

# plebella

POESIA ACTUAL

www.plebella.com.ar

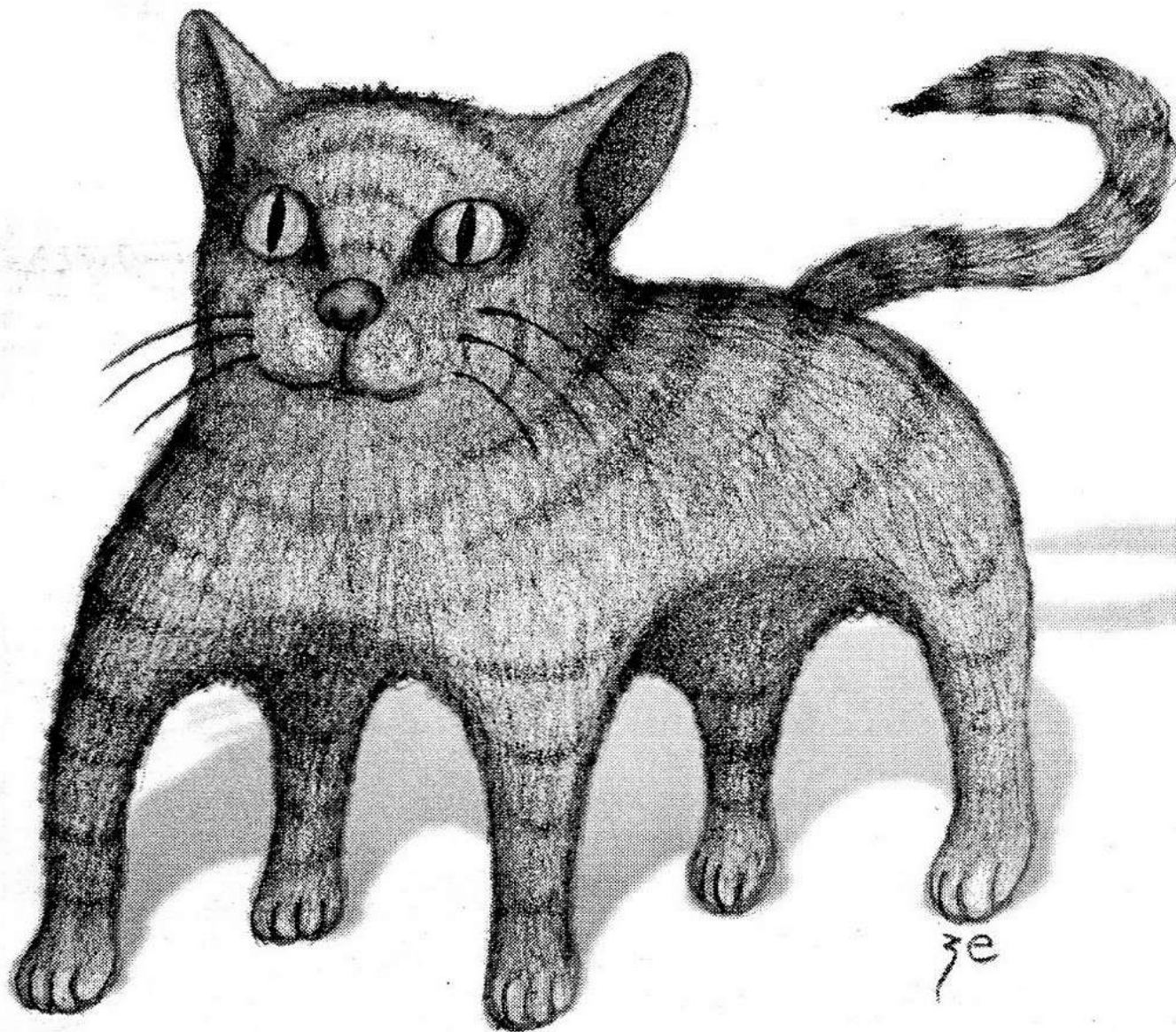
Bs. As. Argentina

#5 - Agosto 2005

\$5

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:

- Daniel Freidenberg • Fernando Fazzolari
- Marina Yuszczuk • Elizabeth Neira
- Nak Adi • Lucía Mondino

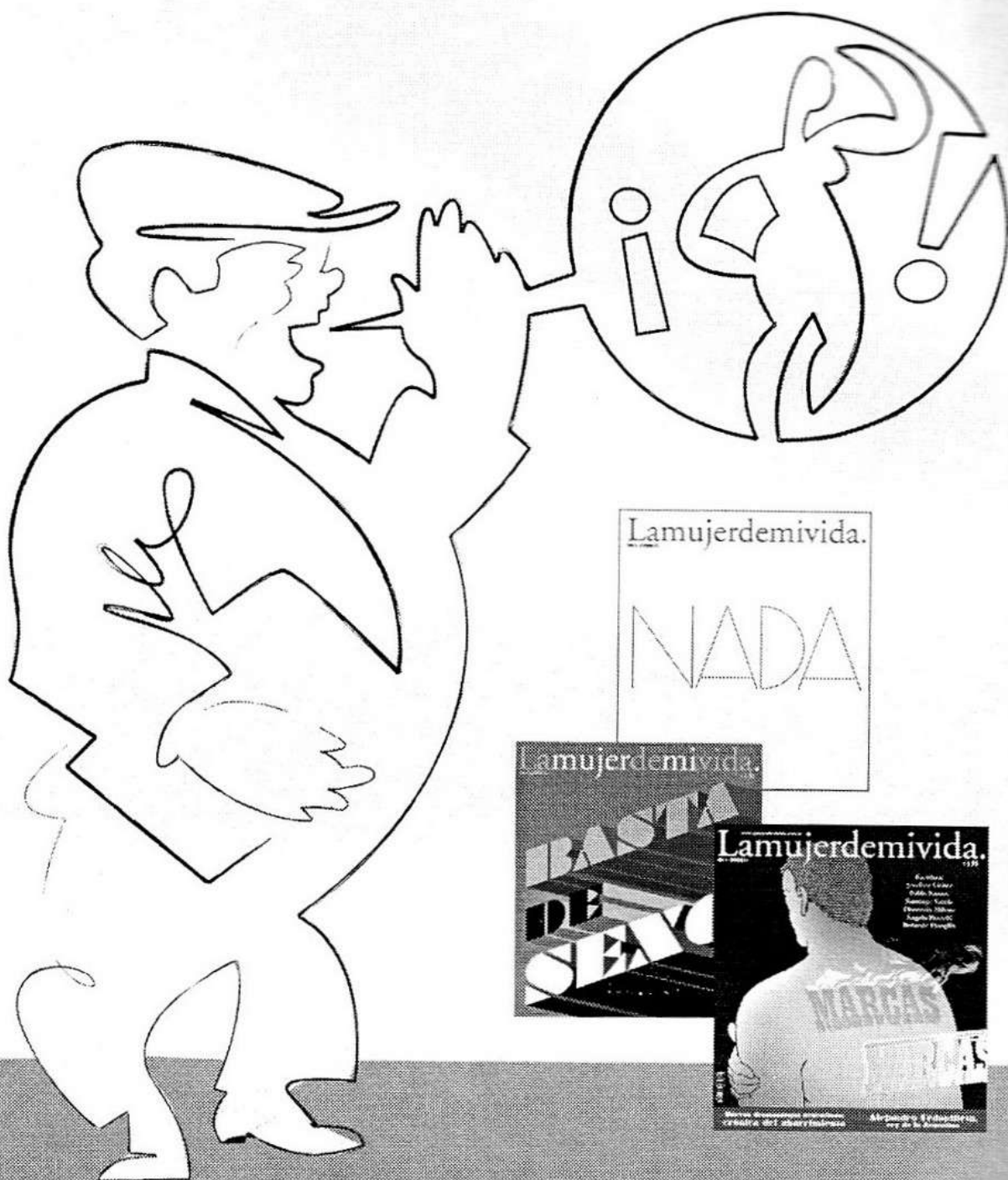


RESEÑAS:

Samoilovich x 2, Carrera, Lamborghini,  
Rubio, Battilana, Zur Dos, Reches,  
Bianco, Delmastro, Tokonoma 9

Entrevista a Carmen Berenguer • Festival Macadamia

Cromañón: Poemas de Juana Roggero.



# Lamujerdemivida.

LA REVISTA DE LITERATURA, ARTE Y PSICOANÁLISIS

Buscala en las mejores librerías y kioscos de diarios.

# Plebella

POESIA ACTUAL

Número 5. Buscar la quinta pata al gato. Si la excepción es ahora la regla, podemos ver en este quinto número esa quinta pata reluciente y clara. Siempre ha estado ahí.

Este número es sin duda revulsivo y extraño, aún para nosotros mismos. Por un lado hay algo de revolver en el pasado, una revuelta que cambie el presente. Claro, a eso apuntamos. Por otro lado, el presente, menos claro y definido, se nos muestra concreto y doloroso, con pocas opciones de futuro. Es por eso quizás que recordar, analizar, expresar, rebullir se hace necesario.

*Una vieja respuesta nunca enviada y después notas, y notas de las notas*, dice Daniel Freidemberg, y con ese movimiento, se retoma ese pasado, se da la respuesta, y se recomponen así pensamientos, desacuerdos, y logramos apresar a través del punto de vista de Daniel, su mirada sobre poesía y narrativa de los noventa y los ochenta, y algo del hoy, completando así un modo de ver la literatura argentina de la democracia.

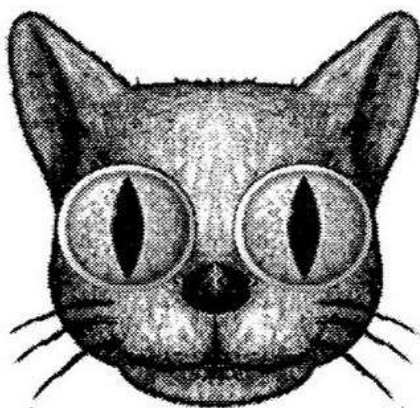
Otra respuesta del pasado es *La persistencia*, de Fernando Fazzolari, texto que enmarcó una muestra de Artes Plásticas en el año 2000 y hoy se nos plantea para seguir pensando puntos que se abrieron en el Debate *El poeta argentino de hoy*.

Y el presente, qué lugar asumir en el presente. La causa Cromañón como tragedia nacional nos interpela también como artistas, no sólo en tanto ciudadanos sino también en relación a nuestro arte, el arte argentino. No tenemos una respuesta clara, pero estamos empezando a revolver, reflexionar. Y ahí se nos presenta la poesía como iluminadora. Es por eso que decidimos publicar los poemas de Juana Roggero, poeta y sobreviviente de Cromañón, para intentar acercarnos de la manera que mejor conocemos.

Nuestra entrevistada, Carmen Berenguer, por nuestra "corresponsal chilena" Elizabeth Neira, nos trae un espacio paralelo, Santiago de Chile, para una reflexión que tiene muchos puntos en común.

Y *¿Qué es un Poeta?*, *El Vivo Retrato*, las reseñas, y nuestros datos concretos. Plebella ha estado paseando, ha salido de Buenos Aires y ha visitado, en cuerpo y mente otros espacios. Creemos que se nota y que esta quinta pata, punta de lanza, es también resultado de haber empezado a abrirnos camino.

r.f.



# STAFF

PLEBELLA / Revista de Poesía Actual - Número 5

EDITOR RESPONSABLE: Romina E. Freschi

DISEÑO E ILUSTRACIONES: Eduardo Zabala (ze)

EDITOR ON LINE Y CONSEJERO COMERCIAL: Adrián Pedreira

ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Carla Alanis

REDACCIÓN, INVESTIGACIONES Y PRODUCCIÓN GENERAL: Carla Alanis, Mercedes Escardó,

Romina Freschi, Adrián Pedreira, Eduardo Zabala

COLABORAN EN ESTE NÚMERO: Daniel Freidemberg, Fernando Fazzolari, Nak Adi, Elizabeth Neira Calderón,  
Juana Roggero, Marina Yuszczuk, Lucía Mondino, Walter Ch. Viegas, Karina Macció.

EDITORIAL CABARET VOLTAIRE SRL / J. A. Cabrera 4864 4to. A (1414) Buenos Aires, Argentina

155 046 5220 / (0054 911) 5046 5220

HORARIO DE ATENCIÓN TELEFÓNICA: martes a viernes de 14 a 18 hs.

www.plebella.com.ar / info@plebella.com.ar

ISSN 1669-5437

Plebella: revista de poesía actual- Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. Prohibida la reproducción total o parcial del contenido (texto e ilustración) sin autorización de los autores. Realizado con el apoyo del

Fondo Cultura B.A. de la Secretaría de Cultura del G. C. B.A.

Distribuidor: Vaccaro, Sánchez y Cía - Moreno 794 Capital Federal

Impreso en: Roberto Peiró - Solís 2116 Capital Federal

## ÍNDICE

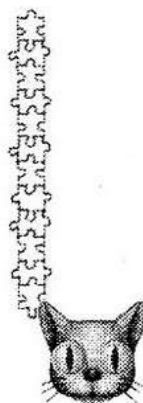
EDITORIAL.....	3	LA RISA CANALLA	
STAFF / CONTACTO.....	4	de Leónidas Lamborghini	
ÍNDICE.....	4	Por Romina Freschi.....	46
UNA VIEJA RESPUESTA NUNCA ENVIADA		NOVELA ELEGÍACA EN CUATRO TOMOS:	
Y DESPUÉS NOTAS,		TOMO UNO	
Y NOTAS DE LAS NOTAS		de Alejandro Rubio	
Por Daniel Freidemberg.....	5	Por Marina Yuszczuk.....	47
ENTREVISTA A CARMEN BERENGUER		POTLATCH	
Por Elizabeth Neira.....	19	de Arturo Carrera	
LA PERSISTENCIA		Por Carla Alanis.....	48
Por Fernando Fazzolari.....	22	LAS ENCANTADAS y	
SOLICITADA.....	33	EL DESPERTAR DE SAMOILO	
POEMAS		de Daniel Samoilovich	
Juana Roggero.....	36	Por Romina Freschi.....	49
¿QUÉ ES UN POETA?		ZUR DOS,	
Por Karina Macció.....	38	ÚLTIMA POESÍA LATINOAMERICANA	
EL VIVO RETRATO.....	41	de Yanko González y Pedro Araya	
		Por Carla Alanis.....	51
<b>RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:</b>		REVISTA TOKONOMA nro 9	
		Por Lucía Mondino.....	52
LA EVOLUCIÓN		EL LADO CIEGO	
de Gabriel Reches		de Carlos Battilana	
Por Romina Freschi.....	43	Por naK Adi.....	53
ETIQUETAS DE DULCE		DATOS CONCRETOS.....	57
de Lucía Bianco		RÉGIMEN PARA SUSCRIPTORES	
Por Walter Ch. Viegas.....	44	Y ANUNCIANTES.....	59
CARNADA		DATOS DE LOS COLABORADORES	
de Gabriela Delmastro		Y PARTICIPANTES.....	60
Por Mercedes Escardó.....	45	FLIPBOOK.....	5 a 61

¿a qué se llama paródico? ¿Sea lo que fuere, qué gravitación tiene en la poesía que se está haciendo en la Argentina? ¿Se lo podría entender como un síntoma de algo que puja por acceder a la palabra, en el campo mismo de lo poético y/o en el de eso que se llama "la sociedad"? ¿Existe, en todo caso, y llámese "parodia" o como se llame, algo que realmente aparezca como nuevo o como distintivo de este momento, si es que pudiera ser determinado? ¿Pierde y/o gana algo la poesía con el cambio? Estas y otras preguntas me suscitó un mensaje que recibí de Selma Cohen, de *La Voz del Interior*, en febrero de 2002: *"Estoy pensando una nota que cuestione un poco la parodia como forma casi excluyente de escritura en la 'nueva poesía'. El punto de partida es pensar en la publicación de **Carroña última forma** de Lamborghini como un punto culminante en el consenso tácito que existe en un importante sector de la poesía argentina y, a partir de allí, ver qué pasa con la 'otra' poesía. La pregunta concreta sería: ¿Cree usted en la posibilidad de un más allá de la parodia? Y, en caso de que pudiera hablarse de una 'superación' de la parodia, esta superación ¿tendría que ver con el 'resurgimiento' del sentido de la historia, después de la caída de la teoría del fin de la historia que dominó gran parte de los '90?'"*

Como la respuesta salió muy larga, mandé al diario una versión reducida, de la que aparecieron los tramos principales, y ahí quedó el texto hasta que, revisando archivos, pensé que podía rescatarlo, a pesar de estar bastante datado en un momento peculiar (la efusión política y el excitante clima de incertidumbre que se vivía en la Argentina, la entonces reciente aparición del libro de Lamborghini), porque los interrogantes planteados siguen pareciéndome abiertos. Lo que tuve que agregar para dar alguna cuenta de lo que pasó o repensé en estos tres años me pareció mejor ponerlo en forma de "notas posteriores", que de paso también me permitirían precisar, completar y complementar unas cuantas cuestiones; pero durante la redacción de esas notas fueron surgiendo apuntes, como coletazos de las cuestiones tratadas, que también quise incluir, aun cuando se disparan en muy diversas direcciones, hacia cuestiones más particulares o más generales, o precisamente por eso. Así que este trabajo es a la vez uno y tres: el texto de 2002, las notas posteriores y los "coletazos", y en ese orden me parece que su lectura es más eficaz: no yendo a las notas cuando se lee el primer texto sino volviendo a él cuando se leen las notas, y lo mismo con las notas de las notas.

## *Parodia y noventismo*

Si entendemos como paródico a un texto que se sostiene en el encuentro polémico con otro texto, que en el hecho de enfrentarse a otro texto encuentra su energía y consistencia, no querría prescindir de la parodia (1). En realidad, cada vez más noto que, menos por elección que por necesidad, recurro a procedimientos paródicos, quizá cumpliendo sin pro-



ponérmelo algún mandato de época y sin duda porque en el trabajo de escritura fui viendo que me resultaban irremplazables para mantener la escritura en vilo. Lo que no implica que no me parezca posible una escritura que vaya "más allá" de la parodia (o "más acá") o que directamente la omita. No sólo el uso de la parodia no podría ser en sí mismo una garantía de valor poético sino qué poca cosa resultaría la poesía si renunciara a aspirar a algo más.

El problema es que no veo que lo que llaman "la nueva poesía" (2) asuma la parodia como forma casi excluyente ni mucho menos, aunque algunos de esos poetas o la crítica que los atiende hayan encontrado en ese término un respaldo teórico o aunque en algunos de los poemas adjudicables a ese movimiento aparezca la parodia bien o mal, pero no más que en los de poetas de otras épocas (particularmente los 60, se puede ver lo que en aquellos años escribieron Gelman, Urondo, Giribaldi o César Fernández Moreno, además de, obviamente, Lamborghini). Más bien me da la impresión de que lo que en la pregunta aparece con el nombre de "parodia" es otra cosa (3): un desencanto, una actitud que tiende a desacralizar todo hasta, en algunos casos, no tomar nada en serio, o -avanzando otro paso- una trivialización de la mirada y el pensamiento, una desdramatización cínica que suele resolverse en una estética de la insensibilidad y/o una ética de la indiferencia.

Algo de eso hubo y hay. Es cierto que actitudes así se extendieron mucho y quizá se hayan vuelto dominantes, o al menos las más notorias, entre los poetas surgidos durante los 90 y para la crítica que más se ocupó de ellos. Pero de ningún modo veo que se hayan terminado. Por supuesto, existe gente que escribe sin responder a ese consenso, pero siempre existió, aunque tal vez no fuera la que más se notaba, o la que más notaban el periodismo cultural, las principales cátedras de literatura argentina y los grupos que hegemonizan el "ambiente poético". El hecho es que no encuentro que el haber dejado atrás la década del 90 implique en la poesía argentina algún cambio importante respecto de la que se veía, por ejemplo, en el 97 o el 98, aunque, como tampoco estoy muy atento, puede que haya algo nuevo y se me esté escapando. (4)

En cuanto a que se esté dando algún "resurgimiento del sentido de la historia", si se quiere decir que en el último año empezó a declinar el dominio del pensamiento neoliberal en la sociedad argentina estoy de acuerdo. Y estoy de acuerdo en que, casualmente o no, fue más o menos simultáneamente con la entronización del neoliberalismo que en el campo literario empezaron a ganar terreno la pose cínica, un desdén activo hacia los valores "humanos" en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social -cosa que no inventaron los "noventistas", ya lo proponían en los 80 la movida neobarroca o narradores como Aira o Guebel-, el gesto de suficiencia, la valorización de la frivolidad y el desencanto como marcas de superioridad y el menosprecio a la puesta en juego de la subjetividad en la experiencia que la escritura propone (5). Pero, cuando digo *casualmente o no*, lo digo en serio: me parece demasiado cómodo suponer que los cambios en los principales modos de asumir la poesía y la neoliberalización del país son expresiones de un mismo fenómeno o se corresponden, y ni siquiera aseguraría que corren en la misma dirección, habría que ver caso por caso y situación por situación. Tampoco podría no sospechar que ambas cuestiones deben estar de algún modo relacionadas, pero no me parece importante por ahora averiguar cómo. (6)

Acaso, efectivamente, *Carroña* esté tocando un fondo, esté estableciendo un agotamiento o un punto de no retorno, al lanzarse Lamborghini a deshacer y sabotear su propia obra. Él mismo parece anunciarlo: *última forma*. Parodia de la parodia, reescritura de la reescritura

tura, y, apenas un paso más, ya nada, la nada. Como si, después de haber instalado con un enorme arrojo una revulsión que otros adoptan naturalizada, quisiera destruir ese legado, ¿para evitar su domesticación? En todo caso, Lamborghini escribió siempre y sigue escribiendo como quien se larga al trapecio sin red, cosa que no veo que ocurra a la mayoría de los que invocan su nombre, como suele pasar con los maestros. ¿Se podría decir que con *Carroña* el propio Lamborghini les cierra ese camino? Quién sabe. (7) Prefiero mirar cómo se presentan, cómo funcionan y cómo se desarrollan las cosas y quizá conjeturar, pero sin asignarles un sentido que no sé si tienen.

## *Notas a principios de 2005*

1) Es verdad que en muchos diccionarios "parodia" se define como "imitación burlesca de una obra seria", o de un estilo o de un género, e incluso sinónimo de "caricatura". Cuando digo "encuentro polémico con otro texto", en cambio, me hago cargo de cómo el término viene siendo trabajado por la teoría literaria desde hace varias décadas, y que coincide con la idea que suele sostener Lamborghini (Leónidas, por supuesto): "parodia" como "canto paralelo", lo que no necesariamente implica burlarse ni carecer de seriedad -aunque a Lamborghini le encanta ejercer la burla y atacar lo que aparece como "serio"- sino hasta puede ser un homenaje, y de algún modo siempre lo es. Una relación de amor-odio, y tantas veces es imposible diferenciar hasta dónde se trata de una cosa o de la otra, o no advertir que se contienen o presuponen. En el caso de "Eva Perón en la hoguera" es un homenaje paradójico -porque parte de subvertir o destripar la palabra oficial de la protagonista-, pero sin duda es un homenaje ante todo. ¿Y no se podría leer en el Quijote un homaje a las novelas de caballería, y en el *Fausto* de Estanislao del Campo un homenaje a Goethe y Gounod?

Tanto o más que como una operación de destitución o subversión de lo que llama "el modelo", Lamborghini concibe la parodia y la reescritura como confrontación con el modelo, incluso a veces para sostenerlo (la obra que se mira como modelo estaría necesitando ser cotejada con su parodia, ¿alguien parodia algo a lo que no le da importancia?). Eso por una parte, y por la otra una operación para que surja lo que en el choque con el modelo se desata, las fuerzas que libera el encuentro, lo nuevo o inesperado que hace aflorar. Y también algo así como una operación ética: al modelo hay que someterlo cada tanto a crítica, de lo contrario no funciona, ni como modelo ni probablemente como propuesta textual.

2) Cuando aquí digo "nueva poesía" no hablo de toda la poesía que se viene escribiendo, ni siquiera de la mayor parte, sino de aquella que tienen en cuenta algunos de los discursos más visibles de la crítica periodística y universitaria cuando desde hace algunos años anuncian "poesía joven" o "Poesía de los Noventa", y que se supone que responde a una serie de características que serían propias del capítulo actual del relato llamado "Historia de la literatura argentina". Me refiero a un cierto conjunto de poemas, pero, tal como viene planteada la cosa, no hay cómo considerarlos sin tener en cuenta también una cierta lista de nombres de autor y un cierto modo de leer esos poemas y valorar a esos autores; poemas, nombres y modos de leer y valorar que, articulados, conforman un objeto de consideración con peso propio, como antes ocurrió, por ejemplo, con la Generación del Cuarenta, la Generación del Sesenta o el Neobarroco. Para decirlo de otro mo-



do, "Poesía de los Noventa" sería el nombre de una preocupación que gana cuerpo entre poetas, profesores, periodistas y críticos hacia 1998, cuando *Punto de Vista* publica "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual", de Daniel García Helder y Martín Prieto, una informada y perspicaz mezcla de indagación puntual y visión panorámica que también funciona como manifiesto y folleto promocional, y que van sosteniendo después las reseñas de Delfina Muschietti en *Radar Libros*, las intervenciones de Ana Porrúa en *Punto de Vista* y en la Universidad de Mar del Plata y el efecto de confirmación producido por la campaña reactiva de *La Guacha*. A lo que se suma una serie de definiciones más o menos programáticas de algunos involucrados, entre las que me parece especialmente significativa la reseña de Alejandro Rubio sobre *Culo criollo* de Rodolfo Edwards en *Diario de Poesía*. (i)

Espero que se entienda, por lo tanto, que, cuando digo "los Noventa", no pienso en Jaime Arrambide ni en Osvaldo Bossi ni en Adriana Fernández ni en Emiliano Bustos, ni en Roxana Páez ni en Eduardo Aimbinder ni en Andi Nachón, aunque hayan empezado a publicar después de 1990 (y aunque a algunos los mencionen Helder-Prieto, Muschietti o Porrúa). Tampoco en Silvio Mattoni, Gabriel Roel, Claudia Masin, Claudia Sastre, Walter Cassara, Pablo Anadón o Carlos Schilling; ni, pensándolo un poco, en Osvaldo Aguirre. Claro que Aguirre es objetivista, tal vez sea el más puro exponente de lo que recibió el nombre de "objetivismo" en la Argentina, pero identificar objetivismo con Poesía de los Noventa es un lugar común que de tanto repetido naturalizó el malentendido que le dio origen: aunque haya una evidente continuidad entre ambos fenómenos, el objetivismo -hablo de los tres o cuatro primeros libros de Samoilovich, de Bielsa, del Tedesco de *Paisajes*, de Taborda, de Prieto, de Gabriela Saccone, de los primeros tiempos de Vignoli, de la mayor parte de lo que Helder publicó en libro y, en algunos aspectos, de Fondebrider- implica una poética tentativa, incierta, mientras que el noventismo muestra moverse sobre terreno seguro, con despreocupación. Por más devastado y/u opaco que se presente, es un terreno cierto, está ahí, no parece haber nada que preguntarse sobre su existencia o sobre qué hacer con eso, *es lo que hay*.

"¿Es lo que hay?" parecían murmurar los objetivistas, "es lo que hay" dan por sentado Los Noventa, no sé si divertidos o desafiantes o hastiados. No es el caso ahora de indagar si tienen algo que ver las distintas atmósferas culturales en que podrían haberse formado unos y otros, sino de notar una diferencia que, aun cuando no falten posturas intermedias, me parece decisiva: en unos, una radical inseguridad en la visión que busca captar lo que irrumpe ante los sentidos como quien teme que se desvanezca o que no sea lo que parece, y como si en esa captación buscara evitar su propia disolución, y correspondientemente una relación muy insegura, conjetural, con el lenguaje; y en los otros una seguridad y una soltura notables, "juveniles" -son "animosos" y "ágiles", al decir de Prieto y Helder-, tal vez porque ya sepan que no hay nada que preguntarse o decidieron que no vale la pena. Claro que, si lo veo así, tampoco Fabián Casas entraría cómodo en "Los Noventa", ni el Daniel Durand de *La maleza que le crece*, ni menos aun José Villa. Casas con su soterrado sentimentalismo, su azoramiento ante el espesor casi impenetrable de la experiencia y su un poco tuñonesca y un poco beat nostalgia de aventura y de absoluto, Villa con su lirismo casi panteísta, su gusto por la palabra delicada: formaron parte ambos, como Durand, del grupo de 18 Whiskys, cuando allá por el 90 ó el 91 irrumpió -es verdad que a partir de una valoración de la poesía objetivista, pero también del descubrimiento de la herencia sesentista que en general neorrománticos, neoba-



rocros y objetivistas habían confinado al museo de los desaciertos- una poesía más resuelta y vital, dispuesta a hacerse cargo de los elementos del mundo y el lenguaje realmente existentes con los que la poesía más notoriamente existente por ese entonces no sabía qué hacer (o no quería hacer nada). Mucho más en los poemas mismos que en las declaraciones, se abría paso una necesidad de rebobinar hasta un punto anterior, a algo que neobarrocos y objetivistas daban por agotado: la poesía entendida como "experiencia poética". Lo que importa es aquello que se vive durante la lectura y, correspondientemente, una poesía capaz de emocionar o conmover: lo que mayoritariamente se esperaba de la poesía en los cincuenta y los sesenta. Ofrecer no operaciones de lenguaje, reflexión escandida ni guiños a los colegas o a la crítica sino sensaciones, vivencias, impresiones, "accesos", a cuya concreción la escritura se subordina. El poema como un acontecimiento no menos vital que intelectual o estético, en cierto modo como una revelación, y aunque el trabajo con la palabra importa, y mucho, importa sobre todo en tanto es capaz de producir ese efecto, lo que a la vez implica negarse a dar al espectáculo escriturario un lugar protagónico o excluyente en la concepción de lo poético.

Tenían razón Helder y Prieto cuando en el ensayo de *Punto de Vista* citaban para corregirlo mi prólogo a *Poesía en la fisura*. "La poesía que está surgiendo", había escrito yo, "es aparentemente más 'sencilla' y 'directa', no teme parecer 'vulgar' o 'prosaica' y renuncia a los hermetismos, los juegos de palabras, los eufemismos y los rodeos, a riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad", a lo que ellos respondían: "La verdad, no vemos que renuncien a nada, y menos que menos a los juegos de palabras -frecuentemente montados en alusiones sexuales-; por el contrario, es la atención a las minucias del lenguaje casi lo único capaz de volverlos, en cierta manera, animosos, ágiles y felices. La impresión de cosa-viva que dejan muchos poemas no se debería tanto a los contenidos de la representación cuanto a que se reconoce en los elementos verbales fuerzas cuya acción combinada determina el sentido, eso que cambia y dura en el tiempo como una identidad de la lengua. En otras palabras, dinamismo, energía, vida." Al margen de la euforia marinettista o publicitaria de la última oración, lo que Helder y Prieto puntualizan es importante, entre otras cosas cuando reconocen que, en el año en que fue escrito, mi prólogo "no podía tener la perspectiva que tenemos ahora". *Poesía en la fisura* apareció en 1995, cuando no había versos animosos, ágiles ni felices por ninguna parte y a nadie se le podía ocurrir un nombre como "Belleza y felicidad" para un grupo de poetas; cuando Rubio, Llach, Mariasch y Gambarotta eran todavía asistentes al taller de Carrera y Helder o por ahí andaban; cuando Santiago Vega no se había reinventado en Cucurto y escribía parecido a Casas, en poemas precisos y breves, dedicados amorosamente a registrar modestas y casi milagrosas epifanías en el rodar de una botella de plástico o en la luz de una fotocopidora. De Giannuzzi y Pound a Osvaldo Lamborghini y Reynaldo Arenas: ahí mete su traviesa nariz de perverso polimorfo el espíritu neobarroco (ii), en cuyo rechazo habían surgido *18 Whiskys* y Edwards.

De la existencia de dos momentos en "Los Noventa" (uno tentativo y otro extremo) también da cuenta, desde otro ángulo, la reseña de Rubio: en tanto Edwards vería "el centro de la actualidad" como "un bloque impenetrable", "los que penetran el bloque son poetas más jóvenes y menos ambiguos en su rechazo a los sesenta". Y "los sesenta", siguiendo el argumento de Rubio, se resumen en Alfredo Carlino, que a su vez significa "la pereza mental del que tiene todo claro" (iii). Dejando para otro momento el interrogante sobre qué habrá leído Rubio cuando leyó a Urondo, a Gelman o a Szpunberg, no era pre-



cisamente pereza mental ni claridad lo que Edwards o Casas fueron a buscar a "los sesenta", sino aire respirable, un lenguaje un poco menos lastrado por los protocolos de lo que Barthes llamó "literatura" (y Borges, citando a Verlaine). Le pidieron a "los sesenta" lo mismo que "los sesenta" encontraron en Vallejo: "un timbre humano, un latido vital y sincero" (iv). Qué hicieron con eso es otra cuestión, o hasta qué punto era productiva la apuesta, aunque en un aspecto puede decirse que lo fue: permitió replantear, al menos por un tiempo y entre alguna gente, el panorama, o lo que se entiende por "poético"; hizo posible poner en duda o desconocer lo que institucionalmente se daba por seguro, volvió a desbaratar la recurrente superstición progresista según la cual a partir de determinado momento ciertas cosas sólo caben en la historia o el museo, en tanto otras habrían quedado instaladas sin retorno.

3) Aunque la pregunta de Selma Cohen no lo manifieste, algo en su formulación -especialmente el rol que le asigna a la parodia- me lleva a vincularla con una serie de voces de alarma que suscitó la difusión del noventismo, por ejemplo en los editoriales de *Hablar de Poesía* y en algunos trabajos de su director y su editor, o en algunas notas de *Fénix* o en el prólogo de Pablo Anadón a su antología *Señales de la nueva poesía argentina*. Alarma ante un agotamiento, una desvirtuación, un envilecimiento y/o una imposura que aparecerían dominando el escenario, pero una alarma que suele conllevar, un poco menos explícitamente y en diversos grados, una nostalgia y/o una necesidad de restauración de un orden, una dignidad o una belleza perdidos, o sacrificados en el altar de la obediencia a tiempos esencialmente antipoéticos, a menudo asociados en estos enfoques a la palabra "parodia". Aunque la irrupción noventista la potenció, se trata de una reacción que viene de antes: estamos, postulaba Ricardo Herrera en *La hora epigonal* (1991) "en una realidad que parece dejar margen sólo para la parodia" y en la cual "se hace difícil pedirle a la poesía una vibración de eternidad que no vaya puesta entre comillas, pero habrá que hacerlo -tal vez con la misma cautela y discreción con que Cervantes esbozó su concepción de la heroicidad después de la rotunda bancarrota de la misma en la España del siglo XVII."

Suponiendo que Herrera se refiera al Quijote cuando dice que Cervantes esbozó su concepción de la heroicidad, ¿no está reconociendo justamente que Cervantes necesitó recurrir a la parodia para hacerlo, porque de otro modo no se sostendría? ¿Que se volvía necesario destruir -deconstruir- la noción de heroicidad para mantenerla viva, casi siguiendo la fórmula de Lamborghini? ¿No se le ocurre que ponerla entre comillas sería una de las maneras menos impostadas, ingenuas o hipócritas de instalar en estos tiempos una "vibración de eternidad"? No puede, probablemente, porque no entra en su programa: "rencor", "rabia" y "desprecio" es lo que Herrera alcanza a ver, en una línea casi ininterrumpida, como elemento común de una tendencia desacralizante que uniría al sesentismo y el objetivismo, pasando por lo que llama "antipoesía" y "formalismo", sin siquiera preguntarse, aunque fuera como hipótesis, si no podría haber en esas experiencias otra cosa que no fuera rencor, rabia o desprecio, o capaz de interactuar con el desprecio, el rencor o la rabia. (v)

4) A principios de 2005, creo empezar a advertir indicios que modificarían un poco el panorama de 2002, por ejemplo cambios que flexibilizan algunas de las voces que aparecían más definidas (Mallol, Llach), un pequeño debilitamiento de los consensos y la

entrada en escena de poetas que no encajan en las opciones de entonces. No sé si tiene que ver el fin del imperio de la creencia en el fin de la historia (esa reacomodación de las subjetividades, ese no estar del todo en ninguna parte, que suceden a un cataclismo cultural), pero me da la impresión de que en la poesía argentina las cosas están más sueltas que hace tres años, menos determinadas, se habría extendido en algo el espacio para escribir fuera de programa. Pero es apenas eso, una impresión.

5) Lo hice ya varias veces, pero tan significativa me parece aquella temprana definición de Aira que no puedo no citarla de nuevo. Apareció en 1981 en la contratapa de *Ena la cautiva*: "una pasión nueva, la pasión por la que pueden cambiarse todas las otras como el dinero se cambia por todas las cosas: la Indiferencia". En vez de blindar la rosa, como querían muchos sesentistas, allá por el quinto año de la dictadura hubo que blindar la escritura, impermeabilizarla o inmunizarla ante lo que la pudiera solicitar, tal vez para darle alguna posibilidad de ser -cómo moverse sin coraza en un aire como el de la Argentina del 81-, o tal vez porque la sensibilidad parecía no dar para más o se había convertido en coartada para cualquier cosa, o así lo sintieron Aira y algunos más; precisamente los que mejor supieron abrir los más novedosos rumbos por los que transitó la literatura que vino después, cumpliendo así la función que les correspondía en tanto vanguardia.

Sensibilidad cero, un grado cero donde hacer pie y desde el cual todo parece posible, un punto de partida. Desembarazarse de una carga para que alguna productividad se desate, aliviada y dotada de una nueva soltura, de nuevos derechos. Lo que la indiferencia tiene de descompromiso puede tenerlo de libertad, de apertura de horizontes, de posibilidades de juego, y hasta de apuesta a una relación desalienada entre el texto y el lector, según las mil veces citadas declaraciones hechas en 1980 por el maestro de Aira y jefe espiritual de *Literal*, Osvaldo Lamborghini: "¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón: los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse (...). Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento."

No ofertar sufrimiento al mercado de lecturas fáciles o complacientes, entonces, no ofertar afiliación a causas nobles o portación de buenos sentimientos, pero esa es sólo la mitad de la idea; la otra está condensada en la bien vanguardista fórmula "el gran enemigo". Tiene mucho que ver con el carácter de instrumento de guerra con el que fue concebido, especialmente en *Literal*, el cuerpo principal de las poéticas que voy a llamar "ochentistas". Ocurrió muchas veces: aquello mismo que, tomado como punto de partida o como disparador, abre posibilidades y despeja malentendidos o jugarretas, convertido en norma o parámetro cierra y prohíbe, a la que vez que modela, impone, dicta, sanciona, santifica. El propio concepto de "literatura" o la idea de qué se puede esperar de la literatura cambió en los ochenta, pasó a ser otra cosa muy distinta, al menos para muchos integrantes del campo literario, pero basta apartarse un poco del consenso establecido en torno de la inexorabilidad de esa mutación para advertir que se trata de una posibilidad como otras, no por inusitada o disruptiva menos coyuntural ni limitada, aunque sí limitadora en tanto queda instituida como medida de valor. Un aparato de "órdenes de lectura" (son palabras de Antonio Marimón) se abre paso junto con la productividad textual y, al imponerse como se impuso, funciona como suelen funcionar las vanguardias en el poder: nada que les resulte ajeno entra en el campo de lo que se puede llamar "li-



teratura", todo lo que participe de la onda viene ya con un handicap alto, aun pavadas o imposturas que, si no contaran con esa autorización, nadie iba a considerar seriamente. El costado interdutor, instalador de tabúes: la descalificación a priori de toda puesta en juego de sentimientos o de todo texto que no excluya evidentemente cualquier ejercicio de alguna sensibilidad, sobre todo de carácter social, la identificación automática de la sensibilidad, los sentimientos y la preocupación social (o un mínimo indicio de simpatía hacia alguna ideología más o menos emancipadora) con la chapucería que vende sufrimiento o busca rédito en las causas nobles, su confinamiento en los anaqueles de la ingenuidad, la estupidez o lo extraliterario (vi). Y el costado avalador, facilitador: el hoy olvidado boom de Emeterio Cerro, la "tontería para consumo de café concert de gays", según las palabras que usa Fogwill para distinguir por dónde "se puede trazar el límite entre qué es y qué no es literatura", y de paso percibir "lo que diferencia a Arturo (Carrera) de Cerro". Casualmente o no, en Cerro y Carrera se podrían ver dos extremos -el más y el menos típico, respectivamente, el más y el menos programático y autosuficiente- de lo que en Argentina fue el neobarroco. Es buscando para la poesía un espacio donde no importen esas órdenes de lectura, precisamente, que irrumpen los primeros noventistas, más por falta de interés en la oferta que por querer mostrarse diferentes. Con los noventistas más jóvenes, en cambio, las relaciones con la institución se han vuelto más flexibles, mutuamente respetuosas y cercanas, entre otras cosas porque la propia institución cambió.

6) El hecho es que, por coincidencia o porque pueda darse una relación causa-efecto, la presencia de lo político y lo social es cada vez mayor en la poesía argentina de los últimos cinco o seis años (Tedesco, Fogwill, Bellessi, Cella, Raimondi, Gambarotta, Aguirre, Chacón, Gaya, Medrano, Díaz, Edwards, Bustos y hasta, más tangencialmente, Carrera), pero dentro de esa reaparición lo más singular es cómo se presenta en algunos de los poetas más paradigmáticamente noventistas (y dejando de lado *Poesía civil*, de Raimondi, que es un caso muy particular): no, como en Bellessi o Tedesco, como fuente de inquietud o como núcleo de significación que pone en movimiento a la escritura, sino como provisión de elementos para una profusa y pintoresca coloración referencial en la que los poemas parecen encontrar su principal sostén -"Arnaut en Cachaca" es un ejemplo claro-, y que incluye tanto a políticos, personajes sociales y figuras históricas como a estrellas de TV, futbolistas y, muy notoriamente, nombres de integrantes de la comunidad literaria local, incluidos los propios compañeros de promoción noventista, a la manera de guiños a la complicidad de un cierto público. ¿Se trata de "penetrar el bloque de la actualidad", como si constituyera un fin en sí mismo? ¿Son, efectivamente, guiños generacionales y/o para la corporación? Si lo fueran, ¿a qué responde la cortedad de miras que estarían indicando? ¿Obediencia a un programa? ¿Tentativa de probar qué pasa cuando el proyecto se extrema? ¿Dejar sentado que aspirar a otra cosa es -o se ha vuelto- imposible, vano, ilusorio, dadas las condiciones de la época?

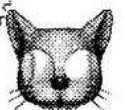
Tal vez, y tal vez junto con las otras posibilidades, la operación consista en mostrar, en actos de mostración, como lo entienden Nicolás Rosa y Carrera cuando vinculan la palabra "monstruo" a "mostrar espectacularmente". Lo monstruoso y lo espectacular, un obligar a ver no lo invisible sino lo que está muy a la vista, un dispositivo de saturación que impida el ensueño o la extrañeza y hasta quizá un ejercicio de violencia sobre el lector para que se las aguante y se haga cargo, como lo viene haciendo una franja de las ar-

tes plásticas desde el pop art en adelante (con antecedentes ya en Duchamp). O bien, o a la vez -no son propuestas contradictorias- un esteticismo avant garde: lo banal y seriado, lo que no encierra sorpresa ni revelación, presentado como objeto estéticamente dispuesto a una apreciación sofisticada es algo que tienen en común el pop art y poetas del segundo "noventismo" argentino como Cecilia Pavón. Intervención shockeante por mostración, o estetización mediante una mirada y un pensamiento libres de drama existencial: como sea, nunca, desde el mingitorio de Duchamp, dejó de mediar una voluntaria fé del espectador (más en el artista o en el espacio artístico que en la obra), una previa donación de confianza o delegación de autoridad, que en el arte pop o conceptual suele basarse en la publicidad, en la moda o en el aparato de la teoría y la crítica, o incluso -en el caso de León Ferrari, por ejemplo- en una visión ingenuamente extra-artística, "contenidista". Habría que pensar qué sería necesario para que en la poesía se diera algo así.

7) Siendo, como es, un punto extremo en la obra de Lamborghini -pero no el único punto extremo-, está claro hoy que *Carroña* no abrió ni cerró nada en esa obra siempre cambiante y siempre imprevisible, ni mucho menos marcó algún punto de no retorno en el resto de la poesía argentina actual ni parece haber tenido efecto alguno en ella. Sí, en cambio, quizá permita ratificar que L.L. siempre va más lejos y más a fondo que sus seguidores. Si su antilirismo, su trabajo con la impersonalidad y su gusto por lo grotesco y lo irrisorio despejaron el camino a muchos de los que escriben actualmente, el propio Lamborghini actúa como si cualquier camino despejado le resultara intransitable, y esa es justamente la actitud que lleva al colmo y pone a la vista cuando hace *Carroña*. No veo que haya muchos, y menos aún entre los seguidores de Lamborghini -salvo quizá Fogwill-, que se haya propuesto algo así: destruirse a sí mismo, boicotear cualquier tentación de tomarse muy en serio. Creo que Lamborghini puede hacerlo porque es una máquina que trabaja sola, respondiendo a sus propias obsesiones o a lo que le manda hacer el encuentro con la letra. No tiene lectores ni críticos a los que debe responder: los crea. No busca representar a la época, estar actualizado, hablar en nombre de una generación o fundar nada. No me parece que sea como tarea militante, para dar cuenta de un acontecimiento histórico ni para revolucionar la escritura poética argentina que a mediados de los 50 asume el peronismo en *Las patas en la fuente*, sino porque hace caso a la sensación de que hay algo -una fuerza profunda, un conglomerado de significaciones- que necesita abrirse paso y encontrar un campo de despliegue en la selva del lenguaje poético, o del lenguaje a secas. Nunca en las reflexiones de Lamborghini aparece el rol que ocupa o la tarea que cumple: siempre se trata de obedecer a una suerte de fatalidad, de no desconocer lo que pugna por manifestarse y como tal choca con los clisés y las poéticas aceptadas. (vii)

## *Coletazos*

i) Por la elección de autores y textos y por el propio prólogo de Carrera, no me parece que la antología *Monstruos* entre en la serie. Sí, en cambio, los ensayos que Anahí Mallol reunió en la segunda parte de *El poema y su doble*, aunque con la particularidad de que el trabajo de Mallol llega bastante después, cuando el consenso está asentado, tanto que hasta anuncia que "la poesía de los 90 ya fue". Y aunque el gesto confirma y contribuye a instituir el relato ("ya fue, porque fue importante, porque logró articular una manera propia de



decir"), las consideraciones que los ensayos van haciendo ponen explícitamente en cuestión varias de las cosas que sostienen Helder-Prieto y Porrúa, se oponen a Rubio al postular la existencia de "un nuevo lirismo" y someten todo a una mirada más insegura, relativa e interrogante, dejando un mayor espacio abierto a nuevas consideraciones. En cuanto a "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)", de Edgardo Dobry, el problema es que, aunque cita a "Boceto N° 2" y aparenta estar en línea con sus autores, pasa por alto una gran parte de las matizaciones y los contrastes que Helder y Prieto plantean, hasta el punto de contradecirlos -la contradicción es aun más fuerte con Mallol- al encuadrar a toda la poesía de los noventa dentro del objetivismo y considerarla apegada a la literalidad referencial y lanzada a una ruptura radical con el neobarroco. De todos modos, Dobry y Mallol concuerdan con Helder-Prieto, Muschietti y Porrúa en dar por sentado que no existe poesía escrita en la Argentina en los 90 fuera del cuadro que describen (o, si la hay, no merece atención). "Los poetas nacidos durante los 60 reaccionan visiblemente contra esa estética (el neobarroco)" escribe Dobry. ¿Todos los nacidos en los 60?

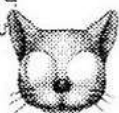
ii) Más que referirme al neobarroco estrictamente, aunque abarcándolo, uso el término como sinécdoque de un movimiento mayor, que también llamo "ochentismo", cuyo primer paso importante habría sido *Literal* y que incluye al menor de los Lamborghini, Aira, el neoconcretismo, la antología *Nuevo verso argentino*, la tendencias literarias y los nombres de autor predominantes en *Vuelta Sudamericana*, *Fin de Siglo* y el suplemento literario de *Tiempo Argentino*, algunos tramos en el pensamiento de Ludmer, Rosa, Libertella y Martini Real, los espectáculos del Parakultural o los dos libros de poemas que Fogwill quitó de su obra y algunos de sus cuentos. Algo así como una ideología (paradojalmente, reactiva contra cualquier injerencia de lo ideológico en lo literario), una actitud anterior a la escritura o subyacente en ella -y en la lectura a que apunta- que implica dar prioridad a algunos valores y descartar otros: juego, gratuidad, inmanencia, amoralidad, atención puesta en la superficie textual y en los procedimientos, revalorización de la retórica, gusto por lo menor y lo trivial, lo ambiguo y lo intrascendente, rechazo de la intensidad y el vitalismo, una moral que positiviza el exceso y la transgresión. Si es evidente una aún más festiva reactualización de esa herencia en Cucurto o Belleza y Felicidad, también contrasta la destreza de Cucurto para divertir y mostrar habilidad, suficiencia y gracia con la desvalida capacidad de sorprenderse e indagar por alguna posible significación en las cosas que pone en juego Gambarotta en *Seudo* y su trabajo con el silencio y la incompletud, como para advertir que, aunque la reinstauración del neobarroco es un rasgo del noventismo "más joven", no por eso lo define.

iii) Lo que Edwards encuentra en Carlino, y es evidente que no tanto en los poemas que escribe Carlino como en la persona que aparece recitándolos (su poesía es apenas un aspecto de esa suerte de performance permanente que es Carlino), es una robusta y comunicativa energía vital que en el ambiente literario falta, una afiliación clara a la cultura popular entendida como modo cotidiano de vida, la ausencia del gesto cínico o del ademán de "estar por encima" que Edwards conoció a su paso por la carrera de Letras, la falta de recelo. En algunos aspectos Edwards lo encuentra también, y con más peso en su producción poética, en los tres Fernández Moreno, sobre todo en los dos últimos, y el descubrimiento de Manrique Fernández Moreno es algo que comparte con Helder. Pero Helder lo incorpora a una política de conquista y transformación de la institución "poesía", de la que

Edwards sólo quería desprenderse, quizá en busca -y quizá ingenuamente- de un espacio menos acotado o especializado de circulación de los textos que permitiera un encuentro menos especulativo y más inmediato entre el texto y el lector. En el marco de ese solitario combate a la vez estético y político, sería quizá posible leer "Los pichones de Morrison" como una respuesta a Rubio (y a su grupo) en la que Edwards entendería que es la lucha de clases lo que decide la interna de su generación, que a su vez no pasaría por la posición asumida ante el campo literario sino ante la sociedad toda: *"no sé qué pasa con estos hijos de psicólogas/ que patean el tablero/ como ungidos por altísima misión/ estrenan sus botines nuevos/ apuntando el balón a la joroba/ de ancianas comadres de barrio/ padres y señores/ de nuestros campos arrasados/ por sus palabras limpias y eufónicas/ con sonido digital/ por su simpatía a prueba de garrote/ hegemónicos como atenienses/ tiran la piedra y esconden la mano/ denuncian los atropellos de sus guardaespaldas/ defienden los derechos de sus esclavas/ ante las instituciones republicanas/ (...) los pichones de Morrison/ pintan naturalezas muertas/ logran la más acabada forma de realismo/ negocian/ trascienden/ (...) // nuevamente en la historia/ son ellos/ o nosotros".*

No sé si no ver incluso una polémica tácita entre el texto de Rubio y la contratapa a *La ruptura*, de Ezequiel Alemián (1997), donde Casas aprovecha para arremeter contra "cierto facilismo que se ha instalado en la joven poesía argentina a la hora de escribir poemas largos. Poemas kilométricos que, como en una feria americana -y en un zapping vertiginoso similar a la estética de MTV-, contienen tanto a Lucho Avilés como a Black Francis, de los Pixies". No precisamente en la cuestión de la extensión estaría la polémica sino en las expresiones "feria americana", "zapping vertiginoso", "estética de MTV", "Lucho Avilés" y "Black Francis, de los Pixies" y en el anuncio de que detrás de todo eso hay "facilismo". Y hasta, no sin malevolencia, no sé si también no verlo en el comentario de *La experiencia de la vida*, de Leónidas Lamborghini, que Casas publicó en *Diario de Poesía* en el 2004: "La tragedia de los Lamborghini. Un hermano -Osvaldo- que tiene que orbitar el modelo -Leónidas- como los bichos de campo revolotean en torno de un gran farol". Si por la valoración de Osvaldo Lamborghini pasa, en buena medida, la línea divisoria entre la primera y la segunda mitad de Los Noventa, Casas parece dispuesto a delimitar los campos: "Hoy en día es probable que Osvaldo Lamborghini sea más 'popular' que Leónidas. Autor de una obra muy irregular, parece más bien un puro estilo que un pathos poderoso. Una obra astillada, atomizada, hecha más para ser resumida en breves slogans, que para ser leída con admiración y en silencio. (...) Pero es verdad, la obra de Leónidas no tiene el 'glamour' de los textos de su hermano." Ahí, en la actitud hacia el glamour -el de O.L. pero también el glamour en general- habría una diferencia tajante entre el núcleo más característico del primer noventismo y gran parte del del segundo. Y también en la posición a tomar ante nociones tales como "puro estilo", "leer con admiración y silencio" y "pathos poderoso".

iv) "Hemos sentido una ausencia de entusiasmo que se manifiesta en una escritura hermética", decía Osvaldo Bossi, en la época en que integraba *18 Whislys*, de quienes los precedieron y a quienes llamaba "poetas del setenta". "No nos identificamos con los poetas del setenta. No es culpa de ellos. Son otras las cosas que nos reflejaron: el rock, los comics, incluso los programas de televisión. (...) Se ha dicho que algunas generaciones vienen de una derrota. Nosotros ya no sabemos si somos nietos o bisnietos de una derrota. Si alguna función tiene la poesía en la sociedad, tal vez ésta sea mantener el sueño, el deseo, la es-



peranza de cambiar el mundo cueste lo que cueste con hechos vitales y esenciales". Se puede estar de acuerdo o no, lo importante es que ahí aparece una necesidad, y es la irrupción de una necesidad lo que mejor suele desbaratar los consensos, en este caso el que incluía a neobarrocos y objetivistas en torno de una poesía hiperliteraria. Que lo que Rubio ve en los sesenta y en el interés del primer noventismo hacia los sesenta no sea una necesidad de "hechos vitales" sino la pereza del que tiene todo claro implica una repetición de la historia, porque se parece a la visión de los sesenta que tenían los ochentistas: "escribimos en un lenguaje sin despotismos", decía Arturo Carrera para explicar qué aportaba el neobarroco.

Lo que me pregunto, de todos modos, es en qué sería inconciliable el rescate del "sesentismo" con la entrada en el "bloque de la actualidad", y por qué alcanzar la actualidad sería tan importante para la poesía. Dejo de lado que la palabra "actualidad" no designa al inaprehensible tiempo presente sino al variado friso móvil que dibujan para nosotros los diarios, la radio, la televisión y las revistas, y acepto que se refiera al mundo concreto e inmediato en que nos movemos, con sus problemas y contradicciones diferentes de los de otras épocas, a la vida que se está viviendo realmente, sobre todo la que vive realmente la gente de entre veinte y cuarenta años. Sea ese el sentido que le da, o los dos, el hecho es que acceder a su "centro" aparece como más que necesario en el texto de Rubio, que a su vez empalma con otras afirmaciones suyas y con algo que me contaron que dijo Gambarotta: "yo leo a los clásicos, leo a mi generación". ¿Qué se está proponiendo, quiero decir, cuando se pone tanto el acento en la función "actualizar"? ¿Ser capaces de mirar lo que uno tiene adelante, lo que sea, sin negar nada, asumir la escena, como quien asume un desafío o se hace cargo de lo ineludible, tal vez para desentrañarlo? ¿O significa más bien aceptar el paquete tal como a uno se lo dan, ser su vocero, no incurrir en pecado de anacronía o desubicación? Si leo la mayor parte de la poesía de Rubio o Gambarotta diría que lo primero, pero diría que lo segundo si leo algunas de sus declaraciones o voy a lo que escriben otros noventistas, por ejemplo Morfes o Timo Berger, o el Llach de "Joda y Espiral" y "Arnaut en Cachaca".

Supongamos que no son dos opciones excluyentes, porque efectivamente no lo son (es muy fácil pasar de una a la otra y hasta leer un mismo texto como si respondiera a cualquiera de las dos). ¿Por qué requerirían limpiarse de sesentismo? ¿De qué estaría haciendo falta desprenderse? ¿De una disconformidad con *lo que hay*? ¿De una distancia? ¿O de un apego ingenuo o pulsilánime a un modelo caduco? Ni en Edwards ni en Casas ni en Villa ni en Durán -hablo de sus poemas- encuentro indicios de ese apego, y en cambio sí una falta de adecuación temporal, como también la presentaban los sesentistas, al menos los mejores, respecto de su época, y que desde el romanticismo en adelante es propio de la mayor parte de la poesía, dadas las altas posibilidades que ofrece al producir una relación crítica entre la subjetividad poética y el presente. No sólo en lo ético o lo ideológico sino también, y sobre todo, en función de una productividad literaria, en tanto, al ver la actualidad desde afuera -en realidad desde adentro y afuera a la vez- la visión se complejiza o enriquece.

¿No es consustancial a la poesía una cierta inadecuación con el mundo en que se mueve y hasta una incapacidad de comprenderlo, un no saber moverse bien? No, no lo es, ni tendría por qué serlo, aun cuando la mayor parte de la poesía moderna suponga esa actitud, ni sé si realmente eso es lo que Rubio llama a sacarse de encima. Y tampoco sabría decir qué quiere realmente: teniendo en cuenta que en su nota hace cosas como incluir dentro



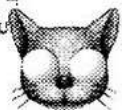
de la poesía popular a la gauchesca, emplear los términos "popular" y "populista" como si fueran sinónimos y considerar "populista" al sesenta, hay motivos para cuando menos abstenerse de sacar conclusiones firmes sobre lo que dice, porque vaya uno a saber a qué se estará refiriendo. Lo significativo es otra cosa, el ademán, la operación misma: ellos, los de antes, se hacían demasiado problema con cosas que a nosotros, jóvenes animosos, realistas y despreocupados, no nos inquietan, somos una nueva generación, somos libres.

Huele a fascismo y a neoliberalismo, si se me permite exagerar, y suponiendo que eso que estoy creyendo ver en el trabajo de Rubio esté, que no lo inventen mi imaginación o mis prejuicios. Pero supongamos que está, que Rubio anuncia el advenimiento de una libertad sin límites -que coincide bastante con la desprejuiciada capacidad de hacer lo que se les dé la gana que habrían conquistado, según Prieto y Helder, Los Noventa-, supongamos que hay poetas que ven la actualidad como una propiedad a explotar, no un problema ni un enigma, supongamos todo eso para avanzar un paso más y dejar plantado un interrogante: qué se pierde al mirar las cosas desde el absoluto presente, o, más aun, desde la creencia de que eso es posible. Acaso ayuden a encontrar una respuesta Prieto y Helder: "En las (poéticas) de ahora no hay, previsiblemente, ningún tipo de idealismo: la piedad y el pudor no cuentan para nada. Se los sabe por lo demás agentes de restricción en todos los niveles." ¿Piedad y pudor equivalen a idealismo? ¿Y únicamente como agentes de restricción se los puede ver? Y aunque lo fueran, ¿no saben Prieto y Helder -sé que lo saben- que no hay escritura poética que para desencadenarse no necesite de una restricción?

v) No seré yo quien le reproche a Herrera que salga a defender los valores que le importan o que le enojen las políticas de imposición de la novedad o la sujeción del pensamiento y la creación a la conveniencia del momento: lo que estoy tratando es de exponer las limitaciones de una actitud que, en su atrincheramiento defensivo, cierra, paraliza y vela tanto como protege. Los profesionales del desdén y la burla sin duda existen, y son muy activos, tienen prensa y cátedras, y el ácido esterilizante de su mala leche contamina buena parte de lo que se escribe y se piensa en la Argentina, pero no necesariamente hay que ubicar en esa movida -al margen de lo que ellos mismos opinen- a todos los que asumen el desencanto o la falta de resonancias como un suelo a explorar, un material a trabajar o un nuevo punto de partida.

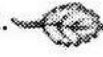
El problema, como suele ocurrir, es la imposibilidad de leer (si leer es algo distinto que volver a encontrar lo que ya se encontró, de gratificarse con su ratificación), una incapacidad programática de atender a aquello que podría estar proponiendo cada texto, al margen de la propuesta poética que argumente para justificar su existencia, e incluso de advertir las razones de ser y las posibilidades de poeticidad de las propuestas mismas. Replegarse en un patrimonio que se domina o con el cual uno se identifica puede impedir el acceso a formas de poeticidad hasta ahora desconocidas o descubrir qué puede tener de interesante o productivo aquello que no concuerda con lo que hasta ahora uno llamaba "poesía" o "belleza". O descubrir que, aunque un texto no tenga los valores que nos permitían apreciar otros textos, podría tener otros que no se nos había ocurrido considerar.

"Si no está lo que a mí me interesaba antes de leer, no vale": una lectura previa a la lectura que, si se mira un poco, es bastante simétrica al entusiasmo acrítico con que presentaban el noventismo Helder-Prieto o Muschietti y al aún más acrítico consenso que rápidamente obtienen, como si ambas posiciones se necesitaran una a la otra, o se reforzaran. Es notable hasta qué punto, con preferencias antagónicas, el prólogo de Anadón y el mani-



fiesto personal que Rubio escribió para la antología *Monstruos* -y que Anadón cita- coinciden en su diagnóstico: por un lado, arrojada y pujante (y consensuada por la universidad y el periodismo), una nueva conciencia antilírica, y por el lado contrario un asentado lirismo que se niega a desaparecer, para uno arrinconado en una resistencia poco menos que secreta, para el otro anacrónico, caduco, *out*.

vi) ¿Cómo encajaría ahí entonces "Hay cadáveres" de Perlongher? ¿Y *Arturo y yo* de Carrera? ¿Y "La liberación de unas mujeres" de Fogwill? Es que no hay escuela, movimiento ni tendencia a los que, al resolverse concretamente en textos, no se les filtre aquello que quieren proscribir, sobre todo en sus integrantes más talentosos. También ocurre dentro del noventismo "más joven" con un poeta como Martín Rodríguez, tan emblemático por la gestualidad desafiante que adopta al recitar, por el uso de un lenguaje aparentemente sencillo y directo, porque escribe "mear", "pedo" o "culo de gallina" o por la recurrencia al tópico generacional de la familia y la infancia: lo sorprendente, lo distinto en Rodríguez, es que, tanto o más que como temática, lo infantil aparece como visión sorprendida ante el enigma de un mundo que existe por su cuenta, y por lo tanto es expuesta en un discurso vacilante, carente de suficiencia, coloreado de tristeza y ternura, expectante y anhelante de sentido, todo lo cual remite bastante más a Gola, a Szpunberg, al primer Gelman o al primer Urondo que a cualquiera sea la poesía argentina que vino después.

vii) Por supuesto, Lamborghini lo hace porque es un maestro, y nadie podría esperar que todos los que escribimos seamos maestros. Si lo planteo es para hacer notar que una disyuntiva inevitable, en cierto modo irresoluble, una y otra vez se nos presenta en cada momento de la relación de cada uno y de toda la sociedad con la escritura. Qué importa más: la poesía -ese acontecimiento que sólo se produce al escribir o al leer- o la dependencia "poesía" de la institución literatura. O verifica uno las condiciones para alguna recepción favorable, así sea de un grupo restringido (casi siempre es de un grupo restringido), y después escribe o lee, o gana cierta capacidad de desoír las insistencias del entorno para escuchar un poco más lo que tiene para decir -es decir, nada- la poesía. 



**Santiago Arcos Editor**

Parabellum / Ficciones

## La experiencia de la vida (Novela en tres relatos)

Leónidas Lamborghini

[santiagoarcoseditor@uolsinetis.com.ar](mailto:santiagoarcoseditor@uolsinetis.com.ar)

# CARMEN BERENGUER

Por Elizabeth Neira

"LA CIUDAD ES UN CUERPO Y UN CUERPO ES UN TEXTO"

La ciudad, ese complejo y laberíntico organismo de cemento y vidrio, cruzado por calles como cicatrices, bordado de barrios disímiles, dibujando por parcelas zonas de lujo y de miseria. La ciudad con sus enclaves, lugares secretos, historias, políticas, personales y colectivas, ha sido el motivo por antonomasia de la poeta chilena Carmen Berenguer. A lo largo de una obra que comienza a entramarse en los míticos años 80, en plena dictadura, en el meollo de los años oscuros, Berenguer se ha dedicado a leer y luego a reescribir la ciudad que habita, una pequeña pero violenta, latinoamericana, mestiza y mortal.

El imaginario post punk de la Berenguer con ribetes de cumbia y magia negra, irrumpió en 1983 en el escenario chileno, dominado de manera hegemónica por la épica nerudiana, con libros raros para la época como *Boby Sands desfallece en el muro* que trataba del poeta irlandés que murió asesinado por anarquista. Luego, con poemarios como *Huellas de siglo* (1986), *A media asta* (1988), *Sayal de pieles* (1993), *Naciste Pintada* (1999) y *La Gran Hablada* (2002), la poeta reafirmó su vocación por los márgenes, sociales, estéticos y culturales.

Figura emblemática del feminismo chileno, la Berenguer, hizo hablar en su poesía a un amplio espectro de lo femenino. Trabajó con el discurso de la rea lesbiana, traficante de drogas, la delincuente, poetizó la voz de la pobladora mestiza, la que escucha cumbias con la radio a todo volumen, la puta barata del puerto, los travestis y toda la fauna antisocial que el exitismo burgués se niega a ver o a oír.

Crítica observadora de su entorno, la poeta vive y trabaja en una zona de la capital de Chile que tiene la particularidad de ser el límite urbano entre ricos y pobres.

Por estos días, prepara un libro que podría ser una suerte de reconstitución poética de los años 80 en Chile. Para la autora se trata de una época muy oscura pero que da cuenta de una ciudad diferente a la de hoy, sacudida por una modernidad dolorosa. Es una ciudad más cruda la de estos textos pero es una que esconde la misma latencia bajo la fachada fatua de un desarrollo económico engañoso.

Berenguer incorpora a su diseño el habla citadina como si fueran coros, trabaja con los titulares de los periódicos, el parloteo de personajes olvidados, personajes que yacen a la deriva, casi consumidos por la vorágine pero eternamente presentes. Ciertos mendigos que pululan desde hace años por las mismas calles y que las habitan con mayor regularidad que sus vecinos con techo. *"Yo leo la ciudad desde ciertos lugares de lenguaje, ruidos urbanos, onomatopeyas y eso es lo que ocupo poéticamente"*, afirma la artista.

-¿Qué es lo que más te interesa del paisaje de la urbe?

-No se trata de una fascinación por la ciudad, en cuanto fenómeno moderno, sino de una lectura de ésta. Yo veo en esto y aquello un retrato cifrado de lo nacional. Yo uso estos elementos entonces como metáforas, como pretextos para dar cuenta de un texto mas profundo, que subyace, que a la vez político y estético por supuesto.

-Tu tienes una visión bastante crítica

acerca del éxito económico que devino en Chile luego de la dictadura...

-Lo que pasa es que yo no creo en el progreso. La idea de progreso se nos impuso con el mismo yugo del sistema y a mí me interesa lo que está fuera del sistema. Además ese progreso del que tú me hablas fue posible gracias a la esclavitud de la mayoría de la gente que sin ningún amparo legal está siendo sometida y engullida por un sistema voraz. La gente acá trabaja cerca de 10 horas y nadie hace nada porque esa esclavitud se



normalizó, se naturalizó bajo la ficción de un desarrollo económico para el país y que en verdad solo favorece a un reducido grupo que por lo demás son los patrones de siempre.

**-¿Por qué la poesía debería ocuparse de estos temas?, ¿Crees en el rol social del arte?**

-No sé si en un rol social, lo que sí creo es que el poeta tiene una habilidad y hasta un deber de leer su entorno, su época y trazar ciertas coordenadas. En lo particular yo me sitúo en los márgenes porque existe en esos intersticios ciertos flujos libidinales, flujos del deseo con los que me identifico y que me parecen muy vitales. Donde hay carencia hay deseo y el deseo es un móvil vital muy poderoso. Los otros lugares en Chile, los sectores más holgados son absolutamente conservadores.

**-¿Cuál es tu relación con el mundo indígena?**

-Yo me relaciono con lo indígena justamente desde esta marginalidad. Piensa tú que cultura mapuche en estado puro no existe, no podemos hablar de mapuches como hablar de la raza aria porque el proceso acá fue de un mestizaje violento y doloroso. Lo mismo pasa con la lengua indígena, el mapudungún está prácticamente desaparecido pero pulsa en todo lo que hablamos cotidianamente. Hay cientos de palabras y de formas lingüísticas que usamos en nuestra versión del castellano y que son de palabras mapuches, connotaciones, ideas, formas de pensar finalmente, fragmentos que pulsan.

**-Siempre estuviste vinculada con el feminismo, ¿Cómo te planteas hoy frente a la llamada literatura femenina?**

-Lo que sucede con la poesía femenina es que en un momento en que toda la poesía estaba muy ligada a la política, las mujeres comienzan a abrirse hacia otros lugares, en esa búsqueda las mujeres producen ciertos descatos lingüísticos, mezclas, hibridajes que vinieron a renovar la escena artística y también a conmocionarla. Hay que tomar en cuenta que excepto raras excepciones como la Mistral, la figura paradigmática del poeta en Chile estaba ligada a la figura de Neruda y en general las mujeres éramos bastante mal miradas. En Chile predominaba una postura chauvinista y machista de la poesía que las mujeres rompemos.

**-El lugar de la mujer siempre es particular y parte del cuerpo, ¿Qué opinas de quienes dicen que el discurso es poco universal porque parte de este particularismo?**

-No hay nada más político que el cuerpo. El poder se ejerce sobre los cuerpos, sobre sus libertades, derechos y pulsiones. Por lo tanto, el cuerpo es el lugar político por excelencia. La poesía hecha por mujeres en Chile, lo que hace, al textualizar este cuerpo, es una suerte de liberación de estas políticas del poder ejercido sobre los cuerpos y al mismo tiempo ocurre la gestación de una nueva conciencia que repolitiza el cuerpo femenino y pone en cuestión la tradición de la poesía chilena. Por lo demás esa concepción de sujeto metafísico, universal e individual, platónico digamos, no existe, nunca existió, es una fantasía del falocentrismo.

.....

*Los libros de Carmen Berenguer no son hallables en Buenos Aires. Publicamos aquí un poema para dar mínimamente, cuenta de su obra e invitamos a los lectores a seguir buscándola.*

# SANTIAGO PUNK

Del libro *Huellas de siglo* (1986)

## 1.

Punk, Punk  
 War, war. Der Krieg, Der Krieg  
 Bailecito color obispo  
 La libertad pechitos al aire  
 Jeans, sweaters de cachemira  
 Punk artesanal made in Chile  
 Punk de paz  
 La democracia de pelito corto  
 Punk, Punk, Der Krieg, Der krieg  
 Beau monde. Jet-set rightists  
 Jet-set leftists  
 Pantaloncitos bomba  
 Pañuelito hindú  
 Chaquetitas negras, Carlotitos  
 Liberalismo Taiwan  
 Balitas trazadoras para mantenerte  
 Cafiche marihuanero.

## 2.

FMI, la horca chilito en prietas  
 Tanguito revolucionario  
 Punk, Punk, paz Der Krieg  
 Whiskicito arrabalero  
 Un autito por cabeza  
 Y una cabeza por un autito  
 (BMW, Toyota, Corolla Japan)  
 Japonés en onda  
 La onda provi on the rocks  
 Rapaditos Hare Krishna Hare hare  
 Sudoroso mormón en bicicleta  
 Aleluya la paz  
 Patitas de chancho  
 Caldo de cabeza.



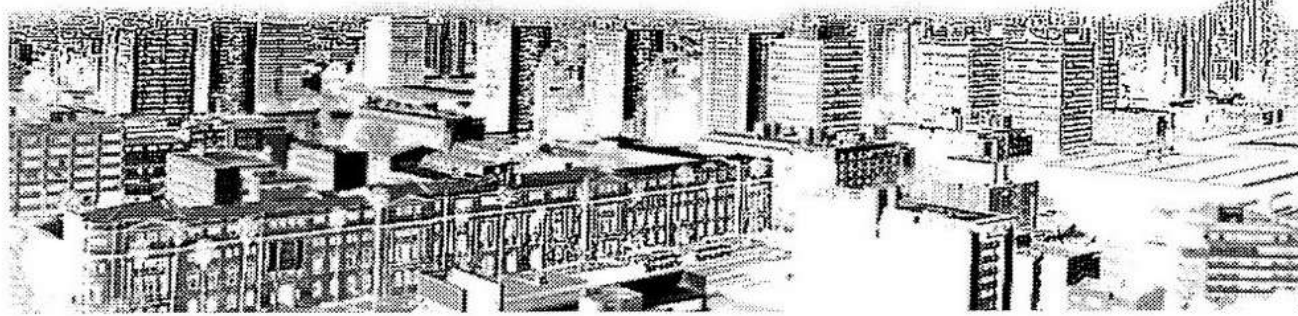
## 3.

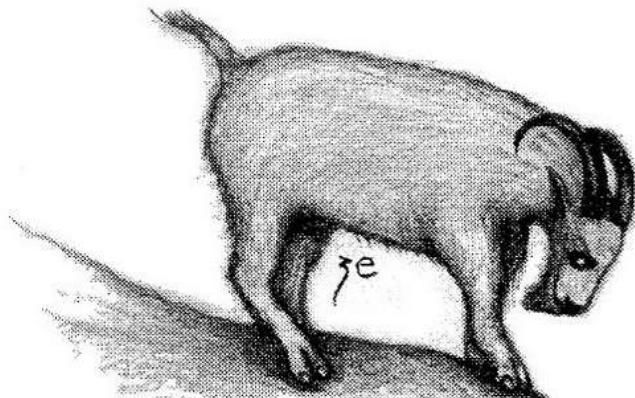
Footing, footing a los cerros  
 Unemployment, 42nd street  
 La cultura viene de Occidente  
 La alameda Bernardo O'Higgins en el exilio

Alameda las delicias, caramelos candy  
 Nylon, nylon made in Hong-Kong  
 Parque Arauco  
 Lonconao  
 Top-less cuchufletos, silicona  
 Rapa-nui en botellas  
 Colchones de agua en la cúpula  
 Coito colectivo

## 4.

Pacos macumberos, lumeros  
 Cucas, guanacos, loros soplones  
 Der Krieg, Der Krieg, Punk, Punk  
 La raza old england toffeee  
 Sampoñita lagrimera  
 Huayñito hard-rock  
 Police, police, Punk, Punk  
 Guitarrita beatle  
 Virgencita del Carmen  
 Patroncita del ejército.





# LA PERSISTENCIA

Por Fernando Fazzolari

*"Aún así, sólo podemos confesar nuestra confusión y nuestra impotencia, nuestra ira y nuestras opiniones, con palabras. Con palabras nombramos aún nuestras pérdidas y nuestra resistencia porque no tenemos otro recurso, porque los hombres están indefectiblemente abiertos a la palabra y porque poco a poco son ellas las que moldean nuestro juicio. Nuestro juicio, temido a menudo por quienes detentan el poder, se moldea lentamente, como el cauce de un río, por medio de corrientes de palabras. Pero las palabras sólo producen corrientes cuando resultan profundamente creíbles."*

John Berger. **Cada vez que decimos adiós**

En ocasión de presentarse la revista Plebella n° 2 en el Centro Cultural Rojas se dio un debate acerca de "El poeta argentino de hoy"<sup>1</sup>. A propósito del tema, en este número de Plebella se actualiza un artículo del año 2000, hace un lustro casi, en ocasión de la instalación "La Persistencia" de Fernando Fazzolari en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires que, como texto personal que acompañaba a la misma. Originalmente pensado para las artes visuales, incluye a todas las disciplinas ya que el fenómeno se repite en todos los ámbitos.

## LA PERSISTENCIA

**¡Que revienten los artistas!** El nombre que Tadeusz Kantor dio a una obra de teatro parece ser la consigna del sistema (administración) del arte en nuestro país.

Resistiremos.

Por ello este texto está dedicado a los artistas que vienen ofrendándose para sostener la creación a pesar de.

<sup>1</sup>El debate entero fue publicado en las ediciones de Plebella #3 y #4..

Nuestra obstinación en seguir adelante con la producción de obras de arte o sus intenciones, dando por sentado que se trata de un camino de experiencias, de búsquedas personales, biografías propias y comunes... merece por lo menos alguna forma de reconocimiento.

Nuestros oficios y sus aledaños siempre se han destacado por el vigor de los artistas y la singular persistencia en sostener la creación frente al desinterés de las instituciones, la indiferencia del público y los coleccionistas, las editoriales y la discográficas, la apatía de la crítica, la ausencia en los medios y la normal irregularidad de los emprendedores, "entrepreneurs" en general por sostener una actividad de la que se supone son primeros beneficiarios.

Tal situación ha permitido construir un sistema en el cual la soledad de los artistas se fue transformando en un ejercicio de templanza y autosuficiencia haciéndose cada vez más fuerte, donde cada uno debe sacar voluntad, de no se sabe qué espacio, para sostener un discurso y una obra frente al desgano generalizado del medio.

Así, poco a poco, llegamos desde la situación donde piadosamente nos prestamos los ojos, oídos y sentidos para atender a la obra del otro porque sabíamos que ya, sin nuestra mirada era muy difícil que la obra y el otro se pudieran contener hasta el momento en que, con el tiempo, fuimos haciéndonos cargo de la palabra, de la crítica, de los catálogos, de las invitaciones, de la curaduría, de la clínica, de la formación de nuevos artistas que tomaran la posta, a quienes también se les fue transfiriendo el conocimiento de cómo funcionaba este sistema.

La aparición de diversas publicaciones y espacios autogestionados no es otra cosa que un paso más en este proceso, la palabra comentada dio paso a la palabra impresa y el espacio público y el privado se vieron intervenidos además por los espacios propios del arte gestionados por sus actores, ahora por lo menos existen en nuestro país medios que se hagan cargo de la memoria, del registro y de la documentación de lo que sucede dentro de nuestras áreas.

Por sólo nombrar a algunos cito al histórico *Diario de Poesía*, a *ramona*, a *Vox*, a *Plebella*, a *Amnesia*, a *Xylon*, a *Historias del arte* y el *Diccionario de Daisy*, a *El surmenage de la muerta*, o espacios como *Vórtice Argentina*, *Sonoridad Amarilla*, *ETC*, *Boquitas Pintadas*, *Zapatos Rojos* y su *Cabaret Voltaire*, *Belleza y Felicidad*, *Estación Alógena* y el *Rojas* mismo, que amén de su condición institucional, son los artistas de diferentes disciplinas quienes llevan adelante la programación del mismo y le dan contenidos y sentido permanentemente. Y así los cientos de sitios culturales de Internet... Seguramente quedan en la memoria otros tantos ejemplos de gestión propia, de sentido institucional y soporte del propio campo del arte. Pero, lo más singular es que todos estos emprendimientos terminan siendo exitosos ¿No es sospechoso?

Pues bien, frente al silencio o la marginalidad con que nuestras actividades terminan siendo consideradas por los medios, la industria cultural y amplios sectores de la autoridad pública y frente a la fragilidad de todo registro, serán pues emprendimientos colectivos autogestionados y se sumarán más entre los tantos que se vienen generando como espacios de confluencia, inquietudes, difusión crítica y pensamiento de los diferentes espacios culturales. La producción de los medios de las diferentes disciplinas se suman a esta travesía como una forma más de desarticular el enclaustramiento disciplinario que es otro de los tabicamientos que es necesario dislocar.



## ← ARTE Y GESTIÓN CULTURAL →

Se supone que los artistas tienen a su cargo las tareas de creación. Sus obras debieran ser la única causa de su preocupación.

Sin embargo, en los últimos tiempos vienen demostrando que su campo de actividad abarca otros espacios, así vemos cómo, además de ocuparse de su obra deben atender a todos los satélites que la circundan, es decir: la gráfica que las acompaña, la promoción, la relación con los medios, la seducción de la crítica, la atracción de los representantes de las diversas industrias culturales, la espera de los museos y otros institutos del arte, finalmente tomar por sí la palabra ante la escasez de mirada, la difusión del pensamiento, la enseñanza y ahora también la crítica, la curación (de las enfermedades del arte) y cómo vienen apareciendo, la gestión de espacios propios para poder ofrecer su producción. Todo dicho de esta manera puede resultar confuso para todo aquel que no forme parte de la tribu del arte, por lo tanto vale la pena aclararlo un poco más.

## ← LA RESISTENCIA →

El fenómeno de la resistencia parece ser una condición básica de los artistas (¿sólo los artistas?) argentinos. A lo largo de los años hemos venido sosteniendo que un tema digno de estudio es el análisis de las razones por las cuales los artistas sostienen una actividad que a todas luces no tiene rendimiento económico alguno, más allá de alguna excepción viva y unas cuantas muertas.

Pero más allá de todas las calamidades por las que suele atravesar el artista y su obra, sabiendo cuáles son las condiciones que acompañan su tarea, vemos que permanentemente arriban a las costas de las artes nuevos naufragos de la creación.

Una explicación que podría acercarse es la que brinda el concepto de resiliencia, capacidad de los materiales de soportar golpes y regresar sin quebrarse al estado original, tal vez tenga alguna resonancia darwiniana, por su capacidad de adaptarse y superar por parte de los individuos los sinsabores por los que debe transcurrir. Tal vez tenga un campo de relación con la pulsión de vida que atañe a la naturaleza, tal vez sea una parte de la biología del pensamiento que persiste, insiste, y se obstina en seguir pensando, recreando situaciones a partir de la memoria y el entorno para que su obra no sea un mandato del olvido y así ratificar la condición del ser humano que logra producir cuestiones artificiales, abstractas, prótesis a su cuerpo y a las formas de su pensamiento. Tal vez se deba a un canon social que está incluido dentro de las tareas que hacen del hombre otra cosa que un animal, tal vez sea esa necesidad de poder pensarse a sí mismo, o una forma de resistencia a cualquier modelo que pretenda estampar un mandato incorruptible, eterno, y por lo tanto perfectamente interpretable.

La vieja intención de querer hacer del territorio con todas sus diferencias y riquezas simplemente un mapa.

En realidad la expedición al horizonte es sagrada y dentro de ese precepto se inscriben los mecanismos de creación e interrogación del hombre y particularmente en las artes cuyo fin primero parece ser la inauguración de las formas y la provocación a las ideas.



## ← EL ABANDONO →

Estamos viviendo un régimen social que parece haber establecido el abandono de persona como regulación de base para todas las relaciones humanas. Dicho delito está consignado desde la Constitución y se reglamenta en los códigos Penal y Civil de nuestro país. Pues bien, parece que ciertas cuestiones básicas vienen siendo marginadas de las relaciones entre las personas.

Las artes sufren (por un principio de generalización) las mismas consecuencias; no se trata de hacer un martirologio de la creación, este mismo texto es propio para todas las actividades culturales así como para todas las demás. Del contrato social sólo quedan vigentes, aparentemente, las cláusulas de carácter económico y alcanzan a vincular a los actores hasta el momento en que la relación se cumple. Más allá de ese momento cada uno se hará cargo de sus cosas y "¡asa, asa!" cada uno para su casa y si te he visto no me acuerdo.

## ← EL OLVIDO Y LOS MUERTOS →

Otro de los ingredientes que van construyendo esta nada móvil es el caso de los artistas muertos, la progresiva desaparición de su obra de todos los circuitos habituales hace de su muerte una muerte mayor, una especie de conversión al anonimato más activa.

Indudablemente que mas allá de los resultados de su obra en el mercado, todo artista carga a su obra con algún deseo de perpetuidad. Pues bien, los territorios del arte son consecuentes tanto en la vida como en la muerte, es decir, que mantienen el mismo espíritu para su estancia en el mundo de los vivos, negando su obra como el recuerdo del mismo

Se concluye negando también su muerte y completándola con la omisión de su obra.

Dónde están las obras y el recuerdo de los artistas muertos? Má sí! que revienten los artistas!!!!!! Parece ser que en nada más allá del recuerdo de sus amigos y parientes sensibles a la misma. Tal vez esperen la arqueología de operadores culturales futuros para rastrear en las herencias algo que el tiempo o el desinterés no haya carcomido.

Cada vez que alguno de estos nombres perversamente olvidados, se recicla en alguna muestra, reedición, etc. aparecen siempre entre los agradecimientos, como una constante, los nombres de colegas, amigos, alumnos o maestros según el caso, que acompañan al familiar a reconstruir una imagen, con todo el esfuerzo que se sabe significa realizar un oficio de carácter recordatorio, antológico o doméstico. Se siente en estos casos otra vez el esfuerzo de cargar ahora como un féretro los signos que caracterizaban al artista que ya no está.

¿A qué viene todo esto? A la percepción que, en el contexto en que nos estamos moviendo, de extremo individualismo, de ruptura de todas las redes sociales y del abandono de persona por parte del Estado y del sistema económico impuesto, existe dentro del campo de los artistas una suerte de respuesta tal vez embrionaria frente a estos acontecimientos que merece ser considerada. Mas allá de las profundas depresiones que parecen ahogarnos, aparece como firme, una capacidad de autogestión y organización que tanto puede ponerse en vigencia para tareas asistenciales o para operar en ámbitos de la propia gestión cultural, ya que de eso se trata la carencia.



## **← LAS DÉCADAS INFAMES →**

Asistimos a la "decadización" de las artes, los 60, los 70, los 80, los 90, y los bimilenarios. Esta serie periódica de la historia del arte argentino de los últimos tiempos podría superponerse a la serie histórica de la política Argentina de la segunda mitad del siglo. Intento este ejercicio para tratar de comprender cuáles son las razones de esta partición por una parte y cuáles son los elementos que han contribuido a la inexistencia de un continuo de pertenencia en el claustro visual.

Se verifica, es cierto, una fragmentación en los grupos y en muchos casos también en las poéticas, pero en el caso propio de las artes visuales dicha fragmentación no sólo se debe a la ruptura de los grandes discursos sino también al quiebre histórico que sufre nuestro país desde hace mucho tiempo.

Los continuos quiebres institucionales que hemos vivido, y que sería muy largo describirlos y se suceden desde 1930, se resolvieron en todos los casos sobre la base de procesos de militarización del país, los últimos tiempos nos ofrecieron el 55, el 62, el 66, el 76, y del 83 en adelante en su versión contemporánea de sometimiento por golpe de mercado.

Dichos quiebres fundaron su presencia sobre la base de la destrucción de toda forma de crítica a la idea que los sustentaba, de manera que los sectores que más padecieron los mismos fueron sin duda las áreas políticas e intelectuales del país, así hemos asistido a la destrucción y exilio de toda una camada de científicos, pensadores y artistas en el primero de los dos períodos más largos de intervención militar del año 66 y a la desaparición, muerte, exilio, silencio de toda una generación de ciudadanos que sin duda hoy serían actores insoslayables en el ámbito político y cultural del país en su etapa posterior y más grave.

A su vez, a poco de reiniciada la meseta democrática, sufrimos todo tipo de amenazas de carácter militar y posteriormente asistimos al proceso de privatización nacional bajo la tutela de los organismos internacionales de crédito y las grandes corporaciones que se apoderaron de todo lo que era capital social y destruyeron la trama económica existente en nuestro país a través del proceso de concentración vigente por todos conocido.

¿Cuánto de todo esto se refleja en el campo del arte? Pues mucho, las manifestaciones más evidentes son la dificultad de establecer un diálogo generacional ya que los diferentes quiebres dieron lugar a migraciones, silencios, faltas de oportunidades, censuras y demás malas yerbas, lo que trajo como consecuencia que artistas que naturalmente debieran haber actuado en forma solapada en el tiempo y confrontado obra y pensamiento en un mismo territorio, se vieron obligados a abandonar espacios ya por persecución, represión, censura de tipo ideológica o sensible si queremos llevarlo a otro extremo, imposibilitando un transcurso creativo y rico en discusiones y propuestas.

Esta circunstancia ha dado lugar a que cada camada de artistas que se acercaba al campo de las artes tenía pocos referentes del ejercicio antecedente.

Los procesos de militarización en su primera etapa lograron a través del sistema del temor y luego del horror que los individuos arribaran a un estado capsular que, por razones que iban desde el pánico hasta la supervivencia, destruía todos los vínculos sociales y de contacto de manera que era muy difícil poder intercambiar opiniones, debatir, opinar, sin riesgo. Queda claro por otra parte que tareas vinculadas con los fenómenos creativos no se caracterizan por una poética de laboratorio sino que su principal forma de validarse está pues-

ta en la confrontación de ideas puestas en formas.

La continuación del proceso de reorganización nacional por otros medios, en este caso la economía, trajo como consecuencia una forma más "democrática" de encapsulación de los individuos, el mismo consiste en sobreimponer el concepto de mercado, eficiencia, y logros de objetivos personales con total desatención del encuadre social ya que el castigo ante el incumplimiento de dicho parámetro de comportamiento necesariamente llevará al individuo a situaciones de exclusión y anomia dentro de la sociedad.

Entonces, cómo no comprender que tareas como las creativas, que en general se estructuran desde un gran espacio de introspección y soledad no se vean acentuadas ideológicamente por procesos como el que estamos viviendo.

Tal vez, a partir de esta situación podamos entender mejor la ridícula partición de las generaciones y el discurso de los artistas que muchas veces terminan aceptando ese criterio de generación espontánea como un valor en sí mismo negando en ese mismo instante su pertenencia a una cadena de sentido que hace tiempo viene circulando por los engranajes del arte.

### **← LA INTERDISCIPLINA NECESARIA →**

Otro de los fenómenos que caracteriza los tiempos actuales del arte que se da en casi todas las disciplinas es la capsularidad antes mencionada. La misma se verifica dentro de las mismas disciplinas como en las dificultades que se presentan entre los diferentes campos de la creación.

El conocimiento de carácter vertical, es decir aquél que se satisface y comprueba dentro de su propio territorio, es un saber que si bien puede brindar ciertas certezas en su construcción adolece de un principio de ombligo que no le hace demasiado bien al proceso creativo.

Así como en las ciencias se hace necesario investigar que otros métodos se emplean y que mecanismos se utilizan en el desarrollo de las mismas, en la órbita de las artes se hace indispensable, en todo momento, lograr formas de interacción con representantes de otros círculos para lograr una ampliación de los objetos de atención sobre los cuales poder indagar en su propio campo.

Las fracturas que nos provoca este sistema entre los individuos se expanden hacia las disciplinas e impide la interfase y confrontación de procesos similares demorando innecesariamente la toma de posición frente a un sinnúmero de problemas que nos resultan comunes tanto en lo que hace a procesos de creación o ideación como en su faz instrumental.

Allí nos veremos con las dificultades por las que atraviesan los poetas, músicos, escritores, actores, artistas visuales, todos en su conjunto, hacen que nos vayamos perdiendo de ir construyendo un cuerpo del sector cultural que sea activo y presente en todas las regulaciones del área que normalmente se define sin una participación de los interesados.

### **← LA COSA PÚBLICA →**

Las transformaciones que se han verificado en nuestro país en materia económica y social, dieron lugar a un proceso concurrente con el marco global institucional en todo lo relativo a las artes visuales.

Así como el Estado depositó responsabilidades propias en terceros, llámense concesiones o



la delegación de actividades a la gestión de privados y organizaciones no gubernamentales, dentro del ámbito artístico viene sucediendo algo similar aunque menos transparente.

Cuando nos referimos a delegar la gestión en estos ámbitos, hay que establecer que en el momento que dicha delegación se lleva a cabo, es el Estado quien se desentiende de una responsabilidad histórica y cultural, y transfiere la administración de los bienes y acciones culturales a un poder corporativo indefinido cuyo objetivo, si bien aparenta una preocupación o interés cultural, en realidad se lo apropia sin costos y lo tiñe y lo invade con su presencia. Asimismo, en lo que hace a los resabios operativos de la gestión pública se produce un proceso semejante.

En estos casos quienes quedaron a cargo de distintas instituciones se han beneficiado con una delegación sin control ni políticas consensuadas con un programa mayor y son ellos quienes en el mejor de los casos las diseñan y las elevan para su aprobación de la superestructura cultural y política, la cual ante el empobrecimiento del Estado, el desconocimiento de la actividad a desarrollar y la falta de comprensión del valor que significa para un país y más singularmente para una ciudad el "marketing cultural", lo abandonan a las decisiones de terceros.

La conducción de dichos espacios quedó en manos de gerentes que las condujeron o las siguen conduciendo desde una coloración tan propia que desaparece la luz del museo o institución para enfocarse sobre su director.

Este fenómeno se produce a partir del desfinanciamiento del sector cultural, ya que en estos casos no se puede aducir que son instituciones que si bien producen bienes requeridos por la comunidad están incapacitadas para administrarlos y contribuyen al déficit fiscal o cuasi fiscal como fueron los casos típicos del sector energético, del transporte y de las comunicaciones.

En estos casos, el aporte presupuestario es compensado con el aporte de las empresas privadas bajo distintos regímenes de "asociación", como el sponsoreo, el auspicio, el aporte de bienes o servicios a cambio de imagen institucional.

Así el espacio cultural es apropiado por las diferentes corporaciones empresarias en complicidad, indiferencia frente al origen de los fondos o en el mejor de los casos, recurso extremo de supervivencia.

De esta manera los directores de las instituciones dejan de actuar en el campo que les compete, es decir, la programación de las actividades, la definición de su campo de injerencia, el diseño del museo, etc., para convertirse en gestores económicos en la búsqueda de subsidios, benefactores, colaboradores, etc. de las diferentes actividades.

Estas acciones llegan a presentar casos ridículos como por ejemplo el alquiler del museo para realizar casamientos o el uso de las instalaciones para presentaciones de productos de empresas, reuniones corporativas o también eventos, si bien cercanos a lo cultural como el caso de presentaciones de libros, que se llevan a cabo no desde una decisión de la institución para ofrecer un canal para favorecer las relaciones interdisciplinarias con otras actividades sino como un mero alquiler de espacio para otras actividades.

Esto trae como consecuencia que tareas relacionadas con el estatuto de las instituciones sean relegadas para dar lugar en primer término a las tareas de seducción necesarias para lograr un fondeo adecuado.

## **LA HUELGA JAPONESA**

Uno de los mecanismos posibles para hacer más presente las circunstancias por las que atraviesan los artistas es poner en práctica una suerte de sobreproducción de hechos, eventos, sucesos que convoquen la atención de todo el sistema. Por otra parte no diferiría mucho más de lo que actualmente se viene haciendo pero desde la conciencia que este fenómeno nos pertenece y por nuestra actividad desbordar en forma permanente todos los canales de circulación del arte.

En la medida que dichos espacios sean activamente sobre exigidos y ante la inevitable falta de respuesta y reacción de los mismos ante la avalancha de acontecimientos se verá que la única forma de contener esta insurrección creativa será la de constituir otros mecanismos de administración de la creación que necesariamente van a estar gestionados por los artistas y que confrontarán desde otra retórica las instituciones existentes.

El tema no pasa por una iconoclasia preestablecida sino buscar la manera que toda producción de arte se pueda canalizar por nuevos espacios que tendrán a los artistas como protagonistas y que convivirán e interpelarán al sistema vigente desde los hechos, sosteniéndose en la propia obra y en los mecanismos de apertura que su creatividad pueden llegar a brindarle.

## **LA ENSEÑANZA DEL ARTE**

Más allá de las universidades y los institutos de enseñanza artística, orientados en general a formar docentes de escuelas primarias y medias con dudoso éxito, (quienes han tenido que atravesar los trabajos prácticos de sus hijos teniendo alguna formación dentro de las artes pueden asegurarlo), parece confirmarse que la enseñanza del arte en nuestro país está signada básicamente por los talleres, seminarios, clínicas, experimentación sobre técnicas, procedimientos, sistemas de pensamiento y procesos de creación que los artistas han venido llevando adelante desde hace mucho tiempo.

En relación con la educación informal puede argumentarse que si bien en otros tiempos la educación en institutos oficiales fue importante en el proceso de formación de artistas más allá de los objetivos de reproducir educadores en arte, hoy día las mismas son un ejemplo más de un mismo proceso de destrucción de los sistemas educativos públicos y han quedado abandonados a un escalafón desangelado y constituyen un renglón gravoso del presupuesto educativo.

Hay que considerar con atención en este punto también la condición anticipatoria del arte en relación con los procesos sociales, en cuanto el proceso de abandono los haya tenido como una expresión de vanguardia, que después fue contaminando al resto de los sectores.

Pero, volviendo al sistema informal, cuentapropista y desarticulado de la enseñanza del arte debe reconocérsele un valor insospechable en el fenómeno de la persistencia ya que después de destruido el sistema educativo, habiendo desmantelado la presencia de intelectuales a través de los procesos de militarización, desaparición y muerte y finalmente por el sometimiento al orden económico de los distintos gobiernos que han conducido los destinos del país, fueron los mismos artistas quienes se dedicaron a cubrir esa ausencia a través de sus cursos y talleres.



Es decir que a pesar del programa sistemático de destrucción de todas las formas de reflexión crítica fue, la comunidad del arte, la que se dedicó a salvar una herencia de obra y pensamiento de la manera que mejor podía.

Así, desde hace tiempo y particularmente desde los años 80 venimos asistiendo a un proceso de recreación, recuperación y fomento de la creación artística que, casi considerado desde una condición biológica, se podría explicar desde el fenómeno de sobre-reproducción de las especies frente a la amenaza de la extinción. Fenómeno que se aprecia tanto en las cucarachas, las pulgas y las ratas así como en los sectores sociales más desprotegidos del planeta.

Al mismo tiempo, ese sistema aleatorio de formación sirvió como sustento principal a la mayoría de los artistas activos de nuestro país, en este caso se da una doble circunstancia que merece su observación. Por un lado los artistas aseguraban una supervivencia a partir de la docencia privada (privada de dinero, de perspectivas, y de tiempo para dedicarle al arte como tarea principal) y al mismo tiempo generaban varias generaciones de supuestos competidores en el propio campo donde ellos se desempeñaban. Quienes conocemos de cerca el sistema del arte en la Argentina sabemos que los "maestros" en general son muy generosos con sus alumnos, organizan muestras de taller, los impulsan a buscar su camino orientándolos en la búsqueda de espacios donde exponer, los animan a presentarse a concursos, premios y demás formas de validación del arte, escriben cartas de recomendación para los sistemas de premios, becas y demás yerbas, los presentan a críticos e instituciones, en fin, todos los procedimientos que hacen a la inauguración de su carrera. En muchos casos les tratan de explicar cómo funcionan todos esos procedimientos y en la mayoría de los casos les advierten de las frustraciones que le va a deparar esa senda.

Ahora bien, desde el punto de vista económico esto no tendría explicación alguna, ya que este procedimiento sólo contribuye a incrementar la oferta de artistas a un mercado deprimido y desinteresado de las artes, sin embargo así sucede, la única explicación, tal vez por el absurdo, sería algo cercano a lo siguiente: dado que no existe ninguna posibilidad ni perspectiva de hacer del pensamiento un acto remunerado, deja de tener interés como mercado y opta por la saturación como sentido.

Pero si uno lo visualiza desde otra óptica podría llegar a pensar que los artistas que trabajan en la enseñanza del arte tienen una absoluta conciencia de la ineficiencia del sistema para absorber dicha capacidad creadora, en función de su propia experiencia y tal vez en una forma no totalmente conciente se instalan en una estrategia tanto de formar artistas como posible mercado futuro. Se dan muchos casos en que alumnos pasan a ser consumidores de arte, en otras ocasiones aquellos que no siguen en el sendero del arte se convierten en público calificado para interpretar los procesos creativos, en muchas ocasiones las sombras de las artes se derraman por familias o instituciones que posteriormente actúan con una disposición mejor en relación con lo cultural, en fin, un sinnúmero de posibilidades.

Lo que sí queda claro que tanto desde la formación de la oferta del mercado, es decir productores de arte, así como de su demanda son los mismos artistas quienes más han realizado por su existencia.

Por otra parte sabemos lo poco que se ha hecho desde el sistema de la administración del arte en ese sentido. Es raro ver que galerías u otras instituciones dediquen esfuerzos a la difusión, comprensión y disfrute de las artes visuales.

De manera que, en este punto también han sido los artistas quienes directa o indirectamente, a conciencia o de puro azar fueron conquistando los ojos de los diferentes actores del campo visual.

Se verifica otra vez más que el sistema de administración del arte ha abandonado parte de su tarea y realmente da para pensar que en realidad su objetivo último sigue siendo el de la intermediación de la fama sin mayor inversión que la de esperar que tanto los productores como los consumidores pasen por la puerta de su rancho a ver si enlazan a alguno en una estrategia de carácter absolutamente especulativa y que en general a lo único que apunta es a la gloria personal instantánea o al ejercicio de un poder que ejercen por la sola presencia ocupada en el mantenimiento de su propia vidriera.

### **← LA ALTERNATIVA INDEPENDIENTE →**

Frente a todos estos acontecimientos, parece entenderse que continuar por la senda que nos ofrece la administración del arte con todos sus sistemas oficiales, entendiéndose por tales aquellos establecidos tanto del ámbito privado como del público, nos va a proveer más de lo mismo. Por ello una alternativa para oxigenar el ambiente y abrir las puertas de los canales de circulación, comercialización y validación de los productos artísticos puede estructurarse desde la gestión de los propios artistas sin que dicha acción demande una repulsa militante a lo existente, simplemente circular desde otras propuestas y con parámetros de trato diferentes que de alguna manera terminen constituyendo una nueva forma de relacionarse de los artistas entre sí y establecer vínculos de otra naturaleza con la comunidad.

Por otra parte, en este esquema hay que cuidarse de las recetas románticas que nos pueden llevar a situaciones gratuitas de alternativismo sin programa. De lo que se está hablando es de operar sobre el sistema de poder vigente, transformarlo y ampliarlo para que el mismo tenga otras posibilidades y alternativas para el desarrollo de la cultura más allá de las existentes.

### **← LA ORGANIZACIÓN DE LA RESISTENCIA →**

Existe un sinnúmero de alternativas para lograrlo, repasando lo que venimos exponiendo surgen a primera vista las siguientes experiencias que pueden multiplicarse como flores o cucarachas y habrá que bancárselas tanto en su inteligencia para organizarse como en sus propuestas estéticas:

Organizarse en grupos de artistas que compartan espacios para la producción, inaugurar espacios donde circulen fenómenos de diferente naturaleza, invadir otras áreas del arte desde la propia disciplina, recordar permanentemente a quienes nos antecedieron como artistas y ya no están entre nosotros, construir la memoria del arte, actuar en los contornos de la política o las circunstancias sociales, alentar a críticos e historiadores del arte a investigar sobre temas de nuestro interés además de nosotros mismos, asociarse, mezclarse, poetas, actores, músicos y demás lacras para organizar eventos y discutir acerca de los procesos de la cultura en el país, abrir bares temáticos, elaborar programas de intercambio y discusión, acceder al registro y a la crítica tanto de obra como de procesos, apropiarse de espacios para su incorporación al circuito del arte, sostener experiencias únicas como el arte correo o la poesía



visual, apoyar nuevas experiencias de gestión y apropiación en espacios públicos, dar apoyo y aliento a nuevos espacios que se abren a los artistas y al público, abrir los e mail para la difusión de las actividades, intercambiar direcciones de colegas, críticos, becas, instituciones y gente interesada en las artes, incorporar e involucrar a los alumnos de los talleres en la organización de las muestras para que conozcan el "backstage" del arte, participar en cuanta acción a favor de la actividad se lleve adelante, solicitar transparencia en los procedimientos de selección de premios o concursos, opinar, impugnar, interpelar, objetar toda cuestión que lo merezca, sostener la atención de los artistas, pensar, proponer y estimular toda forma alternativa de participación, hacer y dejar hacer, tejer la red. Reconstruirla. Recrear la voluntad.  
Hacer obra el deseo.

Un abrazo

**Fernando Fazzolari**



**37 poetas del Perú**

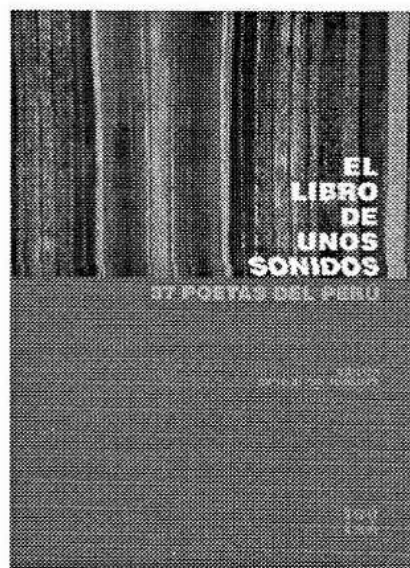
edición, selección, prólogo, notas y bibliografía  
**reynaldo jiménez**

xavier abril \* martín adán \* José maría arguedas \*  
vicente azar \* carlos germán belli \* francisco bendezú \*  
e. bustamante y ballivián \* leopoldo chariarse \* gamaliel churata  
\* raúl deustua \* José maría eguren \* jorge eduardo eielson \*  
américo ferrari \* julia ferrer \* pablo guevara  
\* edgar guzmán \* José alfredo hernández \* alberto hidalgo  
\* agosto lunel \* rafael méndez dorich \* manuel moreno jimeno  
\* César moro \* Enrique Peña Barrenechea \* alejandro peralta  
\* fernando quispez asín roca \* alejandro romualdo \* juan gonzalo rose  
\* sebastián salazar bondy \* javier sologuren \* luis valle goicochea  
\* César vallejo \* adalberto varallanos \* blanca varela  
\* juan luis velázquez \* emilio adolfo westphalen \* luis fabio xammar

(600 págs)

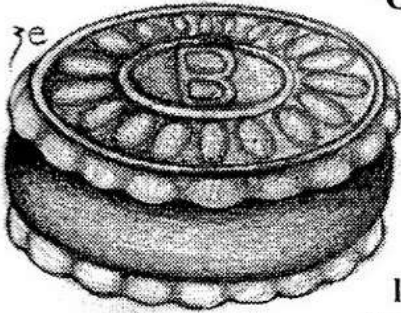
**tsé tsé**

distribución en argentina: fondo de cultura económica <info@fce.com.ar>





# SOLICITADA



Con referencia a los comentarios que distintos medios realizaron en las últimas semanas acerca del Dr. Gustavo Bruzzone, la fundación Start, la revista Ramona, el Proyecto Venus, Roberto Jacoby, director de Start, el Dr. Pablo Jacoby, secretario de Start, e incluyendo las menciones acerca del espacio Belleza y Felicidad, la editora Eloísa y la catástrofe del recital de Callejeros en el local República Cromañón, los abajo firmantes deseamos:

- Solidarizarnos con las personas, instituciones y proyectos culturales atacados ya que no existen dudas acerca de su honorabilidad y su absoluta falta de vinculación respecto de los hechos con que falsamente se los busca relacionar.
- Repudiar las insinuaciones de los medios que impugnan al arte, demonizan la actividad cultural y la "trasgresión" a la vez que invitar a la reflexión sobre estas formas larvadas de discriminación y censura como ecos de nuestro pasado represivo.
- Instar a una seria acción crítica sobre el caso Cromañón como reflejo del estado en que se encuentra la sociedad argentina.
- Invitar a las personas y organizaciones de la sociedad civil a informarse y tomar posiciones respecto del derecho constitucional a la presunción de inocencia.

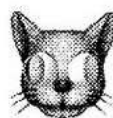
Adrián Pedreira. dni 20.910.944- Romina Freschi dni. 24.068.678- Diana Aisenberg dni. 13 753 765- Fernando Fazzolari dni 8.076.224- Walter Ch. Viegas DNI 21836154 - Arturo Carrera Escritor DNI: 5517711 - Pablo Dacal, músico DNI 25296081 - Paula Trama DNI 29.462.034 - paula lascaray dni 25.430.785 profesion: industria cinematografica - paula roggero, dni: 27935895 - Juana Maria Roggero DNI 27942140 - José Agustín Roggero DNI 31 860 165 - Juan Carlos Romero DNI 4808227 - Liliana Piñeiro - DNI 11.362.651 . Arquitecta . Jefa Depto Artes Visuales - CCREcoleta - Mariana Roggero DNI 22 655 643 - ana gallardo dni 14420349 - Julio Flores DNI 8432877 - Remo Bianchedi DNI: 8 406 647 - marta ares artista visual DNI 14.222.542 - Andrea Giunta, DNI 13 915 118 Profesor - Abram Lujan, Horacio Maria. DNI 17.856.906 Artista Visual. Arquitecto - Laura Malosetti Costa DNI 18.840.930 Historiadora de arte - León Ferrari DNI 1.800.909 - Blanca Rizzo. DNI 12.126.535 Profesión: Bailarina, Coreógrafa y docente - Alberto Hilal Dni 10089656 Artista Visual - Analia Zalazar DNI 20096043 Artista Visual - Eleonora Molina. DNI: 24.206.091 Artista plástica - Mónica Christiansen D.N.I. 5139615 - Blanca Lema DNI 10425371 - Jonathan Rovner DNI 24406093 - Patricia Delmar, DNI 11.802.711, periodista y escritora - Cristina Rossi - DNI 11.819.730 - Lic. en Artes - Patricia Carini DNI 14 465 270 poeta/ periodista - Anahí Cáceres DNI 10902724 - Alejandro Kaufman, DNI 11.121.813 - manuel adduci spina, dni 26096564 músico violoncellista - Marino Santa María LE . 8.104.315 artista plástico - Fabián Lebenglik, DNI 14.189.597 - Martín GERSBACH DNI : 18.746.008 Produccion Internet - Marula Di Como DNI 16245863 - Jorge Venturini C.I.: 4.536.081 Organización: Escenarios - Teatro de la Ranchería - Jorge Carrol Cédula: 4.090.464 - laura perez morales dni 10488908 - Ricardo Terriles DNI 13807701 docente - Ana Torrejon 14 270 347 - Marcela Römer DNI 17.519.159 - Alejandro Horowicz, ensayista, titular de "Los cambios en el sistema político mundial", Sociología, UBA. DNI 8.274.370. - Carlos Juárez Aldazábal DNI 23.988.221 Escritor - Soledad Stagnaro DNI: 24 335 206 Profesión: Artista /Dibujante - marcelo brodsky dni 11 534 367 - Julia Converte DNI: 28 421 693 - Francisco Javier Ríos DNI 22.656.181 Director de Sonoridad Amarilla - Cecilia Perkins - dni 18 285.454 - Juan Pablo Correa - dni 18.713.658 - Lucía Monti DNI 26133257 - Andres Waissman Artista Plástico CI :7.650.684 - Ricardo Piglia, DNI 5.321.386. - Mariano Mestman DNI 20.007.267 - María Graciela Rodríguez DNI: 12965769 Docente Facultad de Ciencias Sociales UBA - Carla Alanis DNI: 27 599 270 - soledad fernández mouján. dni 14391334, psicologa - Mariana Kopp DNI: 27311502 Profesión: Maestra jardinera. Especialista en literatura infantil y juvenil. Estudiante - Hilda Sabato, LC 5.695.571. Historiadora - Bárbara Argentina Tarquini, DNI 21.433.597, (poeta, psicóloga, performer) - Diego Manso escritor dni 25359344 - JUSSARA SALAZAR - BRASIL - Id. 1523430 SSP - Dr. iur. Alberto Luis Zuppi LE 8479464 - isabel peña dni 24424210 - Laura Sabina Voboril. DNI 25676531 Estudiante - Sebastián Scigliano. dni 22962689 - mariela scafati dni 23282042 artista visual - julio t. (manipulador visual) dni 21885736 - Gabriela Ciarallo - DNI 22108140 - Laura Doctorovich D.N.I. 26.046.963 - Angel Del Ré, Dni: 24.977.508 - inti pujol artista plastica dni 27090559 - Federico Escofet DNI 18313679 - Lara Correa 24.587.788 (música) - Nancy Rojas DNI: 26355784 Investigadora - macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario) - erika vollers dni 24136336 - Gabriel Cabuli DNI 13753861 Arquitecto/Escultor - Ernesto Lamas. DNI 20213285 - Natalia Maciá D.N.I. : 28.679.560 Estudiante Comunicacion Social - laura rescigna estudiante de periodismo dni 22156044 - Florencia Battiti - DNI 18.284.962 Lic. en Artes - Pablo Montini. D.N.I. 21.545.170, historiador - Fernando Farina, director de los museos Castagnino y de Arte Contemporáneo de Rosario (macro),DNI: 12.381.087 - Gustavo Moure dni 28181131 PERIODISTA - Carlos Masotta, DNI 17445036, (antropólogo UBA-CONICET) - alejandro perez becerra dni 5330250 pintor - Ana María Trejo DNI 24289173 Abogada - Silvana Magliocchi, dni 26.443.524, actividad productora de television



- Jose Abram Lujan, dni. 17786903 - Fabiola Ferro, DNI 18.129.832, Docente UBA - Florencia Fragasso DNI 24498426 - Luciano di Napoli.DNI: 27.796.467 - Jimena Ferreiro Pella DNI 25690411 - MARTIN LEGON dni 26.965.247 - Roberto Antonio Perez DNI. 13.259.344 Comunicador - Escritor - Lucila Bermúdez dni: 29.453.783 estudiante de derecho - Alejandro Mendez DNI 17.476.640 escritor - Gustavo Battiti DNI: 17.942.097 Herrero - Pablo Strucchi DNI 22403628 - Mariano Martin DNI: 24.204.278 Artista, músico - Manuel Ruano, poeta y director de la revista Quevedo, D.N.I. Nro. M 4.405.073 - Dra Marta Raquel ZabaletaEconomist-Writer- Poet-Pasaporte britanico 037590103 - Mariano Esterlus DNI: 28329765 - teresa arijón escritora dni 14454587 - Xil Buffone DNI: 17.807.043 artista - Martin Cajales d.n.i 26.556.100 Bestiario Discos y Libros - Por Fundación el cicloPablo René Belzagui DNI 16.840.879 - daniela bravo dni 25.954.900 abogada - Ana Aliverti, DNI 26458404, abogada - ANA MARIA PORCHILOTE (COORDINADORA ESPACIO VOX DE BAHIA BLANCA.ARTISTA PLASTICA.)DNI: 4.964.208 - Duilio pierri ,dni 11266752 - Ángela Di Tullio. DNI: 6.681.331. Profesora. Lingüista - maria elena sancho dni-14.927-846 artista visual escritora - Julián Massaldi DNI 22922752 (músico, traductor) - Adriana Bustos DNI 17627691 - Laura Kornfeld, DNI 22547803, docente (UBA) - rodrigo pablo freire méndez (trelew, pcia. del chubut) abogado (uba) dni 23.692.756 - Raquel Sarángello DNI N° 12.729.048 - Fernando Gárriz DNI 14.957.761 músico - Marita Begué DNI 24694110 Artista visual - Mariela Palmieri, DNI:22882495, Artista Plastica, Profesora, Prensa(Resistencia Chaco) - Diego Fernando Guerra DNI 25.478.895 - Lucia Bianco, dni 27.124.009 - Ariel Cagnola Relator de la Sala I de la Cámara Contencioso Administrativo y Tributario de la Ciudad de Buenos Aires DNI n° 25.185.953 - Ma. de la Paz Garberoglio - DNI 24 258 624 - Horacio Zabaljáuregui dni 11633490 - adriana lestido, dni 11.593.719, fotografa - alicia herrero dni 11 422 636 artista - Jorge Ariel Madrazo Escritor-poeta DNI 4.071.502 - IAURA MORSELLA- DNI 16.432.373 -EX SUBDIRECTORA DE ARTES PLASTICAS DE LA MUNICIPALIDAD DE VICENTE LOPEZ - Eric Londait DNI 26397840 Programador - Jorge Luis Todarello DNI 12 668 575 Ing. en Organizac. de Empresas / escritor / actor - Carlos Jauretche DNI 21.072.876 (difusor creativo) - gustavo daniel rios DNI 20.480.622 - Verónica Ardanaz, poeta y editora de Ediciones del agua, en Salta, espacio de creación de papel arte y ediciones especiales para poetas; integra TRAMA. DNI: 21.155.348 - Cecilia Sainz DNI 22.110.389 - Rocío Villar, DNI 26471137, estudiante de artes, actriz - jorge daniel mitidieri, d.n.i.: 17.709.317, artista visual - Dra. Gabriela Massuh DNI 6389691 - Any Ermili (prof. de Arte)DNI 11.797.474 - Ana Martínez Quijano, Cédula de Identidad 47774694 periodista - martin ponce D.N.I 29.522.247 - Karina Granieri artista visual y curadora DNI 22.913.561 - David Wapner (poeta, escritor, autor de libros para chicos, residente en Israel) PA (Pasaporte Argentinp) 12011628 - Juan Fernando García DNI 21.448.508 Escritor - RAFAEL GARRITANO (RAFA TANO).PERIODISTA D.N.I. 18.310.967 - andi nachon, dni 23691071, escritora - Fabián Muggeri DNI 21.151.079 - Nora Dobarro DNI 4412904 - Christian Diaz DNI: 22507059 - alejandro lopez dni 29654248 - Claudia Gilman, dni 16 213 456 - Eduardo Baró, DNI 10144991 arquitecto - Gabriela Fernández dni 18532110 Artista Plástica - Ana María Trejo DNI 24289173 Abogada - Horacio Tarcus, docente e investigador de la UBA / CeDInCI, DNI 11.594.930 - Martina Lorenzutti DNI 13.137.915 Artista Plastica - Vladimiro Merino DNI: 23126069 Profesión: Ilustrador - Beatriz Susan Gez DNI 16.304.136 Psicologa - Luis Nicolás Laporte DNI 11.880.261 Empleado - STELLA SIDI DNI 3.796.628 artista plástica, periodista - Claudia del Río, Dni 12823 456 - Nora Iniesta DNI: 6422864 - Pablo Landaburu DNI 21.951.939 - analía Regué. DNI 17.339.775 - Dolores May DNI 6553957. Artista Plástica - Carlos Kravetz artista plástico dni 8632530 - Marina Rubino DNI 22100 448 artista plástica - Ana Longoni, investigadora, DNI 18448232 - Pablo DE MONTE Artista visual DNI. 13 561 789 - Bernardo Zabala DNI 12.153.520 - Grinstein, Eva - 23 371 954 - Crítica y curadora - Lic. Stella Cipriani- DNI 14072756- Artsista Plástica y Doc. de la Escuela de B. Artes, Humanidades y Artes Rosario) - Carola Wilde DNI 17 340 036 - Nora Menghi, DNI: 11.269.516, artista - Justo Pastor Mellado crítico de arte / curador independiente / director Escuela de Artes Visuales y Fotografía, Universidad UNIACC Pasaporte 6063153-0 Santiago de Chile. - Roman Mazzilli DNI 12011081 Director de la revista Campo Grupal - Gonzalo Gil, dni 16.288.092. - Fernanda Martínez Rubio DNI. 28.565.962 Fotografa - Gonzalo Aguilar, DNI 17106635, Crítico - Mariano Valerio DNI 21.482.149 - Claudia Martínez Campos, d.n.i.17.465.068, escultora. - Alejandro Rúa, DNI 16.747816 - Aldo Félix Marrussero DNI 28369989 Artista / Organizador de fiestas -Elena Blasco, artista plástica, DNI. 16973129 - vanesa sacca dni 23.086.560 artista - Osvaldo Baigorria, escritor, DNI 7.374.395 - Andrés Waissman DNI 11.824.585.. Artista Plástico - Atilio J. Killmeate, abogado, DNI 22.409.847 - Agustina Cavanagh DNI 16976191 - Ana Alvarado - DNI 13388887, directora de teatro. - irene serra, dni 20034578, artista visual - Paula Mariana Burd - fotógrafa - DNI 21.981.597 - JOSE MARÍA REYNA // DNI 22.504.699 de LA URBE - Gustavo Navas DNI:23137177 Artista plastico - mariana aizen dni 25705343 - Dr. Julio Aranovich, C.I. 7.612.382 - Silvana Spadaccini dni 26420692 - José Fernández, DNI 17197784, profesor - Zulma Torres- DNI 11 414 019- Coord. arte y trabajo social - Alejandro Cides,dni 24472221. - Matias I. Rizzone DNI 23.075.074 Medico - Mariana Pariani, Diseñadora Gráfica DNI 22653558 - Marina De Caro DNI 14223979 - Santiago Rial Ungaro. DNI: 92.409.562 - Jorgelina Núñez DNI: 14081246 editora - Bianki (Diego Bianchi) dni: 16 678 368 Profesión: Diseñador-ilustrador-editor - Santiago Garcia AramburuDNI 20.537.573Diseñador - Juan Jaureguiberry DNI 20.937.449 - DANIEL KON DNI 11.451.146 - MAITENA BURUNDARENA DNI 14.882.588 - Carlos Barbarito (poeta y ensayista)DNI 11.020.910 - Carolina Andreetti dni 21437265 - Oscar Steimberg DNI 4.193.932 - alejandro perez becerra, pintor, dni.5330250, - Angeles Anchou, DNI 25562123, Lic Ciencia Política, UBA - María Teresa Constantin Historiadora y crítica de arte. DNI 10.325.398 - silvina messina DNI 18367377 empresaria - Leonel Fernando Luna dni : 17 809.707 - Alicia E.Reyna, DNI N° 20.296.062 - Eduardo Minardi, DNI N° 16.779.008 - Elías Abdul, DNI 18.639.925, Diseñador Gráfico - Marta Crespo. DNI 12404977 Psicoanalista - irene schnabel dni: 22.744.235 profesión: artista plástica - diseñadora gráfica - cantante - Mirta Fumanski LC 6.418.638directora y artista plástica - Guillermo Ueno Dni 20497837 - Carlos Navarrete Artista Visual Numero de pasaporte : 10 907 146-3 - Gustavo López - DNI 13.461.617 - Mariana López DNI 16.574.864 - gabriela Notti artista plastica dni 20568800 - Julia Grosso DNI.23 898 268 - Amparo Discoli DNI: 28.384.283 Estudiante de Historia del Arte - Julio Schwartzman - DNI 4552242 - Leandro Enio Ricciari DNI: 26.088.287 Profesión: Compositor y arreglador - Mario Brodersohn, CI 4124938, economista - Ileana Arduino, Abogada, DNI nro. 25.852.059 - liliana samuel dni 14.976.679 periodista - Andrés Duprat DNI 16.813.587 - Mariana Bellotto DNI 16.939.463 - Luis Niveiro d.n.i. 10.416.451 - Charo Peiró DNI: 22616463 - Julio César Lozano DNI 21.055.758 - Natalia Maya. estudiante de letras, DNI 28057422 - guillemro mirochnic dni 27 202 844 estudiante - Arturo Aguiriz (Artista) Dni 16225025 - Silvia Leone Dni 25314345 - Juan Manuel Lima CI 8110530 Artista visual - Juan Pablo D'Antonio DNI 20493091 Webmaster buenosaliens.com - Sabrina Cuculiansky DNI 23.374.447 - soledad tordini dni 30.367.129 productora cultural - moira aguirrezabal, dni 22.226.933, artista plastica - Tulio de Sagastizabal, DNI 5090448, artista y docente, director del Fondo Nacional de las Artes - karina Azar, DNI 20.497.355 - Claudia groesman dni 17703522 escritora y docente de arte - Monica van asperen dni

14959289 - Andrés Kilstein, dni 28802640 poeta - diana marchetti dni 23926695 artista plastica - Patricia Gil D.N.I. 18.318.152; ARTISTA PLÁSTICA - maria florencia reta. DNI 23 362 848. abogada y fotografa. - marina camporeale,d.n.i.20.365.970 artista visual - diana marchetti dni 23926695 artista plastica - Fabián Attila DNI 14 944 936 - Analia Troiano DNI 11.872.295 actriz/ oficina producción celavardén-rosario - Marcelo Lo Pinto dni14.897.243 - Ignacio Jawtuschenko DNI: 25.029.292. Periodista - Mariano Galperin dni14886425 - Lorena Ventimiglia dni 22235066 - fernando trucco dni 17 590 908 - Cecilia Szalkowicz, DNI 22.963.317 - Guillermo Basyk, DNI 18212760, artista plástico - Laura Codega DNI : 25 691 012 - Claudia Pasquini DNI 16558011 periodista - rosalia molina dni 12.719.828 - Daniela Lucena - DNI 25.360.360 - sociologa - cintia clara romero dni 25110316 artista visual - MARGARITA HAND DNI 4 775 616 - Luciana de Carvalho dni 21 730 140 - Mónica Girón dni 13 144.121 - trabaja en el arte - natalia cacchiarelli dni. 22325645 - nombre isabel caccia DNI 24844011 - Laura Manson DNI 30.133.447 Industria Cinematográfica - Leonardo José Glikin, Abogado, DNI 11528999 - Mariana Jubany DNI: 25.190.002 - David Brugiafredo, DNI 30 761 977 Estudiante y referente incultural de los que quieren filosofías baratas y zapatos de goma - camilo guinot, artista, dni 21.715.192 - Ayelen Guezamburu dni 17.755.528 - Raúl Ponce Profesión Artista Plástico D.N.I 7.089.106 - Sol Zingerling - DNI 27.461.514 - Directora Revista Happening arte+cultura - GERARDO RODRIGUEZ 7.088.513 L.E ARTISTA PLASTICO CREATIVO PUBLICITARIO - Marcela Rapallo dni:27.778.031 artista plástica - Laura, Massoni, DNI. 16.325.154, artista plástica - Eugenia Bekeris, Artista Plástica, Argentina Dni, 5.965.934 - Pablo Martin Latorre DNI.28.806.737 Artista Plastico - Adriana Elizabeth Zunini. DNI: 18046541. Estudiante del IUNA - Lucila Anigstein, DNI 24.587.790 - Melina Berkenwald dni 22533592 - Sergio Lamanna, dni 24366443, artista plastico, realizador de escenografia - luciana lamothe dni 25.023.039 - Santiago Garcia Navarro, D.N.I. 22.915.794. - roberto cubillas 20.009.365 D.N.I ilustrador - Marta Calí artista visual DNI: 14 769 852 - Diego González DNI 23.313.673 Docente - Noé Jitrik, C.I. 4.478.117. - Vilma Truncellito DNI 13465062 - Georgina Gil Editora DNI 14432746 - Pablo Contreras, DNI 20957612, Diseñador gráfico y Artista plástico. - Luciana Barreiro DNI 29 478 830 - Estudiante de Artes Visuales - Beba Eguia, doc. 3.992.137. - Silvia Dolinko- DNI 21.477.728- Lic.en Artes. - Sebastián Matías Fernández DNI 27.938.520 Prof. Contador y Estudiante de Filosofía. - Mercedes Casanegra DNI 10.304.367 Crítica de arte - Pablo Ziccarello, dni 22.848.485, artista. - Laura Lobov, DNI 26281150 - Maria Jose Aldazabal Villar - Artista plastica - DNI 16822046 - Jorge Macchi Artista visual DNI 16.677.144 - Alejandro Ikonicoff dni 21173761 - Roberto Pittaluga, DNI 14315210, historiador (UBA - CeDInCI) - Alejandra Oberti, DNI 18307957, socióloga (UBA) - Nushi Muntaabski DNI 17577902 Artista, Directora de la Revista Canecolón.- ROBERTO ANTONIO PEREZ DNI 13.259.344 Comunicador social - Creativo amateur pero no regalado. - sergio pángaro dni 17 620 309 - diego aleixo , productor. dni 25805166 - Pablo Bendesky DNI 7602945 - Mariano Del Aguila (periodista) 23.179.477 - Luz (Orly) Benzacar DNI 12.317.451 - Lucas Rubinchich DNI 11483756 - nicolás gorosito, dni 28057418 - Enrique Arau, escultor, DNI 8.382.544 - Maximiliano Sanguinetti Lic. en Comunicación Social, agitador cultural. DNI: 22737062 - Clara Monti D.N.I.: 27.940.640 - ruben grau dni 13 808 016 - LUZ DARRIBA, artista plástica, España, DNI 33542723 - Martin GERSBACH dni 18.746.008 - Anibal Buede DNI: 12.876.319 - natalia cacchiarelli dni. 22 325.645. - Cristian Aliaga, escritor. dni es 14598839 - cristina ramos dni 14.313.723 - Marcelo Levy Yeyati dni 17648344 profesion Músico - Claudio R. Boyé. Psicoanalista. DNI 11.286.383. - ana lopez dni 11721294 atista plastica - Alfonso Luis Mario Insaurralde D.N.I.: 23.738.992 Artista Visual - silvia gurfein dni 14.186.881 artista - Pilar Altilio 12.217.385 curadora independiente, teórica y gestión cultural Mar del Plata - Sebastián Gordín, dni 20852829, artista plástico - marta ituriza, dni. 10478569, psicoanalista - Juan Livingston DNI 22431556 Diseñador gráfico - Inés Raiteri DNI 16226877 - Marcela Mouján DNI 16.975.984 artista plástica - Laura Polack, DNI 17902 044, 4781 7380, Antropóloga, Politóloga, Investigadora. - maria juana lujan dni: 29202293 estudiante, fotografa, poeta - Nicolas Guagnini DNI 18 310 959 - Jorge Di Paola, dni 5.376.841, escritor - Milede Macaluso, dni 27.827.066, estudiante - Maria Julieta Basso, Dni 24 539 137, profesion. Artista Plástica - ines acevedo, dni 30.229.255 estudiante - Patricia Anuncibay arquitecta DNI 13 551 851 - María Inés Francia nro. y tipo de documento: DNI 24.302.733 profesion: artista visual y docente - Hilda Paz DNI 6278852 artista plastica - Pablo Mehanna, DNI 17.675.259, Fotógrafo - olivera hector daniel DNI 21014869 - Rosana Schoijett DNI 20 619 157 - Lucila Mari, DNI 26323371, pintora - Leandro Tartaglia dni .26.348.652 - jimena lascano dni 21.562.423 artista visual - gabriela gutierrez dni 25997945 - Patricia Hakim DNI: 16.130.634 Artista visual - guadalupe neves DNI 16766415 - Jorge Opazo Ellicker Artista Visual DNI 21.842.461 - Pablo Siquier DNI 14 619 726 - Leonel Fernández Pinola. DNI:26.536.048 - Amparo Discoli DNI: 28.384.283 Estudiante de Historia del Arte.- Alejandra Herren. Periodista, subeditora de La Nación revista, ama de casa. DNI 14340958 - Katalina guerrico dni 30859291 artista plastica - karina basile. dni: 23.361.595 arquitecta. - Beatriz Sarlo, DNI 4441283.- Francisco Javier Lozano DNI 17.385.760 - Carlota Beltrame . Artista plástica, docente, investigadora.D.N.I. 13.893.858. - Roberto Amigo, DNI 17287282 - Daniel Trama, DNI 17.896.323, artista visual - Rubén Szuchmacher (DNI 8586024) Actor y director teatral - JUAN JOSE CAMBRE , DNI 7 613 863 - alberto pantano, d.n.i.8.316.620, soy artista visual. - Marta paladino l.c. 6072796 - Marta Castillo L.C. 5430045 traductora, escritora - Floki Gauvry DNI 6551097 artista visual - daniel link DNI 13.711.546 - Eleonora Beatriz Cucci D.N.I. 16.288.078 DOCENTE Estudiante de la carrera de Lic. en Artes - Alejandra Wolff - artista visual- Chile, Carné Identidad: 10.567.735-9 - Félix C. Lucas, DNI 18.226.397, Escritor y editor - Solana Molina Viamonte DNI: 24.270.478 - Martin Rodriguez DNI 29.591.412 Periodista - Ivana Martínez Vollaro - DNI: 22 235 564 [artista] - Mariano D'Ambrosio - DNI: 21 579 184 [abogado] - Giella Ingrid Danielsen Lopez - estudiante de filosofia- DNI 24.982716 - Karin Schneider doc- 33452659 (email) - Indiana Pizzomo DNI 11834831 - Sandra Mutal DNI N° 16083374 artista visual Cordoba - lucia llorente doc 17366998 - Alejandra Escribano, DNI:16500728, - Gabriela Bejerman dni 23. 511. 926 - laura belen benech dni 21 656 936 - juliana garcia bastons dni: 28633513 - martin dipaola 24.687.525 docente y artista plastico - Juan Carlos Volnovich DNI: 4.387.810 - eduardo zabala DNI:24.264.360

Pueden leerse las distintas notas realizadas por la prensa, el comunicado aclaratorio de la Fundación Start y el expediente presentado posteriormente por el juez Bruzzone en: [http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/59.1\\_medios.html](http://www.proyectovenus.org/ramona/home/anunciantes/59.1_medios.html)





## poemas de JUANA ROGGERO

### Antro

si adónde quisiera salir si pudiera  
del Antro de adentro  
estamos adentro del Antro

morir allí adentro  
del Antro cerrado sin puerta  
respirando algo negro o aplastado  
o resignado a un desmayo que huya del dolor.

quién muere quién no  
ruleta rusa  
ta te ti, suerte para ti  
para ti no  
salís  
vos te quedás

se cae este techo  
que se hizo fuego que quema desde arriba  
se cae sobre personas y estamos  
como payasos idiotas ratitas  
corremos corro yo para salvarme y respirar.

Humo.

Pero el techo ya no es techo  
y los de afuera no sé si están afuera  
no sé si escuchan.

Fueguito ahora estás lleno de fuego  
que nos va a incendiar a todos atrapados  
en el fuego.  
Murieron.

### Yo no estaba

Tengo miedo de un tobogán  
ese que queda en la plaza de antes de ayer  
no sé si está, es amarillo  
no me subí nunca al tobogán  
quizás porque es amarillo  
y debajo de todo pero muy abajo  
(sólo para caer de boca al piso)  
ese aserrín colorado (triturado)  
se parece a la madera de antes de ayer  
a la bandera blanca de ese cuadro  
pero creo que era amarilla  
por eso no pude acercarme  
el rastrillo de ese cuadrado  
recién pintado no pude usarlo.  
Es que tengo miedo de un camión  
se estaciona sólo en aquella esquina  
no lo estacionan (¡se estaciona!)  
y por eso no quise mirar su color  
ni sus ventanas no me acuerdo  
es que estaba cerrado el camión  
pero igual no lo vi.  
Sí, en la plaza que íbamos antes de ayer  
no había arena entonces no jugué  
pero había cangrejos en la arena  
y tuve que cerrar los ojos  
igual eran amarillos  
¡qué miedo me daban esas pinzas!

## "La Triste y Cándida Historia de la Muerte Anunciada de Itanic"

no ... puedo... leer...  
veo un link abajo otro link arriba otro link  
azules igualitos ordenados  
y es como los numeros de muchas cifras  
mente en blanco  
(ahora esta hablando por telefono  
de industrias loqueadas  
pffffff..... gritaaa!!!  
me revuelve el estómago)  
igual es copado...  
porque nos pregunta si estamos depiladas  
porque sabe quién es buena gente  
creo que también porque nos quiere  
y no quiere encaramos  
es copado...  
a mi me cae muy bien  
y a veces pienso que esta harto  
y en esos momentos me da lástima  
como cuando habla de su hijo  
cuando se ríe  
sí, la verdad es que es copado  
y lo defiende.

Pero no es sobre él esta poesía  
era sobre esa "cándida muerte de Itanic"  
que yo pensé que era el Titanic  
ese que se hundió en 1914  
y quedan sobrevivientes  
o quedaron  
me fui al Titanic  
y a las vidas despues de las vidas  
o sea: las segundas vidas  
uf... IBM y HP  
300 lucas  
un café  
y yo canto "Ella esta muerta" de Las Pelotas  
y escribo frases de "La Vela Puerca"  
y un amigo de una amiga me invita a flayear con "y"  
(yo pensaba que era "flashear"...)

Casi me olvido de Miles y Jack<sup>2</sup>  
viajando por USA  
un depresivo y un tonto  
un negativismo y un predicamento  
qué risa ayer...  
qué risa la de esas viejas de atrás!

.....  
<sup>2</sup> Personajes del film "Entre copas"

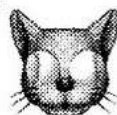
Cromañón, República de Cromañón. El tema rebalsa y las opiniones y las pulsiones van y vienen. Vuelvo de presentar la revista en Bahía Blanca, invitada por la Cooperativa Editora El Calamar. En ese viaje asisto a una muestra de arte y protesta organizada por Marcelo Díaz, El Petit Museo de un ilustre desocupado, los Objetos de lucha y protesta elaborados por Luis Carapella, personaje que conozco por el libro de poemas de Mario Ortiz. Una muestra en la que el Arte funciona como un espacio de libertad para pensar el conflicto: la violencia, la impotencia, el dolor se materializan en algo bello, en un modo de producir sentido y pensamiento. En esa muestra además se realiza una encuesta acerca del sentido de las protestas. La semana anterior en Buenos Aires, asisto por televisión a imágenes de protesta de familiares por el fallo de los jueces en la causa Cromañón con respecto a la excarcelación de Chabán. Pura violencia, los familiares a las piñas, y las cámaras haciendo del dolor un show sostenido en el que el diálogo no tiene lugar. Mi cabeza se carga de estímulos que no encuentran cauce. ¿Por qué protestar? ¿Es un imperativo protestar? ¿Cómo protestar? Y sigo desmenuzando el tema ¿Qué significa protestar?

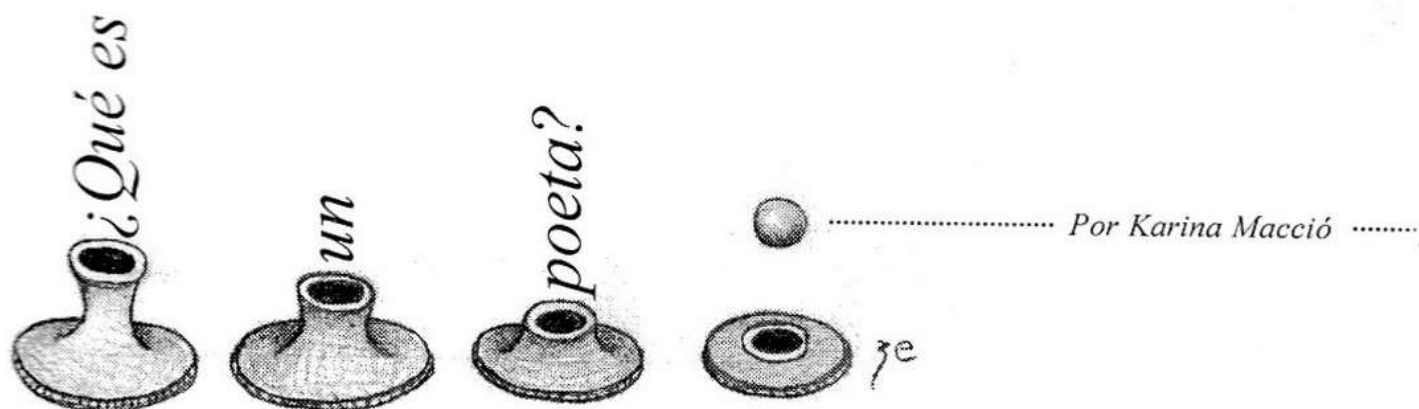
Llego a Buenos Aires y encuentro el mail de la revista ramona, invitando a leer un archivo de notas de prensa en relación al tema, en el que se lee el "prontuario" del juez Bruzzone: coleccionista de arte, editor de una revista de arte, amigo del artista y sociólogo Roberto Jacoby. Me estalla la cabeza.

Desde Plebella hemos abordado muchas veces el tema de cómo nos hacemos cargo los artistas de nuestra actividad, tanto desde el Living de la Poesía, como desde Qué es un poeta, como desde los debates e investigaciones que hemos organizamos. Allí intentamos dar causa a por qué los artistas no siempre nos definimos a nosotros mismos como tales, salvo en determinados círculos, por vergüenza, por temor a la marginación, por no ser tomados en serio.

Juana Roggero es sobreviviente de Cromañón. También es poeta. Leyendo sus poemas creemos que se perfila una respuesta posible. No elegimos todos los que directamente tenían que ver con la noche de la tragedia. Lo que tienen en común estos poemas es que fueron escritos luego del incendio.

Romina Freschi





Esta vez voy a hablar de algo que ya hablé -¿no es lo que siempre hago? Ah, pero esta vez, además, lo pongo al principio, lo de-claro, lo a-claro, y no es casual que un intento de claridad o aclaración esté en el comienzo, en el origen de lo que re-escribo-; algo que no es nuevo para mí de ninguna manera. De forma general no lo es, porque siempre (en alguna entrevista, en una clase de taller, en alguna charla o reunión poética) la cuestión surge. Y de forma específica, en lo que a este escrito se refiere, con varias modificaciones, lo central del mismo fue leído en el *Encuentro de Poetas Jóvenes* que se realizó en Comodoro Rivadavia en abril de este año. Esto también me parece importante. Participé de un encuentro de poetas jóvenes: eso nos reunía -¿la juventud? ¿la novedad?--; lejos estábamos de ser todos jóvenes, aunque la mayoría, claramente, lo era, ya que no superaba los 30 años y muchos estaban aún lejos de promediar la veintena.

¿Cuál es la relación del poeta con lo "nuevo", con lo "joven"? (nuestra relación). Ésta es la cuestión, que hacia mí vuelve como una ola incansable. El ámbito poético parece no escapar de la carrera alocada por lo "nuevo" que ocurre de manera generalizada en todos los ámbitos en los que hay algo para consumir. La modernidad despertó una fascinación por lo "nuevo", un deseo de llegar primero para tomarlo y deglutirlo, para exhibirlo, para que sea viejo con nosotros antes que en otros, y así ser capaces de conseguir el máximo rédito que se puede sacar de lo "nuevo": fuimos -brevemente- originales, únicos, distintos. Ahora miramos con desolación lo que antes era nuevo, viejo ya en nuestras manos, y lo descartamos, intentando captar la próxima novedad. Hay que ser rápidos, hay que estar alertas, si no somos los primeros, no importa llegar. Lo nuevo es un espejo despiadado y quimérico: nos hace hermosos de forma fugaz. Inmediatamente se triza frente a nuestros ojos, como si revelara su precaria estructura de ceniza, o de sal. Este tiempo-vorágine se aplica a cualquier producto dentro de la lógica del mercado, y entonces hablamos de "modas", "tendencias", "lo último", e incluso "lo que viene" -como si el vértigo del presente no fuera insopportable, se le agrega que el futuro queda casi sin entidad, ya es presente, *ya está anunciado*.

Un ejemplo: aparece un "nuevo" quitamanchas, más efectivo, de poder *inigualable*, no hay mancha que se le resista, porque este producto tiene una *nueva fórmula*. Y al ver en el comercial cómo la mancha desaparece -como si nunca hubiera existido- se borra la historia, se borra el momento en que se produjo la mancha y la serie de hechos que llevaron al nacimiento de la misma -la magia del aclaramiento, el deshecho de la aclaración-. O también podemos ver la mancha despegándose, pretendiendo ser tan superficial como una calcomanía. Entonces, cuando vemos tanta redención en una ropa estropeada, que luego parece nueva, nos permitimos aún dudar "¿Será posible? ¿Será verdad?". Es que la ilusión es fuerte, la esperanza nunca acaba, y lo nuevo es como una sirena que queremos escuchar, que buscamos perseguir. Lo nuevo conjura el cansancio, ese *spleen* modernamente heredado, y sólo acentuado por el paso del tiempo, porque comprobamos cada vez su existencia. En un presente de rutinas extremas que encarcelan el día haciéndolo desaparecer, lo nuevo

aparece como un cartel luminoso que señala una salida, un nuevo tiempo, una re-novación. Claro, es siempre mentira. Se trata de una estrategia de consumo que nos lleva a gastar para adquirir el fugaz tesoro y ser fugazmente felices. Después, es aún más terrible. La ya conocida caída en lo viejo, la vuelta a la oscuridad habitual de la cárcel, que ahora es mucho más profunda, mucho más oscura. Por eso la necesidad de *repetir*, la trampa de la adicción para que el consumo nunca esté satisfecho.

A pesar de sufrir modernamente los embates de la nueva fórmula, la poesía con su historia y tradición sigue estando presente. En este sentido, la poesía es "vieja": es un cuerpo material que nos remite al origen, cuerpo gigante que sigue creciendo a fuerza de escritura. Irrefrenable y desbordado en su desarrollo, igual que el tiempo que no deja de acumularse, la escritura que también puede ser vista como un mecanismo de espacialización del tiempo, aparece como un cuerpo en continuo crecimiento. De ahí, mi desconfianza, mi mutismo, cuando me preguntan qué es lo nuevo en poesía. ¿Qué puede haber de *nuevo* si cuando el sol se posa sobre este cuerpo nos deja ver *todo*? La tradición, lo que queda a un costado, esas infinitas, babélicas, líneas plasmadas, trazan mapas imposibles de abarcar. Frente a este panorama se entremezclan a la vez la impotencia y la potencia: *todo ha sido hecho, todo ha sido dicho...* ¿Y? ¿Qué importa? ¡Hay tanto para admirar! ¡Tanto para recortar! ¡Tanto para sacar! Y sigue creciendo. Desde que comencé a hablar ¿cuántos nuevos y maravillosos poemas se habrán escrito?

Quizás por acá pueda empezar otra vez: entonces el miedo. Fue también el punto de partida de esta lectura: miedo a pronunciarse, a decir algo, porque ya fue expuesto: ¿no lo dijimos ya? ¿no está todo dicho? Y aún más, ¿no fue dicho de mejor forma? ¿Por qué, si es así, escribir? ¿Por qué abrir la boca si sólo vamos a repetir, a caer en otra rutina que muchos anticiparán? Bueno, es inevitable. Se trata de una *necesidad*, según Rilke; una *maldición*, según Clarice Lispector -quien también la llama *bendición*-, de una salud posible, según Deleuze. Entonces escribir con la carga del corpus creciente a nuestras espaldas. Me asfixio, cae sobre mí con el peso de la conciencia, de lo muerto y lo perfecto, perfecto por muerto, por acabado. Mientras, yo, acá, sin aire, me siento temerosa, rodeada. Pero al final, salgo. Logro moverme en una dirección y salir. Del "*pesimismo del intelecto*" al "*optimismo de la voluntad*", como propone Gramsci<sup>1</sup>. Puedo (ésta es la palabra clave), puedo hacer como que ese enorme cuerpo no existe, simulo, y así se desintegra (al menos por un rato), y em-

## DE LA MANCHA

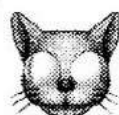


L I B R O S

ESTÉTICA  
FILOSOFÍA  
HISTORIA  
POESÍA

LITERATURA  
PSICOLOGÍA  
SOCIOLOGÍA

Av. Corrientes 1888 - PB C1045AAN Buenos Aires  
Tel.: (5411) 4372-0189 / [delamanchalibros@sion.com](mailto:delamanchalibros@sion.com)

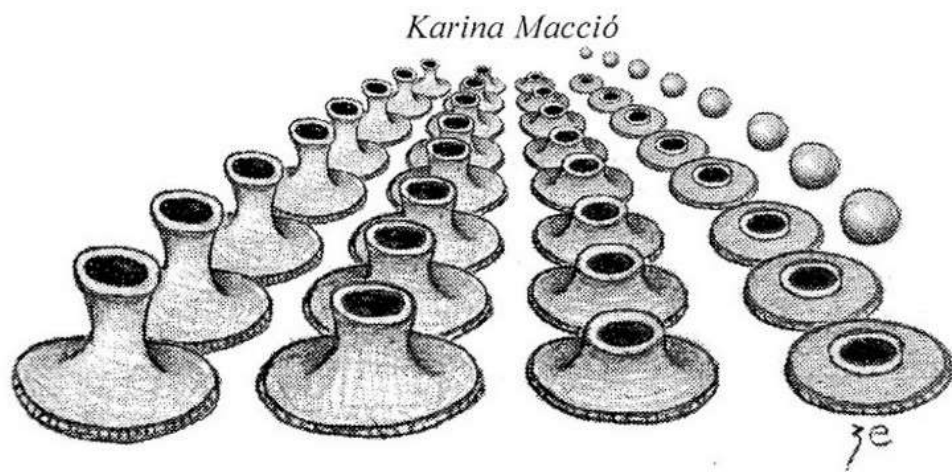


piezo a escribir. De cero. No hay otro plano, más que esta hoja, esta pantalla. Empiezo a escribir. Único, todo lo que sale es original, ya que no existe nada más que un yo y el plano donde se imprime. Inmediatamente, en el mismo momento en que se abandona el texto, éste es absorbido y empieza a verse de otra manera: se convierte en una célula más del cuerpo en crecimiento perpetuo. Por eso, establece relaciones, adquiere su valor dentro del sistema, y pasa a ser una respuesta a algo ya dicho. Se re-contextualiza, se re-úne con el *corpus*. En verdad, su originalidad y su novedad sólo son posibles a partir del establecimiento de estas relaciones, y sólo será posible en parte, dado que siempre estará contestando a un texto anterior, de manera consciente o no dentro de su propia lógica de escritura.

Hay una tradición, una línea -siempre la hay-. ¿No lo aprendimos, acaso, de los dadaístas, los futuristas, los surrealistas? ¿No lo aprendimos de Oliverio Girondo, de César Vallejo, de Haroldo de Campos, de Alejandra Pizarnik? ¿No lo aprendimos? Claro que sí. Lo leímos, lo aprendimos, lo robamos. *Lo hicimos nuestro*. Y para hacerlo más potente, cuando se nos ofrece el quitamanchas, se lo aplicamos. Poemas nuevos, poemas relucientes, poemas que tienen todo para que dé ganas de leerlos, porque antes que nada, son *nuevos*, y entonces, ¿quién no querría acercarse, curiosar? Claro, se trata de una *invención* y no hay nada original. Como dice Foucault retomando a Nietzsche, la idea de "origen" borra la "villanía", la "mezquindad", en definitiva, las "oscuras relaciones de poder" que terminan ocasionando los comienzos. Todos los orígenes son, en realidad, invenciones. Y la invención implica "*por una parte, una ruptura, y por otra, algo que posee un comienzo pequeño, bajo, mezquino, inconfesable*"<sup>2</sup>. Hay un deseo, una clara voluntad que se pone en marcha. Entonces, lo "nuevo" es para la poesía una paradoja. Por un lado, los recursos que utilizamos fueron tomados de distintos momentos históricos. En este sentido, todo lo que puede parecer más característico en la poesía nueva tiene antecedentes, se inserta en una cierta línea poética, aunque superficialmente se le aplique quitamanchas. Por otro, lo único que nos da la posibilidad de "innovar" es el intento de traducción de la experiencia más íntima, atravesada inevitablemente por el drama del contexto, donde siempre aparece lo "nuevo" (social, tecnológico, cotidiano) que la lengua poética irá absorbiendo y de a poco transformará en un lugar más del cuerpo en expansión. No se trata de una tarea fácil. Nunca lo fue. Como dice Virginia Janza en su libro-objeto autoeditado *Infecfloria*: "*Y qué si esto no es poesía?!/ Para qué esperar/el fracaso de la espera*".

Comentarios, preguntas, colaboraciones y saludos a: [karinamaccio@yahoo.com](mailto:karinamaccio@yahoo.com)

PD: Quiero agradecer a todos los que escribieron, por su entusiasmo, por sus ideas, por todos los encuentros. ¡Sigamos escribiendo!



<sup>1</sup> Berman, Marshal: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989

<sup>2</sup> Foucault, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1989





**JUAN CARLOS**

brooklyn  
rascacielos/  
desconocidos/  
caricias/  
al aire/  
no pueden/  
tocar/  
tu rostro/  
las lágrimas  
se salen/  
me mojan/  
me limpio/  
tu cárcel/  
mi cárcel/  
te amo/

**Ana Rossel**

.....

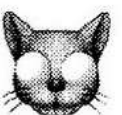
### **A ESTA FALLUTA, COMO NINGUNA**

Junio en Buenos Aires,  
frío-noche-noche-fría-noche helada.  
Entro al bar, destemplado,  
allí hay huevo sin yema,  
es como un Buñuel sin ñ,  
un asquito.

Porque, digamos....Que el asco sea Asco o mejor, que no sea nada.  
...Entonces, digo yo, este bar: Sirve o no sirve?

Prefiero la calle de nuevo,  
porque es más cálida  
que este bar anodino que  
de bar de Buenos Aires no tiene nada.  
Y me voy a patear por ahí,  
por las veredascasa de  
Congreso.  
Eso sí,  
en buena compañía.

**marta ares, 2005**



JAVIER SÁNCHEZ GÓMEZ

príncipe espadachín  
de molinos sin viento  
esa armadura holgada imposible de lustrar

príncipe blandiendo sus armas  
batiéndose contra espectros azules  
caballero verde que no pierde la cabeza

príncipe iluminado  
*supeditando todo lo demás*  
deseado aún  
así  
cual rey

**Mercedes Escardó**

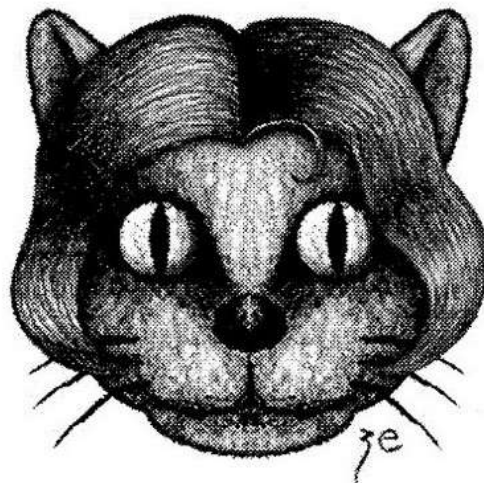
.....

**MARISA G.**

Un nido como con barro melancólico

Los ojos  
nada menos  
que esgrimistas tiesos.

**Rolando Revagliatti**



MALENA

Últimamente, la mayoría de mis amigas mujeres, comenzó a sentir deseos de ser madre. Pero ella me sorprendió con una inquietud mucho más elaborada:  
-¿Qué pasaría si tuviese un hijo y después me diera cuenta de que en realidad no lo quiero?

**Eduardo Zabala**

.....

**Ana Karellipse**

Loz onas  
Ala impersa personalidad de loga que impera con la letra lettera de *cambio* puro *cambio* para *cambiar* pulso *mirar* pull *tocar* press *gustar* pres y onar *oler* husmear *humear* de lo imperfecto ~ perfecto ~ perso, *preso de lo persona.*

**Rom (inner)**

CONVOCATORIA ABIERTA

Para colaborar con esta columna, envíe sus retratos a [ezabala@plebella.com.ar](mailto:ezabala@plebella.com.ar)

# RESEÑAS

## LA EVOLUCIÓN

Gabriel Reches  
Bs. As., Siesta, 2004

Por Romina Freschi

Sentido y destino son palabras que tienen las mismas letras, pero no es ésta la única relación que parece desprenderse de **La Evolución**, este último libro y bello libro de Gabriel Reches.

Encontrar el sentido u encontrar el destino son intercambiabilidades que resaltan en círculos concéntricos de agua de dudas, a veces en contracción, otras en expansión, jamás cíclicas pero llamativas en los vistazos relativos que nos ofrece el tiempo. Llamativas en cuanto a su susceptibilidad de cargar sentido, o destino.

La noción de evolución indica invariablemente la temporalidad. Los círculos concéntricos, que tanto la superficie del agua como la de la escritura horizontalizan, son círculos de una onda temporal que evoluciona desde un punto. *Prefiero fijar la vista en/ un punto...* y un punto es aquello que ilustra la tapa del libro, un agujero negro, semilla, pero perfecto en su abstracción.

La vejez no, la evolución, el dolor de los huesos, la caída de los dientes, la diabetes de la perra, elementos que dan sentido al destino, y que oscilan en responder a una rueda de la fortuna o a una cruz a cargar.

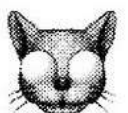
Así aparecen el destino/sentido personal, familiar, nacional y humano, que se juegan en esos círculos, todos concéntricos, aunque no necesariamente ordenados. Y en eso un adulto, padre, la familia paterna pero además la familia encontrada, destinada, sentida, la perra como parte de esa familia, una niña, Nina, el punto cúlmine de la evolución- un "hasta ahora". Nina, la hija asumo (no se dice el parentesco en este mundo de afinidades electi-

vas) es quien comienza a andar por el camino, y provee el espejo más fuerte para ver esta evolución: *La perra diabética topa con el corral/ y ladra hasta quedar rodeada por su presa. ... Mariano se rompe los tendones o sufre/ acidez. Nina aprende la reversa en tobogán./ Se pronuncian caminos. ... Nina elige de quién se deshace, a qué adhiere.*

La elección entonces, permite descubrir otros sentidos/destinos, artificiales, creados, opciones (no es extraño entonces que la metáfora de lo divino se actualice en Reches del creador, el poeta o el artista, al diseñador) en un movimiento de expulsar, atraer. *Cómo/ posicionarse en la guerra./ Qué fuerza es realmente un amigo. ... el pensamiento se hermana con insectos/ de familia diferente. Siempre el recuerdo de / un muerto interrumpe la agenda del día. ... ah, el vaivén, el silencio, ah, el vaivén/ eso de pertenecer a la burguesía en crisis. ... Pasmado en la conducción de un modelo 93/ algo abandonado a causa de la crisis/ matrimonial, valorativa, debiera histórica;*

En esta búsqueda del destino/sentido, no queda otro final que la interrupción, en su familiaridad con la muerte, al punto en que no es posible darle un sentido/destino a todo, si se pretende seguir con la vida. *Desde los árboles, todas las hojas/ dan contra el suelo y a la vez/ generan un estrépito que/ registra nadie.*

**La Evolución** es un libro muy calmo, los círculos que describe, su acabado o su inacabado, los puntos en los que fija su atención, se desgajan de un ritmo parsimonioso, extraño, que avanza con cortes de verso que aíslan puntos exóticos en la cadena oracional y así permiten el hallazgo intersticial. Su lírica es escueta, sostenida solo por la repetición de algunas palabras y una narrativa de personajes que a lo largo del libro conforman los círculos del sentido/destino. El artificio así es una



sospecha, algo para degustar en la naturalidad de sus efectos, una onda expansiva en el agua.

.....

## ETIQUETAS DE DULCES

Lucía Bianco

Bahía Blanca, 2004,

Cooperativa Editora El Calamar

Por Walter Ch. Viegas

Los poemas que integran este libro "*se editaron primero en frascos de dulces caseros*", afirma una nota introductoria. Según declara la autora, "*esos textos no son solo caprichos de alguien que realmente hace dulces en invierno con recetas heredadas de abuelas, con frutas de patios de amigos o del museo en el que trabaja; son también considerar a la poesía como algo comestible, táctil en la lengua, degustable y compartible*". Y no es imposible imaginarlo. Estos poemas breves, delicados, que describen la transformación de la fruta en mermeladas y jaleas, debieron ser un exquisito complemento del producto final.

"*Ciruelas que pasaron / por estados dramáticos / hasta dulce acontecer*". El dramatismo a que hace referencia es aquel que corresponde a la personificación de la fruta, de una manera animista. En la antigüedad, numerosas culturas suponían un alma sensible en todo ser de la naturaleza. La mirada del poeta insiste en esta mitificación supersticiosa del saber popular. Los cuentos para niños y las fábulas buscaron sus protagonistas en los elementos de la vida cotidiana, llámese fruta o elemento, implemento o animal. Lucía Bianco no pretende complejizar en sus poemas nada que no haya sido hecho ya, dándole vida a las frutas de sus dulces al retratar el "estado dramático" de dicha transformación.

*"Y la damasca solía tejer / su propio fin /*

*cuando tomaba sol, / pero apresuramos / este hechizo. La heladera / la duerme todavía más.*" El arte vuelve una y otra vez sobre los grandes temas. La muerte de la fruta, el cambio de estado, es aquí la Muerte con mayúsculas que todo artista teme y por lo tanto retrata. Una manera familiar de nombrar aquello de lo que no se habla, cotidiana y bella.

Forma y contenido, el frasco y el dulce, la etiqueta y el poema. Hay una especie de simbiosis entre lo utilitario y la creación. El texto sirvió alguna vez para rotular el contenido del frasco y sólo nos llega el poema, como añoranza de lo perdido. La génesis misma de los poemas habla de ese resto inevitable, el recuerdo de aquello que se perdió para siempre, subsistiendo el texto como reminiscencia.

Como una filigrana, cada etiqueta diseña con sutil encanto la enorme presencia de lo inmediato ("*¿Cómo una fruta colorada / puede terminar en mansa / jalea de untar?*") y el desconcierto inevitable frente a la desaparición de aquello que era conocido con sus señas particulares y sus detalles intrínsecos.

Lucía Bianco ha preparado este libro para quienes saborean la poesía regularmente y para quienes estén buscando una atractiva puerta de ingreso para probarla por vez primera. Nadie podrá quedar inmune al seductor sabor de esta buena receta. Cooperativa Editorial El Calamar es un reciente proyecto que tiene base en Bahía Blanca, una de las ciudades que con mayor impulso ha difundido a sus poetas, junto con la editorial VOX. En pequeño formato y coloridas ediciones artesanales (fotocopias y tapas de cartulina), propicia la publicación de textos breves que quizás no llegarían a los lectores de otra manera. Para solicitar catálogo completo o el envío de la colección escribir al mail:

calamaresensutinta@latinmail.com

.....

## CARNADA

Gabriela Delmastro  
Buenos Aires, Siesta, 2004.

Por Mercedes Escardó

**Carnada** es un texto oscuro. Dividido en tres y con cierta unidad en las distintas secciones, cuesta encontrar el hilo que conecta las partes entre sí y que conforman en el todo.

El agua, en la vida fuera del texto, suele tener un efecto calmante, adormecedor. Sin embargo, la primera sección "La nadadora", donde el agua abunda, es un espacio de carga bipolar antagónica: por un lado, la quietud del flotar; por el otro, imágenes en movimiento de distinta intensidad. Y en este sentido el agua sea quizás un espacio indefinido y algo esquizofrénico. El agua y el aire, elementos vitales por excelencia, transmutan en potencialmente letales. "Intoxicación de aire" y la mención de "apneas" ilustran el riesgo constante de ahogo.

El agua es el río, el mar y la exageración de Venecia. Tal vez la mejor lectura del simbolismo del agua pueda hacerse en el último poema de "La nadadora" en donde se ilustran su imbatibilidad ("*No se puede con el agua / si se intenta detenerla / se es arrastrado kilómetros y kilómetros*") y su misterio ("*pero aquello que trae / me une / al deseo / a lo que desconozco*"). Le queda al Yo decidir si zambullirse.

En "Cámara lenta" el foco está en la niñez. La fragilidad de la infancia hace de la muerte un fantasma constante. A medida que se suceden los poemas de esta sección, se experimentan distintas instancias de ser niño: los primeros alimentos, andar en bicicleta, la proeza de trepar un árbol. El momento de quiebre aparece en la pubertad y el pudor de reconocer el cuerpo: "*Estoy desnuda / y todos ahí afuera / detrás de la puerta*". A partir de aquí, parecería empezar la pre-adolescencia,

con todos sus descubrimientos, el dolor y fundamentalmente la angustia de resistirse a crecer y saber la batalla perdida: "*Una suelta de globos negros / en mi vientre, / mamá, quiero ser chiquita, / y que me acunes*". Y paulatinamente, la depresión de la adolescencia y el regocijo que produce. En definitiva, sentir dolor significa que estamos vivos: "*abrir los brazos en cruz / frenar el goce, / yacer cómoda sobre la tierra / al lado de esa negrura*".

En "Cazadores", la muerte es adulta. Víctimas: "*La flecha impactó / es un lanzador conocido, / la herida es tan grande / como la sorpresa*"; y victimarios: "*Ser Diana, la cazadora / ... / en mi carrera, / la gracia que nunca tuve, / al correr tras mi presa*" son ilustrados en forma visceral, animal donde el instinto de matar, dar a luz o morir se traduce en hechos, en principio, naturales y simples: "*Lo siente moverse / dentro del vientre / la respiración ondula / acucillada se acomoda / se agarra de sus rodillas / y puja, / lo siente bajar*". No hay resistencia sino aceptación indiferente hasta que nos topamos con otra bisagra sin justificación en el texto: la muerte se transmuta en crimen: "*Entre las puertas acuáticas / el cazador la agarra por la espalda / en medio del barro / y con una sola maniobra / la tuerce hasta asfixiarla*". Reaparecen el agua y el aire, mortales. Y el doble juego de acechar y ser acechado, matar o morir: "*Se estudian / sin dejar de ver la falta / que los vuelve presa*". Horroriza el disfrute en el dolor del otro y genera rechazo que es, en definitiva, una cierta identificación con la víctima.

**Carnada**, el primer libro de Delmastro, tiene una composición ecléctica y confusa. Es un texto oscuro, al que resulta difícil acercarse. Se disfruta la unidad de sus elementos por separado. Pero la lectura del todo está llena de obstáculos. Y el recorrido del lector se parece al moribundo menearse de una lombriz encarnada.



LA RISA CANALLA  
(O LA MORAL DEL BUFÓN)

Leónidas Lamborghini  
Bs. As. Paradiso, 2004

Por Romina Freschi

Los temas son casos bien conocidos, como una lectura del diario, sin embargo, la intención no es periodística. No se trata de crónicas. Tampoco son testimonios, aunque tengan mucho de eso en su apariencia.

La forma es poética, clásica con tonos barrocos en tanto lo barroco es un clásico para nosotros, ciudadanos del siglo XXI, pero con un vocabulario que nos incorpora. Entonces si los endecasílabos o la figura del bufón nos llevan al Siglo de Oro, el vocabulario y la actualidad - que no podemos negar pues hemos leído los mismos hechos, con los mismos nombres en el diario- son un puro presente, el background que todo adulto hoy puede atribuirse como espíritu de época.

Desde el título se nos habla de moral, desde los epígrafes se nos habla de verdad y desde el primer poema entonces comprendemos de qué se trata. Caricatura, parodia, tragedia, grotesco, carnaval, y aunque no esté dicho, "concepto", la literatura que se vuelve espejo y "multiplica la distorsión", el horror como revés de la civilización, la locura y el crimen, todo en nombre del amor.

Y la escritura, como reescritura, como arte poética, por la búsqueda de una política en ella. El siglo XIX también reluce y lo hace través de dos influencias principales (al menos entre las que yo puedo diferenciar): Baudelaire y sus flores del mal, y Hernández y su gauchesca. El primero con su filosofía de la risa para llegar al corazón de lo humano, y Hernández por el dar voz al que no tiene, pero es quien vive el reverso de la historia.

Ya no se trata del poeta que rebuzna decorosa o indecorosamente - pero siempre atento al

decorar- la realidad como podríamos ver en Quevedo o Garcilaso, tampoco de gauchos como en el Martín Fierro o artistas malditos como en Baudelaire, al menos no solamente, pero sí se trata de un centenar de personajes que hacen la vida "diaria" con una interpretación distorsiva del buen decir y el buen hacer, y así configuran y justifican, como todos, sus vidas. El infinito, lo otro, el límite con el indio, es una plaza que ha perdido su sentido en el medio de la ciudad, no existe, es un adentro, un adentro del alma.

Desde la protagonista de un film de vanguardia, hasta el violador, pasando por la madre soltera africana y el Concorde como símbolo tecnológico, las hablas, las almas, cuentan mezcladas historias canallas, como las que se le revelan al Dante en el viaje por el Infierno, que son el reverso del verso de la civilización, del amor, de la poesía.

**La risa canalla, o la moral del bufón**, este último libro de Leónidas Lamborghini, es un libro en el que todas las referencias literarias mencionadas con anterioridad, aparecen no como modos de autorizar una voz, sino como apoyos accesorios de una verdad que trasciende lo histórico y se funda en lo humano. Desde allí, Lamborghini realiza su arte, desde la carne, desde lo trágico de la visión y desde el reconocimiento de lo inevitable, la literatura como una creación de verdad, esto es *de veras*, una pasión del reflejo. El poeta, entonces, es carne de cañón, sacrificio, conciencia que sobrevive casi solamente en el diapasón de la música, Superhombre al que le vale poco su condición de súper, pues carga con la carga de reflejarlo todo, su visión propia es casi aniquilada por los sucesos públicos o mediáticos, sin que en ello haya distinción. Lo único que lo salva, es la risa, ese sonido humano no articulado y ese índice o síntoma que intenta una denuncia. Y también, por supuesto, la conciencia de los marcos de lectura y el haber de una obra literaria ya hecha y

que abarca medio siglo de nuestra historia.

NOVELA ELEGÍACA  
EN CUATRO TOMOS: TOMO UNO

Alejandro Rubio  
Bahía Blanca, Vox, 2004

Por: Marina Yuszczuk

Como Agamben cuando se levantó una mañana después del intento fallido de procesar a Craxi y leyó en la primera página del diario la palabra VERGÜENZA con la que el periódico se adelantaba para imponer a sus lectores lo que debían decir, como esa sensación de parálisis pero también de tranquilidad ante la expropiación de la capacidad de expresar algo propio efectuada por los medios de comunicación, así es el proyecto de Rubio de una *Novela elegíaca en cuatro tomos* que intenta abordar, de manera directa y desde el contenido, ciertos aspectos de la historia política de los últimos años. Porque si en los noventa lo político en poesía se desplazó en buena medida a la lectura en clave política de fenómenos sociales, familiares, policiales, y si algo tuvieron que ver en esto la devaluación del discurso político en todas sus variantes, la dificultad para articular un nuevo lenguaje que diera cuenta de la experiencia directamente política del presente, el vaciamiento de la política, por qué no, el poeta que quiera escribir "sobre política" frente a ese panorama, que en tantos aspectos sigue siendo el mismo, tendrá que vérselas con esa expropiación. Contra esa sensación de parálisis que sintió Agamben parece escribir Rubio, contra esa tranquilidad.

El primer tomo de esta *Novela* quiere indagar principalmente en el peronismo, se pregunta por su esencia y por su permanencia proteica frente a coyunturas y sociedades distintas, y lo hace desde la decadencia casi apocalíptica de los viejos esquemas, en medio de los esterto-

res de la fiesta menemista, cuando todavía "hay tiempo de mirar atrás/ y descubrir, si no la solución, sí el origen/ de la paz desastrosa que se abate/ sobre las espaldas del pueblo argentino". Para eso se remonta, desde la experiencia de un "yo", al modo en que se procesaron los setentas después de la dictadura en el ámbito literario, a las inquietudes progresistas de la clase media que se resuelven en preocupaciones más concretas como "una casa más grande, mejores implementos", al conformismo blando frente al televisor vivido casi como ilusoria opción política porque al menos "el radical resentido nunca nos va a ver/ inundados o juntando cartón".

El recorrido supone, como menciona el primer poema del libro, el ejercicio de pensar en el desierto, en un lugar vaciado, "sin música". Sólo que este desierto, paradójicamente, está muy lleno, no solamente de "los sorteos,/ las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos,/ los restaurants llenos, la músicaailable,/ los bailes, los bailarines, los grandes pechos", como enumera Rubio, sino también de imágenes, lugares comunes, representaciones fuertemente instaladas de los sucesos de las últimas décadas. "Una de las razones del silencio de los italianos es ciertamente el ruido de los media", decía Agamben, que "han quitado literalmente la palabra a la gente". Lo mismo puede decirse de Argentina, un desierto en cuanto a las posibilidades de decir pero lleno, saturado del ruido de los medios. ¿Cómo se piensa ahí? ¿Qué posibilidades hay de decir otra cosa?

Y acá es donde cobra toda su densidad el problema del lenguaje. Porque con palabras que están vaciadas, devaluadas, hay que escribir. Esto produce el fenómeno fantasmático de que en el libro de Rubio, el pueblo argentino cuya muerte fue decretada en el primer poema ("El pueblo argentino está muerto./ No va a resucitar, si resucita/ será otra cosa, no/ el pueblo argentino") resucita en el segundo, a



falta de otras maneras de nombrar eso que ya no es "pueblo" ni "argentino". Y lo mismo sucede cuando el argentino medio progresa se autodelata como "pequeño burgués", cuando se contrapone a Estados Unidos y Argentina como "el imperio, la empresa bananera", cuando se introduce un colectivo "nosotros" conformado por "artistas, intelectuales y poetas" que convive parasitariamente pero como un conjunto recortado y reconocible con "el país, el pueblo".

Es como si Rubio escribiera en un umbral histórico del lenguaje donde hay palabras que ya no sirven porque no significan o se convirtieron en lugares comunes, donde se anuncia la muerte de determinados fenómenos del pasado pero sólo para volver a convocarlos a la existencia por la imposibilidad de designar y pensar las realidades nuevas, y donde el ruido de los medios de comunicación hace difícil construir representaciones que vayan más allá de las ofrecidas por ellos; un momento particular en el estado de la lengua del que tal vez pueda decirse, como afirmó Gertrude Stein hace décadas: *"Necesitamos ventilar nuestra prosa con mucha frecuencia. Es absolutamente necesario que logremos esto antes de que podamos comenzar siquiera a pensar con integridad. Mientras no recuperemos el poder del pensamiento mediante una nueva acuñación de palabras, estaremos en verdad ahogados. Esta es una cuestión moral, sin duda, pero también y primero una cuestión técnica."* Tal el gran desafío. Habrá que ver cómo sigue esta novela.

.....

### POTLATCH

Arturo Carrera

Buenos Aires, Interzona, 2004

Por Carla Alanis

En el mundo de Arturo Carrera el dinero se

despoja de lo que es a partir de lo que es para ser otra cosa: ¿qué es el dinero? Nosotros tenemos una idea de dinero y cuando leemos la palabra le damos un sentido, la reconocemos. Pero Carrera nos obliga a leer la palabra en su poesía, a no reconocerla, a conocerla como su poesía la presenta, eso trae ruido -aquí será el ruido del monedero, de la colección de monedas de un niño en el bolsillo- de páginas. Tolstoi escribió en su diario que las acciones que se realizan inconscientemente no cuentan como acciones, una acción habitual, como puede ser peinarnos, si la realizamos sin ser conscientes podemos olvidarla fácilmente y preguntarnos si ha sucedido o no, o incluso repetir esta acción. Los formalistas rusos han leído aquí la finalidad del arte: el objeto debe ser percibido por primera vez, el objeto no debe ser reconocido y para ello este objeto que aparece, y aquí podría ser el dinero, debería ser percibido por vez primera.

Entonces, podríamos decir que Arturo Carrera es un artista, pero esto no dice nada de su poesía ni de **Potlatch**, su último libro, porque lo que Carrera nos presenta no es el objeto dinero de un modo nuevo sino como algo único. Dirá Carrera en el prólogo: *"Escribo este libro como continuación de los anteriores, donde las series tíos, primos, abuelos, padres, abuelas, tías, primas, pequeñas parcas... parecían carecer todavía de esa amalgama de representaciones que une, liga los órdenes que simulan la gran indiferencia de la infancia. Y ese pega-pega es el dinero. Y sobre todo ese aparente apagón de sentido: el dinero en la infancia"*.

El carácter único del objeto es que cada acercamiento no lo cerca sino que lo abre: el dinero no tiene valor en **Potlatch** como objeto de cambio, sino el valor del juego que puede dársele en la infancia: *"Puso en los dedos del más chico una moneda de cincuenta centavos y lo forzó a que se la llevara a la boca. Después también forzó para que entrara por*



*la ramura de dientes apretados. Forzó con sus dedos que olían a fósforo, a pólvora de cohe- te recién raspado. Y exclamó con voz grave, muy baja pero hiriente; 'tragá, dale, tragá- la... ' ". Y no sólo tiene el valor del juego, tam- bién son objetos preciosos, las monedas son grandes o pequeñas, objetos de deseo por el ruido que hacen en una alcancía, por sus di- bujos o incluso por la posibilidad de calcarlas y de dibujarlas. La infancia hace que ese objeto no tenga una definición sino que ésta fluctúe, que circule haciendo de la palabra al- go más que la palabra, una serie, una palabra moneda que circula y hace ruido en una lata, que cada vez que se pronuncia hace eco con las veces en que ya fue pronunciada -un obje- to de cambio o un objeto que no deja de cam- biar, pero que al cambiar no abandona su an- tigua forma sino que suma una nueva. Y esto se acerca a la totalidad del campo semántico que la palabra dinero puede traer. ¿qué es el ahorro, la alcancía y la riqueza? "al ahorro del inocente sonámbulo, / que va dormido hacia la cama del padre y / con la alcancía en la mano le exige pagar / la riqueza de un sue- ño indivisible" Y la riqueza también son figu- ritas: "Tener muchas figuritas era ser rico" así como la alcancía es una lata de leche Ni- do o un cerdo de porcelana.*

Esta indefinición o múltiples definiciones afecta también al yo poético, el sujeto se de- valúa: "*Mi padre y dos viejos amigos suyos - y yo, / un yo devaluado / donde sólo pasan su- peryoes*" el yo en **Potlatch** es un deíctico en su plenitud. Los múltiples referentes hacen imposible distinguir e identificar una voz por- que la moneda quita personalidad al yo en su circulación. El libro está constituido por seis partes, las cinco primeras finalizan con un diálogo entre dos monologantes: "*Son voces, sí, ¿por qué no? ¿qué importa el yo? / Son voces, vocecitas*" donde el yo se presta al mo- nólogo para volver a prestarse al monólogo del otro y para volver a prestarse al recuerdo

de la infancia y hacerse pequeño.

El potlatch como derroche, como exceso, gasto, es la bellísima escritura que excede la palabra, la palabra que ingresando en la in- fancia se abandona a sí misma haciéndose oro. El potlatch es la "destrucción producti- va", la destrucción de la palabra. En Carrera la palabra siempre estará ligada a la infancia pero la infancia también se destruye y así queda el polvo del oro que siempre dura: "*el oro de no durar, de no tener, de no saber, de hacer el signo con absoluta humildad. // Aun- que el tiempo imprevisible de los niños tam- bién haya sido oro*"

**Potlatch** fue publicado por Interzona, edito- ra por la que se lanzó recientemente la reedi- ción del primer libro de Carrera, **Escrito con un nictógrafo**, que incluye un cd en el que se puede escuchar la voz de Alejandra Pizarnik leyendo fragmentos del libro.

.....

## LAS ENCANTADAS

Barcelona, Tusquets, 2003

## EL DESPERTAR DE SAMOILLO

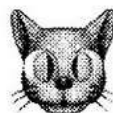
Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004

Daniel Samoilovich

Por Romina Freschi

Traducir, como traducción del escribir, teoría de la poesía y de la literatura. Transmisión y creación a partir de la lengua, de mitos, teo- rías, avances, relecturas, reactualizaciones.

Un fragmento de la descripción de Polifemo en boca de un testigo que es un mendigo. La rima en "-igo" no es casual. Lo que "suena", lo que ya ha sido oído, la imagen acústica co- mo disparador de lo literario, algo previo a la palabra, el morfema, el sentido deforme, lo polimorfo de Polifemo gigante y Polifemo poema de Góngora. Nada de raciocinio en- tonces en la lengua, puro sentido "oído", pu- ro azar en una batahola de la lengua, nada de



relaciones lógicas, a lo sumo pura "elocuencia". El testimoniar, el transmitir por medio de la palabra lo experimentado por el cuerpo, esa comunicación, es un fallido. Sin embargo, el mundo gira, desde que el mundo es mundo.

El resultado entonces es una obradeteatro-poema-novela-transgénero-monstruo-travesti-clásico-neobarroco-decienciaficción, escrita en una lengua no menos monstruosa, que mezcla el latín, el francés, el italiano, el inglés, la jerga informática y las ecolalias infantiles, entre otras partículas poco rastreables. Estoy ligeramente acostumbrada a esa lengua, la he escuchado como desliz en los textos anteriores de Samoilovich, pero no es hasta éste, **El despertar de Samoilo**, que esa lengua, bufa en gran parte, no despierta, y lo hace enredada en la rueda de la Fortuna.

Samoilo, años después de morir, es llamado por los dioses para investigar al gigante Chás (de parque Chás). Sin haber sido notificado de su misión, en su camino se encuentra con un asesino a sueldo indonés que busca a Chás para matarlo y ambos buscan entonces al gigante, uno creyendo que cumpliendo su misión cumplirá su destino, el otro sin saber que el destino del otro es el propio. El destino, claro, es lo que se juega en la rueda de la fortuna, Fate, en inglés, la marca de un neumático, aquél de las ruedas del auto de Samoilo el día de su muerte, en el pasado, y también en el futuro. En el girar de esta historia, el cocoliche del lenguaje permite incorporar los más variados temas, personajes y cosmovisiones, y así se mezcla la historia del siglo XX, con la historia argentina, pero también a las musas y a los dioses del Olimpo, a la muerte personificada, los fantasmas, los gigantes, y los elementos del teatro griego, público incluido, en una singular pieza escrita en una lengua futura. La representación se ancla en la nada, pero repleta de historia de la representación, un sueño de la vida, luego de la muerte. Cada

capítulo o acto además, está precedido por citas literarias de muy distinta procedencia, que agregan un anillo más de sentido, otro coro entre los coros, entre las que singularmente se repite el nombre del cubano Lorenzo García Vega.

Ante la deformidad de **El despertar de Samoilo**, se opone, como la otra cara de la moneda, la aparente sobriedad de **Las Encantadas**. En una edición "dorada" de la colección "Nuevos textos sagrados" de Tusquets, el recorrido de la lectura se realiza a través de poemas "propriadamente dichos" todos con título, casi todos centrados en la página. No hay dudas sobre el género, *Las Encantadas* es un libro de poemas, a simple vista. Sin embargo, estos elementos ordenadores engloban un mismo sentido que *El despertar*, o un mismo sinsentido, si se quiere. Ya desde el título, las islas Galápagos traducidas en *Encantadas* por Herman Melville, escenario de novelas de aventuras, habitat de tortugas gigantes y fantásticas, cuna de la teoría evolutiva de Darwin, destino azaroso de dos viajeros, una pareja, gracias a la ruleta de la Fortuna y a la *Economic Galápagos Tours*. El lenguaje es también estelar en este libro, pero no quizás en su deformidad si no en su capacidad para conformar discurso. La madeja que teje este otro texto de Samoilovich, no es la del lenguaje como sonido, sino la azarosa línea de la racionalidad, la composición de lo que en otro tiempo llamamos positivismo o determinismo y su dilución en el sueño de la totalidad. La leyenda y los diarios darwinianos cuentan que el científico dedujo la teoría evolutiva a partir de haber observado a los pinzones en las islas Galápagos. A esto Samoilovich dice "*Creo haber encontrado, creo/ haber / encontrado` : / y un mundo de emociones morales/ se derrumba ante el hallazgo. Hace bastante menos/ de un millón de años, van y vienen fichas sobre el paño/ de una mesa de juego, a oscuras/ hurgan los pinzones entre*

*las piedras de las playa/ adaptando su pico al alimento disponible. / Las formas mutan en un paño, un sueño/ y en ese sueño ruedan 'oh' y 'ah', dos figuritas que vendrían / a ser nosotros en puertos/ de nombres raros: Baquerizo, / Fernandina, Sullivan Bay."*

La extrañeza de los nombres, a partir de la cual el lenguaje también muta y evoluciona por sonido, no llega claro en **Las encantadas** al paroxismo que tiene en **El Despertar de Samoilo**, esa lengua soñada que necesito un libro entero para ser desatada. Los escapes que realiza en **Las Encantadas**, como en todas las intervenciones anteriores que yo llegué a conocer, son escapes amordazados, que sólo cobran sentido real en **El Despertar de Samoilo**. Por eso es que estos dos libros me parecen complementarios y espejados, y sobre todo, bien concretos, en el sentido en el que puedo acceder a un universo. El sentido llega a través de los dos a un mismo punto, con tonos distintos, más filosófico uno, más humorístico el otro, pero por fortuna, buena fortuna, o por amor, se unen.

## ZUR DOS

Última Poesía Latinoamericana  
Yanko González & Pedro Araya  
Buenos Aires, Paradiso, 2004

Por Carla Alanis

¿Qué es una antología? ¿con qué fin se reúnen en un mismo espacio diferentes autores? ¿qué textos se seleccionan? ¿la reunión de los autores seleccionados afecta la lectura de todos ellos? Las antologías generan estas preguntas y en este caso, ofrecen estas respuestas. En **Zur Dos, Última Poesía Latinoamericana**, los "perpetradores", como se autodenominan los autores, realizan no sólo la selección arriba cuestionada sino otras vías más expuestas en el mismo título: se

seleccionan dos categorías, una geográfica, Latinoamérica y otra temporal, la última poesía, autores que nacieron en los 60 'ó 70. Estas categorías recortan un espacio que los autores llaman "zurdo" y estas elecciones responden no sólo a las preguntas sino también proponen una lectura, una posible inteligibilidad, un punto de partida a partir del cual los autores elegidos se recortan del resto de la producción poética y comparten un espacio común, un tapiz sobre el que se disponen los textos. Si bien esta lectura es interesante como recorte que despliega otras posibilidades de abordar a estos poetas, la falta de acercamiento a otras escrituras previas, por su temporalidad, y latinoamericanas, aísla y resta potencia a los mismos, los deja más solos haciendo posible el diálogo entre ellos solamente.

Recorramos sin embargo el tapiz izquierdo según lo proponen sus lectores siniestros: el prólogo redactado por ellos, llamado "Zurdos y Reversas" -vale decir que está escrito por quien es consecuente en su propia práctica escrituraria presente con los autores que elige leer en el presente. En el presente Gonzalez y Araya redactan coordenadas de lectura poéticamente, ejercitando su propia escritura en concordancia con sus lecturas- precisa la poesía "ñurda". Ante ella se alza esa poesía que parece enseñarse en la escuela, una ideología poética que restringe al género lírico mediante figuras y prosodia, cuyas limitaciones darían cuenta de la técnica que el poeta debe tener, una técnica que se pone al servicio de la interioridad del poeta que finalmente sensibilizaría al lector. ¿No es cierto entonces que la poesía sigue reglas, se ordena en versos que riman y comunica la sensibilidad del autor? Esto es lo que cuestiona la zurda, siniestramente: "*El poeta desciende, los sentidos desarreglados, sus significaciones delirantemente multiplicadas, a mal-escribir*".

Esto explica entonces por qué estos autores y



no otros.

¿Por qué entonces la contigüidad, por qué la coexistencia en el tapiz? Por el diálogo dirán González y Araya, porque hay una "conversación estética" que habla sobre el lenguaje, estos autores comparten un "sermo plebeius" pero también algo más: *"la revelación de una potencia desconcertante; la energía de la desesperación; el brío; lo que bien pudiera hacer empalidecer al papel de tanta audacia"* y esto, dirá Dobry - quien escribió un epílogo a la edición- es una interpretación, lo que han leído en los zurdos. Y así se presentan ellos mismos, como lectores voraces, más voraces todavía cuando ellos mismos, siendo poetas, asumen la dificultad del emprendimiento haciendo posible este "monstruo siniestro", como poetas reconocen la dificultad de leer a los coetáneos tanto como la posibilidad de una lectura lúcida, y éste es el caso.

Si antologar es un recorte, una resta, el resultado del tapiz puede decir otra cosa de los autores seleccionados, esto también está presente en el epílogo de Edgardo Dobry. Del conjunto, Dobry lee lo *AbZurDo*, lo raro, donde la rareza está dada en quien hoy ejercita y practica la escritura en *"la nueva escena de un panorama poético que parecía haber agotado sus posibilidades y tendía a amaratarse en el aire viciado de los proyectos ya demasiado cumplidos"*.

La derecha no existe, los Zur Dos no son un espacio opuesto a la derecha, son siniestros como Freud lo entendía, son autores cercanos a nosotros, de acceso a nosotros tanto espacial como temporalmente y sin embargo hay algo que los hace extraños, la extrañeza será asignada por los lectores o no y ahí lo siniestro sorprenderá o no será tal.

.....

## Revista TOKONOMA

Número 9- Editora Amalia Sato  
Buenos Aires, 2004

Por Lucía Mondino

Salvando las distancias y los mundos (los imaginarios, sobre todo), voy a evocar un episodio de largas disquisiciones ocurrentes en torno al Club de la Serpiente, en **Rayuela**, en donde uno de sus integrantes sentenciaba: *"Mirá, argentino de las mil pelotas, el Oriente no es tan otra cosa como pretenden los orientalistas. Apenas te metés un poco en serio en sus textos empezás a sentir lo de siempre, la inexplicable tentación de suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma"*. Las páginas de la revista de traducción y literatura Tokonoma, que se nos presenta en formato de libro, parecerían heredar, con una sutileza propia, esa circunstancia problemática, de la que sale con no poco éxito: la de matizar textos de la cultura oriental con los ojos de una occidentalidad avezada.

Sus artículos producen, tomados en conjunto, la sensación de un collage exquisito en donde llegan a confluír, sin perturbar la estructura ni la solidez de la publicación, desde los embrollos patafísicos de un Alfred Jarry hasta un extracto de las memorias carnales de la hija de un funcionario japonés del siglo XII.

De todas formas, la joya más acabada que ilustra todo lo dicho es quizá un artículo que nos introduce en la vida y hazañas de la oriental multifacética Sada Yacco y su relación con el mundo occidental europeo y norteamericano de principios del siglo XX (quizá uno de los más occidentales de todos). De joven geisha prostituible a actriz fetiche de los salones parisinos, conjuntamente con la presencia de personajes como Darío y Wilde dentro del repertorio de sus lugares comunes, la evocación de las aristas más destacables de esta

mujer-objeto nos sugiere una figura que, aunque no poco trillada, resulta bastante peculiar: la de la "representación de una representación". Peculiar en el sentido en que la revista pareciera situarse en una óptica de ese estilo, óptica que está incluida de antemano en el ejercicio de la traducción (en donde el hecho de tratarse de textos orientales vendría a pasarle la doble mano a esa representación, ya que se trata de descifrar un código cultural bien foráneo). Y la idea de que esta doble representación esté encarnada precisamente en una mujer también sirve a nuestra figura lúdica: a fin de cuentas, se trata de un roce carnal con el texto oriental, pero un roce sentido desde el propio cuerpo de nuestro lenguaje.

Aunque no vamos a ahondar demasiado, la metáfora de lo carnal encuentra elementos para ser prolongada en otro de los textos, esta vez un artículo que gira en torno a los amores homosexuales en Japón durante el período Edo (conformado entre los siglos XVII y XIX), escrito por Amalia Sato, editora de Tokonoma. Resultándonos imposible no evocar las libertades al respecto de nuestros griegos antiguos, pero añadiéndole algo de frescura bastante contemporánea, este artículo viene a ser una reseña documental del libro *El Gran Espejo del Amor entre Hombres*, de Ihara Saikaku, comerciante devenido monje budista, para luego dedicarse a la composición de la poesía *haikai*.

De todos los mundos simbólicos que se ponen inevitablemente en juego, el de la sombra del cristianismo no podía quedarse atrás. Una sombra con un ímpetu doble de intromisión y testimonio. En un muy ameno relato sobre los intercambios entre unos primeros jesuitas y algunos eminentes de la tierra japonesa, intercambio que no parece tejer un hilo asimétrico de poderes, vemos cómo los motivos mundanos y cosmopolitas que constituyen esta relación (la cuestión de las modas y las importaciones culturales entrambos, como ejemplo)

van contorsionándose hasta terminar con una nueva cerrazón japonesa al exterior, inquisición incluida, pero en la que en todo caso ya se había instalado todo un universo de influencias, disparando de este modo una fluida riqueza de representaciones mutuas.

Para ir terminando, Tokonoma traza su particularidad en un muy bello umbral entre la degustación placentera de un Otro cultural y un academicismo que se eclipsa muy oportunamente con un jugueteo diálogo intertextual, lo suficiente para resultar no serlo tanto (es decir, ser insano). Se trata de una buena muestra de una confluencia de multiplicidades insólitas, en algunos casos deliciosamente descabelladas. La cita del comienzo de la reseña advierte al respecto: ese aire de melancólica occidentalidad que, infiltrada en cada línea de los textos, es también el mismo que es admirablemente enrarecido y transmutado ya desde la temática de los mismos. El poema de Lezama Lima, El pabellón del vacío, que abre el libro, y el lúdico tejido de aforismos del "señor Po", que lo cierra, resultan ser de una síntesis exacta de esto.

.....

## EL LADO CIEGO

Carlos Battilana

Buenos Aires, Siesta, 2005

Por naK Adi

Tras algunas conversaciones con Carlos nos quedó en claro que iba a terminar conversando, por escrito, sobre la letra grande de su obra, es decir, proponiendo una ficción especulativa sobre sus carteles, desde una embesitada fortuita y paralógica, y no, lógicamente, sobre *El Lado Ciego* como punto atomizado a poner bajo la lupa.

Los primeros carteles contra los que damos al leer a Battilana son el de *Desvío* y el de *Ha-bitus*. Y precisando: una poética del desvío,



del desviado, habilitada paradójicamente, entre los efectos ópticos del *habitus*. El *hábito*, en Battilana, tiene tantos repliegues que habría que encararlo al menos en tres bucles. El primero en el que reparo es una suerte de espejismo cuasi-mítico que se instala como desfiladero iterativo de la costumbre, mientras se abre el despliegue lateral y sin embargo masivo del desviado. Una clase muy atenuada o sutil de perverso asoma bajo las polleras del hábito, usufructuando un tipo de desviación compleja, al menos con doble fondo: mientras presenta el efecto óptico de un imaginario ritualístico enganchado a la secuencias cardinales de lo cotidiano, lo sesga con unos desvíos nigromantes que no paran de levantarle la pollera al *habitus*, para volver a taparse con ella. Y me refiero al *hábito* de las monjas, por ejemplo, en su sentido de investidura, que declara tanto una labor como su ocultamiento.

Si prestamos atención a este desviado por un lado, que declara su labor poética según el orden laboral del *habitus*, cuya instalación es un espejismo del orden progresivo de lo cotidiano, y por el otro al hábito mismo, que hace un ruedo sobre sí con esos elementos para asiniestrarlos, vamos a encontrar los regímenes de signos más suscitantes e intercambiables de los libros de Battilana. Por empezar el gris de la costumbre que se emite es un gris cosmológico: implica un génesis, un ordenamiento meticuloso de las apariciones, el orden del discurso que traza el espacio y sus desplazamientos. De allí que el *habitus* implique mitología y génesis. Explica fundamentalmente la respiración bíblica de los libros de Battilana: todo el entorno se ilumina con esa luz blanca y lívida, casi gris, que acompaña, en el Génesis, el inicio de las cosas. Por supuesto esta atmósfera imanta, atrae, llama a su juego a este operador con hábito cenobita que a la vez profesa y vela su maniobra, acaso con la secreta aspiración de desviarla. El

sutilísimo valor de la atenuación en Battilana reduplica siempre el valor latente del desvío, ya que supone el velamiento del operador sígnico instalado en pleno génesis del *habitus*, atrayendo todos los signos bajo su túnica, para demorarlos y atenuarlos allí, haciéndose el ruedo con ellos. Logra en ese doblez su máxima latencia: es la insistencia del imán hierofántico amenazando con cambiar un gris cósmico por otro, el de la piedra, la ruta, el mar, el bosque. Hay signos que empiezan a aparecer como posición de deseo a través de una suerte de emanacionismo perverso con respecto a los que son posición de orden y *habitus*. Gracias al talento del ejecutante no hay un antagonismo dualista, estos signos se remiten mutuamente sin resolverse ni enfrentarse: la labor de atenuación es una fórmula manierista y casi solemne, de indeterminación parcial y desvío.

Entonces de un lado, sesgando los desfiladeros de la costumbre, aparecen los itinerarios exógenos de un viaje con pretensiones mínimas, intensas, casi provinciano, las rutas más adelgazadas, en absoluto *beats*, sino rozando un minimalismo panorámico de *nouvelle vague*, hasta parecerse al mejor gris anímico de Peter Handke. Se podría hacer un mapa (provincial) de esos itinerarios y sus signos, las entidades animales, vegetales y minerales que convocan, siempre más parecidas a un gesto que a un ser. Digamos que son signos teleguiados por una partícula de piedra, de árbol, de pasto, de perro. Así comprobamos que en los ciclos no imitativos ni miméticos que proponen los libros de Battilana, siempre aparecen los 4 reinos, las 4 estaciones, los 4 climas. Esta fórmula es compleja: la ruta está del lado interno, en el ruedo, alma material o intersticio por donde se viaja hacia los ancestros indeterminados, y pasa a ser rutina del lado exterior, en el *habitus* de unos días que van hacia la familia determinada. La ruta se hace rutina, las partículas de piedra o de viento se

hacen palabra, discurso; el círculo dibujado con la mano se vuelve el orden concéntrico de los papeles, y siempre con la delicadeza de no valorar un lado u otro, reparando al contrario en el modesto enigma de pasar por la indiscernibilidad. Entonces la ruta no es línea de fuga sino el hábito que se dobla sobre sí en un hilo de seda atenuado, un alma pasional, pasiva, siempre insistente, de paisajes lívidos, para descargarlos de nuevo sobre el habitus antes de que pesen, antes de que sea un estado de hecho o de que se arruine todo el proceso planteando una falsa elección entre una banda y otra.

Hasta aquí una de las fórmulas inherentes a los libros de Battilana para tratar a la vez signos de posición (cartel del *habitus*) y signos-partícula (cartel de *desvío*). Quiero pasar a una modalidad concomitante a esta fórmula vinculada a una tercera fase del *habitus* que va a dar a una política del *habitar*.

Los libros de Battilana nos traen una fase del habitus que es esperanza y sobre todo poder de habitar, un modo de extraer de la inercia de lo inhabitable-inevitable, una inflexión, un nuevo modo de individuación, el nacimiento de un hijo, aunque en el caso que nos toca de un *gesto*. La vuelta de tuerca por supuesto no es idealista, al contrario trae consigo algo del *mundo trabajado*, trae la pregunta que se formula en uno de sus libros, o en todos en realidad: "¿qué es trabajar?", y lo que convoca esa pregunta es un vínculo directo con las maniobras del cuerpo y la palabra. Queda claro que el trabajo no es ni la dedicación exclusiva ni el salario, es ese cuerpo que por una insistencia ordenada pero extraviada, logra despertar otros cuerpos asociados, no como congéneres, sino como cuerpos que acechan y que acecho. Entonces ahí es que el muro o el viento también trabajan: "El viento trabaja / a mi favor", escribe Battilana. Así los **partidos** y los signos-partícula entran en otra danza circular del habitus, ahora como poder de

trabajo no humano, es decir de habitar entre las acciones de las corporeidades y los signos. A favor de estos círculos habrá que decir que nos indican que el mundo no está enfrente, aplanado (para ser manipulado y establecer un dominio), sino alrededor, para nacer entre las cosas, para habitarlas en una suerte de concentración, de tensión física impasible. Entonces no es el ojo de frente, el ojo que pone el mundo enfrente, sino el lado ciego quien habilita la capacidad para ser alcanzado de abajo o de atrás, por la latencia postural del gesto. Se crea entonces una historicidad sorda y ciega, la historicidad del rodeo, de la demora, del ademán en vacío. Historicidad inasimilable por donde empieza a destilar el alcance político del giro, alcance que seguro le interesaría extender a Carlos, ya que en él, como ensayista, siempre está presente la pregunta política. Y ni en él ni en sus libros hay lugar para la obviedad, el tic automático que sale a enviscarse en la coyuntura contextual para pretenderse político, que es la historia de la política según la luz, en las antípodas de cualquier historia oscura. Porque si se quita el ojo de frente, el que pone el mundo enfrente como espectáculo, noticiero o referente unilateral, lo que aparece sobre la superficie, si no el ojo, es el tacto, órgano por completo inútil para la instrumentalidad política: se trata del órgano más difícil de significar y pancartizar, el menos humano: va de la catatonía a la promiscuidad, de la itineración autista a la tactualización compulsiva del ciego. ¿Por qué sino, a Carlos le podrían interesar Faulkner y Perlongher para pensar el vaivén política-literatura? ¿Se podría elegir una juntidad peor? Y es que el tacto, sea como itineración catatónica o promiscuidad háptica, acerca a algo que vamos a nombrar nuevamente, para volver a lanzarlo más adelante otra vez: el gesto. "Toca las piedras, los muros, las ventanas", escribe al inicio de *El Lado Ciego*, casi a modo de programa. La promiscuidad es un índice de



que se habita entre las cosas, por ley de contagio y contacto, y no frente a ellas, por legislación analítica, como si estuviéramos frente a una pantalla de la que obtener nuestra poética desencantada y profesional de novelistas europeos. Se trata, en cambio, de una visibilidad secreta, sí, pero porque secreta por la piel: una ontología poética del tacto. Tacto que venimos vinculando al gesto porque los círculos de Battilana, desde el primer libro, se trazan con las manos, gesto por lo tanto tactivizante por donde ahora termina de precipitar su descarga política. Y es que hoy en día el gesto (en tanto que ciego, sordo, mudo), puede lograr, para la poesía, una liberación de la imagen y, acaso en su límite, del lenguaje, que son los responsables del mundo enfrente (y de *la luna de enfrente* de Borges). Pretender el orden del gesto y no de la imagen es ya terreno de la ética y la política: por ese gesto se *asume y encarna*, no se juzga ni sopesa ni mide (vieja noción de praxis política como vigilancia y supervisión). Battilana lo sabe: hay que levantarse, pasear, gesticular, trazar un círculo, hacer todo lo que esté al alcance de la mano para no pensar: "Por no pensar, se aleja", escribe en uno de sus poemas. Podríamos decir: para no ser alcanzado por el ojo, se aleja, ojo que ya crispaba a Bataille, porque

es el ojo de la conciencia y la justicia. En cambio Bataille y Deleuze, de modos tan distintos, aman ese primer gesto rotundo de trazar un círculo mágico (*el círculo dorado*, escribirá Battilana). De qué otra cosa se trata sino del primer territorio, del primer ritmo que se mide con el caos, la casa o el habitus en fin, declarando su *ser entre medio* o su *ser en el medio* de los elementos. Esto, concretamente, es el *ethos*, rompiendo la rigidez de la imagen separada, *ethos* desde el que ya no nos involucramos con las imágenes y sus registros (aún cuando las convoquemos en cantidad) sino con gestualidades, acontecimientos netos. Agamben se preguntó esto: ¿cómo pensar la política por afuera de los medios y fines, por afuera de los hechos y la referencia, por afuera de la imagen y en las lindes del lenguaje? Es una cuestión pariente a la de cada libro de Carlos, y ambos responden a través de ese *ser-en-un-medio* que es la asunción del gesto en un *habitus*: promiscuidad de la medialidad pura y sin fin.

(extracto de la presentación de *El Lado Ciego*, martes 24 de Mayo en la EA).

Librería  
**LA INTERNACIONAL ARGENTINA**

(de Laura Crespi y Francisco Garamona)

---

**Libros raros y agotados  
nuevos y usados  
compra, venta y canje**

---

*Honduras 5270 - Buenos Aires*





## DATOS CONCRETOS



### VIDEO Y POESÍA

#### PLEBELLA EN EL FESTIVAL MACADAMIA

**Macadamia** abrió sus actividades al público en el año 2002 bajo el nombre de **acción\_macadamia** realizando ferias de exposición, difusión, trueque y venta de obras de artistas que se mueven fuera del circuito de galerías. Estas ferias son encuentros que abren el diálogo entre los visitantes y los artistas. A partir del año 2003 el grupo comenzó a realizar acciones performáticas que entrecruzan las visiones de cada artista participante e involucran al público. Durante 2004, el grupo diseñó dos videoinstalaciones para espacio cerrado y espacio abierto "Sopa Paraguaya" y "Elefante Blanco" que no llegaron a exhibirse. Más adelante Instants Video de Francia seleccionó videos de macadamia para formar parte de su programación, a partir de lo cual se organizó una proyección simultánea en París, Francia y en Rosario, Argentina. Esta pequeña acción, se podría decir que fue el movimiento que, unos meses más tarde, mutó en 1er festival video macadamia / 2005, que se realizó en Buenos Aires y Rosario del 22 de junio al 3 de julio con la idea de ofrecer un nuevo espacio para la difusión y el pensamiento sobre el video arte, indagando por sus límites y poniendo el acento en la incertidumbre, la poesía, las visiones, el humor.

Con todo este marco fuimos invitados a presentar Plebella, y estuvimos en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires y en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, acoplándonos al ritmo de indagación y divagación de Macadamia, reflexionando sobre nuestra columna, El Vivo Retrato, que parte de relacionar el retrato pictórico con el literario, es decir de lo visual con lo escrito, y también, aprovechamos la oportunidad para invitar a poetas que han incurrido en el video, realizando "video poemas". Los poetas que exhibieron sus video poemas fueron Walter Ch.Viegas, con "Lo que no se ve"

(2000) y Anna Pinnotti, con "N.N." (2001), realizados los dos en el marco de un taller al que asistieron becados por la Fundación Antorchas. Para que quedara un registro de esta actividad que diera cuenta también de las relaciones entre imagen visual, movimiento y escritura, les pedimos a los poetas que realizaran el ejercicio de, luego de haber expresado con imágenes sus palabras, que emplearan nuevamente palabras sobre su videopoema.

#### Walter Ch.Viegas "Lo que no se ve"

Las imágenes son material de archivo, tomado de películas familiares de 16 mm en blanco y negro. Era una filmación llana, simple, puramente documental. La idea fue tomar los momentos simbólicos de la ceremonia de casamiento y resignificarlos, repetirlos, sacarlos de contexto, explorando el costado siniestro del rito. Básicamente: la entrega de la novia en el atrio, el anillo, el beso. Son tres tratamientos diferentes que recibió la imagen y el videopoema se transformó en una especie de tríptico.

Trabajé cada una de las tres partes sobre el concepto del remix: la canción que aparece en un disco es la mezcla final y los remixes, variaciones sobre esa estructura. La canción siempre está ahí, es el sustrato, y lo que se intensifican son aspectos de la canción. Puede ser la letra, a veces un *riff*, o un fragmento de la música, lo que elija el Dj que lo remixa. Y cambia con cada tratamiento, se vuelve de algún modo una canción distinta. Acá lo que subyace es el poema, que se mantiene siempre igual, recitado sobre la imagen y con un refrán repitiéndose sobre un fondo climático de música medio industrial. Una vez que el audio estuvo terminado, lo que cambió fue el tratamiento de la imagen. En el primero, hay una versión documental, "de noticiero"; en el segundo, la imagen se torna antigua, rayada, con mucho contraste, como sacada del expresionismo alemán; en el tercero, son fotos Polaroid tomadas de la





pantalla, detenidas, confusas. Creo que cada una de las tres versiones (o remixes) de la imagen, infieren diferentes subtextos acerca del poema.

Creo que nadie hizo el esfuerzo (ni yo mismo) de mirar cada parte por separado e intentar describir qué le sugerían, cómo funcionaban de manera independiente. Por eso creo que se puede ver que logra cierta integridad.

**Anna Pinotti**  
"N.N."

Esta inquietud me surge por la propuesta de Antorchas de hacer un video poema. En realidad yo no tenía mucha idea de cómo encarar el trabajo dado que mi gusto por el video o el cine ha pasado únicamente por el lugar de espectador. Fue un desafío ver la propuesta como un todo integrado donde la palabra se apoya en la imagen y el sonido, y viceversa.

No creo haber tenido conflicto con la traducción palabra-imagen que se plantea, dado que mi búsqueda no paso por desear traducir sino crear un universo donde los elementos se sumen orgánicamente siguiendo la idea buscada.

A la palabra, el video no le resta ni le suma, creo que son en éste contexto herramientas distintas donde cada una se sostiene por si misma. Busqué generar un dialogo entre estas herramientas (sonido, imagen, palabra) basándome en la idea de composición...

La experiencia fue muy rica, obviamente tengo críticas y pasan mayormente por la falta de experiencia en ese espacio. Volvería a incursionar si pudiera según tiempos y presupuestos, algo que en este momento no sucede.

Más info sobre Macadamia:  
[www.festivalmacadamia.com.ar](http://www.festivalmacadamia.com.ar)

## POESÍA Y MÚSICA

En cd

Salió "13 Grandes Éxitos" el CD de Pablo Dacal y la Orquesta de Salón, a quienes se puede escuchar en vivo en varias presentaciones de poesía. Dónde conseguir el disco, agenda de eventos y downloads en [www.musicadesalon.com.ar](http://www.musicadesalon.com.ar).

## OPCIÓN LIBROS

Opción Libros un programa de fomento a la diversidad bibliográfica de la Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. El Programa tiene como meta principal generar espacios destacados de exhibición en librerías y hacer una fuerte campaña de prensa y difusión de los títulos seleccionados -que serán presentados como colección- y de las librerías intervinientes. Para ello, una de las principales acciones será tratar de posicionar la marca que se ha pensado para el Programa Opción/Libros. A tal fin, la Secretaría ha conformado un Consejo Asesor -que cuenta con la participación de autoridades en la materia- que se ocupa del armado de la colección de calidad-diversidad que será promovida y fomentada.

Para el lanzamiento se ha realizado una primera selección de 38 títulos de 18 editoriales, que se promocionarán durante tres meses, hasta que se realice una segunda selección, muy próximamente, a la que podrán aplicar todas las editoriales independientes de la Ciudad de Buenos Aires. Por otro lado, se realizarán acciones tendientes a reforzar lo impulsado a través de los espacios en prensa y en puntos de venta con: folletería, catálogos, campañas de difusión pública y actividades en librerías.

Más información en: [www.buenosaires.gov.ar](http://www.buenosaires.gov.ar)



## RÉGIMEN PARA SUSCRIPTORES Y ANUNCIANTES

### PUBLICIDAD EN PLEBELLA:

#### Régimen para suscriptores y anunciantes

*Recuerde que plebella es un emprendimiento independiente que utiliza el sistema de suscripción y de anuncios como apoyo a su continuidad. Es decir que, si a usted le gusta la revista, estas dos opciones son ideales para colaborar con el proyecto, sin dejar de recibir un beneficio a cambio, como ciertamente lo es, tener Plebella sin moverse del sillón, o poner un anuncio que lo haga conocido entre quienes se dedican a la poesía.*

*¡No sé prive!*

00 54 911 5046 5220

155 046 5220

de martes a viernes de 14 a 18 hs

info@plebella.com.ar

### ANUNCIAR EN PLEBELLA:

*Como la revista pretende lograr con su diseño una preponderancia para lo textual, hemos ideado un sistema de anuncios selectos y coherentes con el diseño de la revista.*

*Esperamos que nuestros anunciantes se sientan cómodos y con un lugar propio dentro de la revista, por eso preferimos menos cantidad de avisos en modalidades y lugares estratégicos. No se pierda las promociones especiales.*

**IMPORTANTE:** todos los avisos en papel, tendrán su correspondencia en la web, es decir que no sólo usted hace publicidad en plebella papel, y colabora con su impresión, sino que también podrá ser reconocido desde el sitio [www.plebella.com.ar](http://www.plebella.com.ar).

Esto significa que su publicidad no sólo será

válida por el cuatrimestre corriente de la revista, sino que será visible cuatro meses más en la edición on line (plebella on line publicará algunos artículos del número atrasado), es decir que tiene asegurado su aviso por 2 cuatrimestres.

publicidad@plebella.com.ar

### SUSCRIBIRSE A PLEBELLA

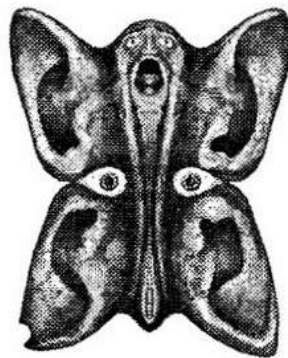
*Plebella sale tres veces al año. Usted puede suscribirse anualmente y recibir plebella en su hogar (junto con regalos sorpresa exclusivos para suscriptores) según el siguiente esquema regional:*

*Si vive en Cap. Fed. \$20*

*Si vive en el Gran Bs. As. \$25*

*Resto del país \$ 40*

*Resto del mundo u\$s 30*



Podés suscribirte online en:

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

abonando en efectivo y

ahora también

con tarjeta de crédito.

Además, números  
atrasados y libros.





## DATOS DE LOS COLABORADORES Y PARTICIPANTES:

**Pedro Araya**, (Valdivia, Chile, 1969), ha publicado *Arco Santo* (1991), *PeR,noCta* (2002), y junto a Yanko González, *La muerte se está fumando mis cigarrillos*, traducción y notas de poemas de Charles Bukowski (1996) *Carne Fresca*, *Poesía Chilena Reciente* (2002) y *Zur Dos*, última poesía latinoamericana (2004). En 1999, dirigió y editó la recopilación de ensayos de escritores chilenos sobre identidad cultural, *Metáforas de Chile* (2000) Es Licenciado en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Londres y colaborador de diversas revistas culturales en Chile y en el extranjero. Actualmente reside en París,



**Carla Alanis**, estudiante de Letras en la UBA. Publicó *Ejercicios de Caracol*, con ilustraciones de Eduardo Zabala (2003). Realiza una columna literaria en el programa "Vuelta de Radio" los lunes de 10 a 12 hs en FM Palermo, 94.7.

**Carlos Battilana**, docente de Literatura Latinoamericana de la UBA. Publicó los libros de poemas *Unos días* (1992), *El fin del verano* (1999), la plaquette *Una historia oscura* (1999), *La Demora* (2003) y *El lado ciego* (2005)

**Carmen Berenguer**, (Santiago, 1946): Ha publicado *Bobby Sands Desfallece en el Muro* 1983; *Huellas de Siglo* 1986; *A Media Asta* 1988; *Escribir en los Bordes* 1990; *Sayal de Piel* 1993; *La Mirada Oculta* 1994; *Naciste Pintada* 1999; *La gran Hablada* 2002. Ha participado en Ponencias en Congresos y Seminarios, nacionales como internacionales. Invitada a Universidades como Boston, University Trinity College, University of Stanford, University of California (Berkeley), University of Santa Clara (California). Su poesía ha sido antologada en varios libros. Editora de Revistas literarias: *Hoja X Ojo* 1984, *Al Márgen* 1986. Ha dirigido talleres de creación literaria en la Facultad de Filosofía y Humanidades en la Universidad de Chile. En la Corporación de la Mujer *La Morada* y en *Balmaceda 1215*. Ha participado en varias obras multimedial, performance y video arte. Colabora en la revista *Nomadías del Programa de Género de postítulo en Filosofía y Letras de la Universidad de Chile* y en el diario electrónico *Primera Línea con crónicas que serán publicadas el próximo año*. Sus textos poéticos y ensayos han sido publicados en diversas revistas literarias nacionales e internacionales. Ha sido traducida al, Inglés y Sueco. En 1997 Obtiene la beca John Simon Guggenheim y en 2002 el FONDART.

**Lucía Bianco**, nació en Punta Alta en 1979. Es profesora egresada de la E.A. V. Bahía Blanca. Publicó *Preinsectario*, *Caza Menor* y *Etiquetas de dulce*, todos en el 2004.

**Arturo Carrera**, (Pringles, Bs.As, 1948) Ha publicado más de veinte títulos de poesía y ensayo y obras de traducción. Entre ellos: *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Oro* (1975), *Arturo y yo* (1983), *La banda oscura de Alejandro* (1994), *El vespertino de las parcas* (1997), *Children's corner* (1999), *Carpe Diem y Potlatch* (2004). Ha traducido la obra poética de Yves Bonnefoy, Mallarmé, Michaux, Haroldo de Campos, Maurice Roche y Pasolini. En 1993, la editorial Beatriz Viterbo publicó sus ensayos *Nacen Los Otros*. En 2001 organizó para Internet la antología de poesía argentina joven *Monstruos*, publicada luego por el Fondo de Cultura Económica. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Mauricio Kohen en 1985, la Becha Antorchas en 1990, la Beca Guggenheim en 1995 y el Primer Premio Municipal de Poesía de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 1998. Ha sido traducido a diversas lenguas.

**Gabriela Delmastro**, nació en Buenos Aires en 1970. Cursó la Escuela de Bellas Artes e integró el taller de pintura de Juan Doffo. Realizó exposiciones de grabados en Argentina, Brasil y Cuba. Publicó *Carnada* (2004).

**Mercedes Escardó**, nació en Alemania (mas es Argentina Nativa) el 28 de noviembre de 1974. Estudió Profesorado de Inglés en el I.S.P. "Dr. Joaquín V. González", y trabaja como docente y coordinadora. Comenzó recientemente a estudiar la carrera de Letras en la U.B.A y participa en taller de poesía desde enero de 2003.

**Fernando Fazzolari**, nace en Buenos Aires en 1949. En 1969 estudia Pintura con Jorge Demirjián y en 1971 estudia dibujo con Julio Pagano. Hasta 1973 participa en diversas muestras colectivas y realiza algunas exposiciones individuales. Hacia fines de 1973 abandona la actividad plástica y concluye sus estudios universitarios. Retoma la pintura en 1983. Desde entonces ha hecho múltiples exposiciones individuales y ha recibido incontables premios. Dirige la publicación *El surmenage de la muerta* y el sitio [www.kulturburg.com.ar](http://www.kulturburg.com.ar)

**Daniel Freidemberg**, publicó los libros de poesía *Blues del que vuelve solo a casa* (1973), *Diario de la crisis* (1986), *Lo espeso real* (1996) y la antología *La sonatita que haga fondo al caos* (1998). Asimismo, fue editor de la revista *El juguete rabioso*, director de la sección poesía de *El Ornitorrinco*, y redactor de *El escarabajo de oro*. A mediados de los años noventa realizó la antología de poesía joven, *Poesía en la fisura*. Fue cofundador e integrante del Consejo de Dirección de la revista trimestral *Diario de poesía*.

**Romina E. Freschi**, licenciada y profesora de Letras, (UBA). Fue integrante del espacio *Cabaret Voltaire* y dirigió la colección de *Arte Plegable (Literatura y Plástica)*. Es una de las coordinadoras del grupo de poesía *Zapatos Rojos* ([www.zapatosrojos.com.ar](http://www.zapatosrojos.com.ar)). Como escritora publicó los libros *redondel* (1998 y 2003), *Estremezcales* (2000), *Petróleo* (2002) *Villa Ventana con ilustraciones de Fernando Fazzolari* y *El-Pe-yO* (2003). Coordina talleres literarios.

**Yanko González**, (Santiago, Chile, 1971), ha publicado, *Metales Pesados* (1998), el libro de entrevistas a escritores chilenos *Héroes Civiles y Santos Laicos* (1999) y junto a Pedro Araya, *La muerte se está fumando mis cigarrillos*, traducción y notas de poemas de Charles Bukowski (1996), *Carne Fresca, Poesía Chilena Reciente* (2002), y *Zur Dos, última poesía latinoamericana* (2004). Es coautor también de la antología de poesía joven chilena *Voz Sero* (1994). Es Antropólogo y actualmente reside en Barcelona.

**Leónidas Lamborghini**, (1927) Publicó entre otros *El saboteador arrepentido* (1955), *Las patas en la fuede* (1965), *Coplas del Che* (1968), *El solicitante descolocado* (1971), *El riseñor* (1975), *Circus* (1986), *Odiseo Confinado* (1992), *Las reescrituras* (1996), *El jardín de los poetas* (1999), *Carroña última forma* (2001), *Mirar hacia Domsaar* (2003) y *La risa canalla* (2004). También las novelas *Un amor como pocos* (1993), *La experiencia de la vida* (1996) y la obra de teatro *Perón en Caracas* (1999).

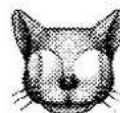
**Macadamia**, grupo heterogéneo de Arte, que realiza actividades, performances, muestras, ferias, festivales desde el año 2002. Con idea original de Marta Ares, este año realizaron el primer festival de video macadamia 2005. [www.festivalmacadamia.com.ar](http://www.festivalmacadamia.com.ar)

**Karina Macció**, licenciada y profesora de Letras (UBA), y profesora de inglés, es una de las coordinadoras del grupo de poesía *Zapatos Rojos* ([www.zapatosrojos.com.ar](http://www.zapatosrojos.com.ar)). Como poeta publicó los libros *Pupilas Estrelladas* (1998), *Ferina* (2001) y *Lestrygonia* (2003). Dirige el Festival de Cine y Video de San Telmo. Coordina talleres literarios.

**Lucía Mondino**, nació en 1986. Acaba de dar inicio a la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Realiza actividades de taller literario. No tiene libros publicados aún.

**Nak Adi**, también ná *Khar elliff-ce*, editó *Ovnipersia* en Diciembre de 2001 por *tsé=tsé*. Su última edición fue a través de Eloísa Cartonera, el relato *Umbanda-Jackson*, del libro inédito *Santas incubaciones!* Realiza performances con diferentes poetas y músicos. Co-produce la Estación Alógena ([eal@abaconet.com.ar](mailto:eal@abaconet.com.ar)) junto a un colectivo variable.

**Elizabeth Neira Calderón**, (Santiago de Chile 1973) Es periodista, poeta y artista visual. Ha ejercido el periodismo cultural en distintos medios de Santiago de Chile. Su obra literaria ha aparecido en antologías como *Punto Infinito*, *Al Margen Editores*, *30 Poetas Jóvenes*, *Ediciones de la Universidad de Playa*. En el 2003 publicó el poemario *Abyecta*, *Al Margen Editores* con el que ganó la beca *Fondart* para desarrollar la vídeo ins-



*talación Abjecta Poesía en Expansión, que se exhibió en el Centro Arte Alameda durante enero y febrero del 2004. Durante este año ha presentado su espectáculo poético performativo en diferentes escenarios de Buenos Aires y también en Rosario como La Casa de la Poesía Evaristo Carriego, el Centro Cultural Ricardo Rojas y en el Centro Cultural El Tigre (Rosario).*

*Anna Pinnotti, nació en 1973 en Montevideo, Uruguay, participó en la antologías 9 ed. Vox 2002 y la antología Pueyrredón y Santa Fé Aristas de Cobre, España. Publicó Cataratas, por Ed. Yugen, Colección El Don Vedado, 2005.*

*Adrián Pedreira, empresario. Colabora desde el 2000 en el grupo Zapatos Rojos, y en como editor y diseñador on line y soporte técnico. Participa además de otros colectivos y emprendimientos artísticos en forma variable.*

*Gabriel Reches, vive en Buenos Aires. Publicó El resto ( 2000) y Evolución (2005)*

*Juana Roggero, estudiante de comunicación, participa en talleres literarios y fue publicada por Color Pastel, Colección San Valentín.*

*Alejandro Rubio, (Buenos Aires, 1997), publicó música mala (1998), Metal pesado (1999) y Novela elegiaca en cuatro tomos: tomo uno(2004). Es uno de los editores de poesia.com*

*Daniel Samoilovich, (Buenos Aires, 1949) nació en Buenos Aires en 1949. Su primer libro de poemas, Párpado, se publicó en 1973; a éste le siguieron El Mago, con prólogo de Beatriz Sarlo y dibujos de Guillermo Kuitca (De la Flor, 1984), La Ansiedad Perfecta, con dibujos de Juan Pablo Renzi (idem, 1991), Agosto (Pequeña Venecia, Caracas, 1995) y Superficies Iluminadas (Hiperión, Madrid, 1997). En 1999 se publicó en esta editorial, Hidrografías/ Hydrographies, una pequeña antología de sus poemas en edición bilingüe con traducciones al inglés de Julian Cooper. Más recientemente, las ediciones Phi, de Luxemburgo, y Des Forges, de Quebec, coeditaron una selección de sus poemas traducidos al francés por Jean Portante (La nuit avant de monter a bord, 2001). Es traductor de latín e inglés. Entre otros, ha traducido a Horacio (XX Odas del Libro III, Hiperión, 1998; en colaboración con Antonio Tursi) y a Shakespeare (Henry IV, Norma, Bogotá, 2000; en colaboración con Mirta Rosenberg). Desde 1986 dirige en Buenos Aires el periódico trimestral Diario de Poesía.*

*Amalia Sato, es profesora en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Además de ser la editora de la revista Tokonoma, dirige la colección Narrativa/Tokonoma en la editorial El Cuenco de Plata Hace diversos trabajos de traducción (labor por cuyo mérito recibió el Premio Konex 2004) y prólogos, entre los que se cuentan: El Maestro de Go y Mil Grullas, de Yasunari Kawabata; Japón: lo próximo y lo distante, de Renato Ortiz; Revelación de un Mundo, de Clarice Lispector; Yugen, de Haroldo de Campos y El Libro de la Almohada, de Sei Shonagon, entre otros. Es colaboradora en los suplementos Clarín Cultura, Radar; las revistas Temas de Africa y Asia (FFyL, UBA), Contextos (FDyA, UBA) y diversas revistas literarias como Vox, Ricardito y Xul, entre otras. Ejerce también la docencia del español en la Fundación Centro de Estudios Brasileiros y es investigadora en la Sección Asia y Africa, en el mismo contexto de la Universidad de Buenos Aires.*

*Walter Ch. Viegas, estudiante avanzado de la carrera de Letras, publicó Nieve (1999) y Hablar dormido (2003). Edita la sección de-géneros de la página de Zapatos Rojos, junto a Joaquín Iturburu.*

*Marina Yuszczuk, nació en Quilmes pero reside en Bahía Blanca. Es profesora de Letras por la Universidad Nacional del Sur. Publicó algunos de sus textos en Editorial Pastiche y Guía práctica de las mariposas por Coop. Editora El Calamar.*

*Eduardo Zabala, diseñador gráfico y artista plástico. Expone sus obras desde el año 2000.*

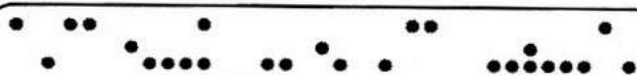
DIARIO DE  
**POESÍA**

[www.diariodepoesia.com](http://www.diariodepoesia.com)

EL SURMENAGE DE LA MUERTA

*adhiera amorosamente  
a la bellísima gracia.  
y si no, a la ley del deseo*

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



b-612

Laboratorio de Innovación Creativa  
Clases y Talleres Estudiantes de Publicidad y Empresas

[blancalema@fibertel.com.ar](mailto:blancalema@fibertel.com.ar) 4333-0182

TALLER DE POESÍA  
Y LITERATURA

**coordinado por**

ROMINA FRESCHI

iniciaciones, androginias y clínicas.  
encuentros individuales y grupales.

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

155 046-5220

**ESTACIÓN ALÓGENA**

la nueva carne

desde agosto

por el Manikhem

/madre-res + allox

[eal@abaconet.com.ar](mailto:eal@abaconet.com.ar)



revista Literaria y Cultural

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

**eIDorrego**  
FERIAS DE DISEÑO

Plebella. Revista de Poesía Actual.

Fue seleccionada para un stand en El Dorrego  
durante todos los fines de semana de Agosto.

No te pierdas nuestro stand.

El Dorrego. Ferias de Diseño / Dorrego y Zapiola  
Todos los sábados y domingos de Agosto de 15 a 20 hs.

Este dedito encontró un huerito,  
este lo  
puso a  
hervir,  
este lo  
revolvio,  
este lo  
peló,  
este le  
echó la  
sal. y  
este menesteroso, mal nacido, aporreador, agarró el huerito, holló, corriendo y cuando estuvo frito se lo comió. ze

ISSN 1669-5437

