas suyos han sido incluidos en antologías. Ha colaborado, con artículos, reseñas literarias, poemas y cuentos, en publicaciones del país y del exterior: La Nación (Buenos Aires), Clarín (Buenos Aires), El Tribuno (Jujuy), Zihender Stern (Salzburgo), revista Cultura de Veracruz (México). Entre sus distinciones figuran: Primer Premio Nacional - Iniciación- de Poesía, Premio Unesco, Premio Antorchas a la Creación Artística, Beca del Fondo Nacional de las Artes. Premio único de poesía inédita de la Municipalidad de la Ciudad de Bs. As., premio concurso internacional de cuentos Julio Cortázar. Coordinadora del Plan de Lectura, fundado por la profesora Hebe Clementi, coordina actualmente talleres literarios.*

*Beatriz Vignoli nació en 1965 en Rosario (Argentina), donde vive y trabaja como crítica de arte de Rosario/12 y como traductora de inglés. Publicó los libros de poesía Almagro (Editorial Municipal de Rosario, mención especial con recomendación de publicación del jurado, premio municipal de poesía Felipe Aldana, Rosario, 2000), Viernes (Bajo la luna, libro seleccionado para el Plan de Promoción a la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación de la Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 2001), Ítaca (Junco y Capulí, Rosario, 2004), Antología personal (Concejo Deliberante Municipal, Rosario, 2004), Soliloquios (Huesos de jibia, Buenos Aires, 2007) y Bengala (Bajo la luna, Buenos Aires, 2009). Poemas suyos se incluyen en antologías como Poesía en la fisura (Del Dock, 1995) o Twenty Poets from Argentina - Poetry in the Nineties (edición bilingüe, Redbeck Press, Bradford, Reino Unido, 2004).*

*Eduardo Zabala (Argentina, 1975) Artista plástico y diseñador. Su crianza transcurre en Venezuela, de donde regresa en el año 91. Egresado de la carrera de Diseño Gráfico de la UBA. Trabaja desde hace 11 años en el diseño industrial y gráfico de material publicitario. Realiza el Diseño Gráfico e Ilustraciones de la revista Plebella, desde su fundación. Expone esporádicamente desde el año 2000. Durante el año 2003, realizó una convocatoria abierta para realizar retratos escritos de personas, que se exhibían permanentemente en el Cabaret Voltaire enmarcados en portarretratos, estos textos, y otros de su autoría, fueron publicados por Plebella, en la columna El Vivo Retrato desde el nro 1 hasta el 10.*

# César Bandin Ron

## Taller de Lectura y Escritura

Cuento - Poesía - Novela  
Relato infantil - Teatro - Ensayo  
Idea - Borrador - Síntesis - Desarrollo  
Registro - Tono - Estructura - Estilo

## Taller Introductorio Historia Comparada de las Artes

Pintura - Literatura - Música - Cine  
Teatro - Arquitectura - Danza - Diseño  
Fotografía - Moda - Arte Digital...

4824-6407 / 15 66143374 / dodo.bandinron@gmail.com



WWW.  
poesia  
urbana

.COM



Seis años de agite cultural  
Publicaciones  
Músicxs  
Visuales  
Poetxs

Feria del Libro Independiente y de Autor  
Medios independientes  
Autogestión  
Espacios culturales

Talleres de Escritura y  
Publicación de Poesía  
coordinados por

**ROMINA FRESCHI**

*iniciaciones, androgínias y clínicas / encuentros individuales y grupales*

155 046-5220

[mosquitodragon@tutopia.com](mailto:mosquitodragon@tutopia.com)

[www.freschi.blogspot.com](http://www.freschi.blogspot.com)

# Beatriz

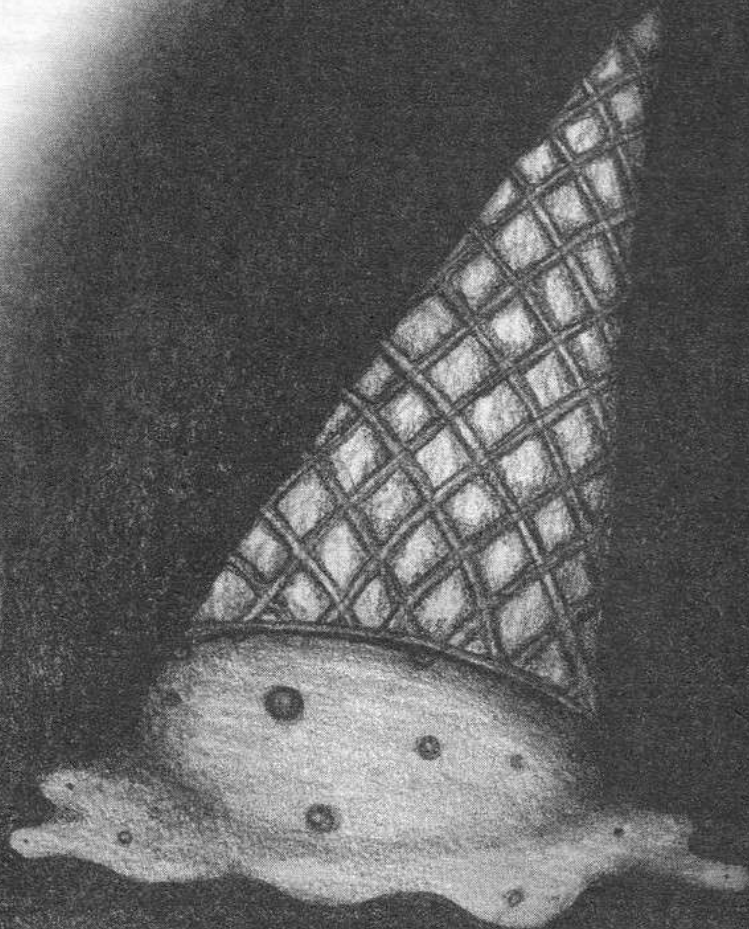
REVISTA CULTURALMENTE LITERARIA

Nuestra competencia  
y única contra  
es el diario CRÓNICA  
(por ahora)

ALIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

# 17

*número diecisiete:* LA DESGRACIA



AHIRA - Archivo Histórico de Revistas Argentinas

ISSN: 1669-5437



9 771669 543009 00017