

plebella

POESIA
ACTUAL



NRO
NUEVE



ENTREVISTAS:
HUGO MUJICA y CLAUDIA MASIN
+ *poemas inéditos*

HUGO PADELETTI (*Poemas y Dibujos*)
x *Beatriz Vignoli*

LUIS TEDESCO
x *Emiliano Bustos*

POESÍA BUTOH
x *Blanca Lema*
+ *Traducción inédita del texto*
"LA PANTUFLA DE ARTAUD"
de *Tatsumi Hijikata* x *Rhea Volij*

FÁBRICA DE CUQUIS:
Entrevista+ bosquejos de performance para Fruta Fermentada x *Cuqui*
+ *CUQUI, UNA ARTISTA DEL MIEDO POSMODERNO*, x *Romina Freschi*

RESEÑAS: *Francini, Gilman, Mariasch, Pérez, Zemborain*



Abrir

un paraguas (o una sombrilla)

justo a tiempo. Protegerse de la lluvia o del sol, proteger a otro. Bajo el paraguas hay una zona abierta, pequeña, de intimidad, móvil:

apertura, pasaje, mezcla. *Me mojo un poco cuando camino junto a vos bajo el paraguas, pero no me importa, comparto este momento, este pequeño espacio abierto...* En la apertura se generan coincidencias, dos o más cosas coinciden y al juntarse, cambian, y se vuelven a abrir.

Si bien siempre nuestro camino se orientó hacia los márgenes y a la indefinición de los bordes, este número 9 es hasta ahora, el número más abierto de *Plebella*. La poesía se junta aquí y se abre, a sí misma, pero también a la danza, la religión, la filosofía, el dibujo, la memoria, la performance, la novela, el diario íntimo, el psicoanálisis, el testimonio.

La apertura de las palabras es justamente aquello que hace coincidir a nuestros entrevistados, Hugo Mujica y Claudia Masin. Beatriz Vignoli ensaya una visión que integra y abre poesía y dibujos de Hugo Padeletti en una poética personal. Emiliano Bustos recorre la obra de Luis Tedesco y llega a través de ella hasta la historia.

Y yendo más allá todavía, Blanca Lema esboza una poética desde y hacia la danza butoh, compartiendo textos de poetas y bailarines, y una traducción inédita de Hijikata, maestro del butoh.

Finalmente Cuqui ensaya distintos géneros y actividades que abren, despliegan y multiplican su obra.

Y más poesía, reseñas, retratos, datos concretos.

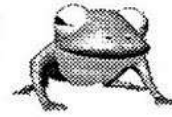
Otra parte de la apertura que sentimos tiene que ver con que terminamos este año plenos de actividades: el *Living de la Poesía*, las *Jornadas de Primavera*, y el *I Encuentro de Revistas de Poesía*, entre otras experiencias de gran trabajo que esperamos madurar y reflejar el año que viene.

Seguimos.





STAFF



PLEBELLA / Revista de Poesía Actual / Número 9

EDITOR RESPONSABLE: Romina E. Freschi

DISEÑO E ILUSTRACIONES: Eduardo Zabala

GESTIÓN COMERCIAL Y PROYECTOS: Adrián Pedreira

PRODUCCIÓN DE EVENTOS: María Muro

REDACCIÓN, INVESTIGACIONES Y PRODUCCIÓN GENERAL: Mercedes Escardó, Juana Roggero, Adriana Kogan, Victoria Scholnik, Julieta Lerman. Colaboran en este número: Emiliano Bustos, Beatriz Vignoli, Hugo Padelletti, Cuqui, Carolina Peyregn, Hugo Mujica, Blanca Lema, Rhea Volij, Claudia Masin
Editorial Cabaret Voltaire S.R. L.

J.D. Perón 4435 P.B. 2 (1199) Buenos Aires Argentina - 155 046 5220 / 0054 911 5046 5220

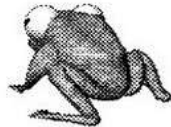
Plebella, revista de Poesía Actual ISSN 1669-5437

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

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

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 Sec. de Cultura del G.C.B.A.

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



ÍNDICE



EDITORIAL.....	3	TIGRE Y LEÓN, de Marina Mariasch por Adriana Kogan.....	42
STAFF / CONTACTO.....	4	EL MENDIGO CHUPAPIJAS, de Pablo Perez por Julieta Lerman	44
ÍNDICE.....	4	RASGADO, de Lila Zemborain Por: Victoria Scholnik.....	46
ENTREVISTA A HUGO MUJICA por Juana Roggero.....	5	CANCIONES de Gabriel Francini Por Juana Roggero.....	47
HUGO PADELETTI por Beatriz Vignoli.....	14	FÁBRICA DE CUQUIS Entrevista, bosquejos de performance para Fruta Fermentada x Cuqui.....	50
LUIS TEDESCO por Emiliano Bustos.....	18	+ Cuqui, una artista del miedo posmoderno ensayo por Romina Freschi.....	54
POESÍA BUTOH por Blanca Lema.....	23	DATOS CONCRETOS.....	59
"LA PANTUFLA DE ARTAUD" de Tatsumi Hijikata traducido x R. Volij.....	32	COMO CONSEGUIR PLEBELLA.....	60
ENTREVISTA A CLAUDIA MASIN por Victoria Scholnik	33	DATOS DE LOS COLABORADORES Y PARTICIPANTES.....	61
EL VIVO RETRATO.....	39	FLIPBOOK.....	5 a 61
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS:			
MEJOR MAÑANA, de Claudia Gilman por Victoria Scholnik.....	40		



ENTREVISTA **a** HUGO MUJICA

*Este año salió la **Poesía Completa** de Hugo Mujica, que ya va por su tercera edición, habiendo agotado las dos primeras. Filósofo, religioso, apartado de algunos de los cánones y espacios por donde la literatura hoy socializa, su figura nos interroga. Lo escuchamos leer en el Living de la Poesía, donde una pequeña multitud atentísima fue especialmente a escucharlo, a que le firmara una copia del libro y estar un rato cerca, dentro de su misma esfera. Su lectura fue hechizante. Fuimos a visitarlo.*

RF: ¿Cuándo y por qué empezaste a escribir y a sentirte escritor, si es que te sentís escritor?

HM: ¿Por qué empecé a escribir? No fue una decisión, casi diría que fue una imposición, aunque la palabra es medio fuerte, digamos que fue un don, algo que se me dio y se me dio como algo a escribir, después de tantos años yo diría, a serlo... Simplemente una vez estaba en una situación dada, cuando vivía en un monasterio trapense - estuve siete años- pero después del tercer año de silencio, en un momento sentí que, ante lo que estaba viendo a través de una ventana, sin buscarlo, como esas cosas que hace nuestro cuerpo entero y no sólo la cabeza, fui, tomé un papel y escribí lo que veía, lo que se mostraba. Y fue sentir que estaba dentro de una forma de expresión nueva, dentro de la poesía. Digo nueva porque yo venía de la plástica, tanto de estudiar como de pasar años pintando.

RF: Y esto de sentirte escritor... ¿te sentís escritor?

HM: No, no me siento, pero obviamente la realidad me configura como tal. Yo diría más bien poeta, pero no en cuanto a escribir poesía, sino en el sentido de tener siempre como una parte del oído atento, abierto a lo que la vida diga, exprese, atento a esa plusvalía que pareciera que la vida da solamente a la creatividad, que da, susurra, para ser creada. Creo que eso, al menos algo de eso, es ser poeta.

RF: ¿Por qué considerás a la poesía como importante, si es que es importante?

HM: Yo no la considero importante... Es lo que me tocó y no creo que necesite jerarquizarla así, menos aún defenderla. La palabra

COLABORA: ROMINA FRESCHI
•
POR: JUANA ROGGERO



"importante" me parece que no le correspondería, creo que una palabra así, para aplicarla a la poesía, carece de pudor.

RF: ¿Un pudor en qué sentido?

HM: En el sentido del tono que es un pudor, un tono recatado no estrepitoso. El pudor es un custodiar la preciosidad de algo, por eso el pudor en alguna forma cubre lo que a la vez muestra, lo protege; el pudor es la conciencia de lo valioso, no de lo importante. La importancia implica casi una militancia: nadie nos lee, nadie nos publica... (risas)

RF: Quizás yo no le quería dar ese sentido... Me gustó esto que dijiste de la preciosidad, ¿cuál sería la preciosidad de la poesía?

HM: La preciosidad es lo que cada poesía tiene para decir de único. Y si dice lo único de cada vez, entonces es poesía.

RF: La unicidad...

HM: Sí...

RF: ¿Qué poetas admirás y cómo sentís que se relacionan con lo que vos escribís o con tu vida?

HM: Los poetas que más admiro son esos que después de un tiempo uno va retomando y que, de alguna forma, van generando una familia. Son René Char sobre todo, Trackl, Yorgos Seferis, Paul Celan, Hölderlin, Edmond Jabés, Olga Orozco y, sin duda, el poeta vivo que más me interesa es Gamoneda... Por ahí más o menos andaría mi familia, al menos la que he adoptado.

RF: ¿Y alguna figura que no venga de la poesía?

HM: ¿Que me influya? En realidad, lo que más me influye es la música. En primer lugar la música, diría que en segundo lugar el cine, y recién en tercer lugar la literatura. Hablo no sólo de lo que frecuento, la música siempre, siempre estoy dentro de ella cuando trabajo, sino también del impacto que sobre mí tienen.

RF: ¿Qué hacés todos los días?

HM: Gozo el deleite de estar acá todo el día hasta que quiera salir. Estoy siempre en diálogo con los libros, con la música, con la poesía y con la soledad. Soy rico (risas)... en el sentido amplio de la palabra, no en el de su estrechez monetaria. Por alguna dicha extraña vivo del placer de poder ser donde estoy y estar donde soy.

RF: ¿De qué trabajás o cómo obtenés dinero?

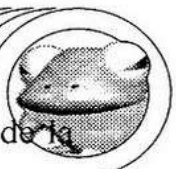
HM: Trabajar no, técnicamente tengo alumnos, pero no lo llamaría trabajar, es más bien crear. Doy clases de filosofía, doy clases acá. Tengo 90 alumnos. Más de los que tenía en la facultad.

RF: ¿Qué lees que no consideres literatura?

HM: En general leo pocas novelas, salvo autores que me interesen como Clarice Lispector, Robert Walser, Schwob, Duras... todos esos autores que aunque escriban "novelas" por así decirlo, lo que pasa, pasa en el lenguaje. Que uno lo abre en cualquier lugar y ahí pasa, estalla el relámpago del lenguaje, no hace falta seguir una trama, seguir el trueno. En general leo ensayos o poesía, porque con la novela creo que pierdo mucho tiempo: si una novela es mala no pasa nada; si un ensayo es malo discutís, entonces te genera lo mismo o más que si estás de acuerdo y pasás a lo largo. Y la poesía, bueno, la poesía es la poesía.

RF: ¿Y que no sea ni ensayo ni poesía, como el diario, por ejemplo?

HM: Leo el diario los domingos. Los domingos leo cuatro diarios (*El País, Página, Nación*



y *Clarín*) y con eso ya tengo... Mayormente leo los títulos, tampoco soy tan fanático de la realidad.

RF: Y aparte no pasan tantas cosas todos los días...

HM: No, generalmente dos o tres meses al año no vivo en Buenos Aires, y cuando vuelvo es cuando me doy cuenta de que uno se cree que todos los días está variando, pero volvés dos meses después y retomás perfecto, no pasa nada entre medio. Además, para tener ideas tenés que tener distancia, sino lo único que podés opinar es desde ayer a mañana, o sea, repetir, no pensar.

RF: ¿Cómo te sentís con respecto a los poetas argentinos contemporáneos?

HM: Primero te diría que no estoy tan enterado... sobre todo quedo afuera por exceso de tantos libritos que recibo... Pero lo más contemporáneo, diría, me parece un exceso de ser hijo del tiempo. Yo creo que el poeta tiene que ser hijo del tiempo, pero no para morir en su tiempo: de algún lado tiene que decir otra cosa, más que la de los diarios, esa cotidianidad. Hay una literatura demasiado cotidiana que termina en lo cotidiano: Gianuzzi es cotidiano y de repente en la última línea te da una vuelta y estás en el universo entero, estás adentro de la condición humana. Pero creo que en general falta ese giro y, sin él, los poemas parecen un mero inventario, ¿no? Eso es lo que veo como defecto. Y como gracia, como bueno, es que ahí está el planteo, no tanto la crítica, de que vivimos en un mundo cerrado. Es la transmisión de esa asfixia, de esa claustrofobia hecha de cosas, de inmediateces... Pero me parece que le falta abrir una fisura para dar algo, si no es como que extiende el nihilismo, más de lo mismo.

RF: Algo que me interesa del libro que salió es que me parece, no extraño pero sí poco usual, que salga una "poesía completa" en vida...

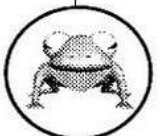
HM: (risas) Sí, lo primero que cabe es agradecer que no me hayan pedido que me muera para publicar la obra completa...

RF: Claro, pero esto implica para los autores que están muertos que ellos no son los que compilan la obra... En este caso vos participaste en la compilación, ¿cómo fue ese trabajo para vos?

HM: Cuando me ofrecieron publicar mi obra completa, primero pensé que sería mejor hacer una antología, es decir, como uno hace en todos los órdenes de la vida, del pasado: uno elige los recuerdos, elige y borra el pasado, es decir, uno va soltando ciertos pedazos y arrastrando otros. Después, como segundo momento, me di cuenta de que en realidad ese era mi criterio personal, pero si yo mismo había publicado esos libros ahora eran de la gente, de quien quiera leerlos, ya no míos. Y ahí fue que decidí releerlos todos. Hice ciertas correcciones, todas del orden formal -cosas que me parecían mal escritas ahora- en general era tachar (risas)... Pero hubo modificaciones del contenido: que yo me identifique o no sigue siendo mi criterio personal, no la libertad de mi obra, lo intocable para mí.

RF: Y en el sentido en el que no te identificaste, ¿descubriste algo?

HM: Bueno, fue loco, eran 20 años de vida (risas)... Recordaba tal palabra que la había escuchado en tal lado, fulano me había dicho tal cosa, en tal lugar había sentido tal sensación, tal poema nació con tal música... Fue serio, era como leer el diario de uno, pero un diario que uno no sabía que estaba escribiendo. A pesar de que, como me dijo Jorge Dubatti que lo leyó de adelante para atrás y atrás para adelante, "*tu primer libro podría ser el último y el último el primero*".



JR: Con respecto a esto de publicar, ¿qué es para vos publicar o qué sentido tiene publicar tu obra?

HM: Yo creo que es un sentido que lo pide la obra, primero un conjunto de poemas se cierra sobre sí, se vuelve un libro, y después ese libro se abre hacia afuera, busca decirse. Primero te expulsa y después te expone. Yo creo que el hecho de crear, escribir y publicar son momentos de lo mismo, niveles de su emergencia... Publicar es eso: hacer algo público, insertarlo en la trama de la comunicación, de la expresión. Creo que uno escribe siempre para alguien, aunque no sea nadie en particular, sino uno se callaría la boca, no lo escribiría, la pensaría y ya está, con eso bastaría. Creo que la comunicación es orgánica a la palabra: uno la dice para ser escuchada, si no, la calla. Entonces, la expresión pide ser cobijada, y la cobija el que la lee.

RF: ¿Y por qué decidiste publicar el primer libro?

HM: Porque llega un momento donde un libro se cierra solo: de repente te das cuenta de que lo estás corrigiendo de afuera y que no estás más adentro, o sea, el libro te echó de alguna forma. O escribís algo, y te das cuenta de que no va, ya no dice el decir de lo que estabas diciendo, y ése es el inicio del próximo libro. Entonces, cuando se cierra un libro ahí, el planteo es qué hacés. Y de nuevo: ahí hay una expresión y buscás los canales para que esa expresión sea recibida, llegue. A mí me pasó algo curioso, una sensación nueva, con este libro, la Poesía Completa, cuando salió la segunda edición. La primera edición la viví como desde mí hacia los lectores, pero la segunda la viví como desde los lectores hacia mí: esa aceptación era lo que la gente me daba. Tuve la extraña sensación de que la segunda edición venía de la gente para mí, en vez de ser mi libro hacia la gente. Lo sentí como un agradecimiento que recibía, algo a su vez que quiero agradecer.

RF: Como una decisión que no habías tomado vos.

HM: Claro, que no había tomado yo. Y sobretodo que había más lectores, era como un reflujo que volvía.

JR: Estuve leyendo el reportaje que le hizo Ana Emilia Lahitte para *Testimonios de fin del milenio* y hubo cosas que llamaron mi atención. Por ejemplo, la anécdota en la que usted cuenta cómo fue el día en que conoció la belleza: estando en Nueva York, fue a comprarse unas sandalias, tocó el timbre, y escuchó que estaba sonando una cantata de Bach. Dice que en ese momento conoció la belleza y que "quedó herido". ¿Qué significa este "quedar herido por la belleza"?

HM: Significa algo así como lo que dice Rilke: "*Lo bello es lo soportable de lo terrible*". La belleza nos sobrepasa, y ese sobrepasarse nos abre, pero nos abre como ruptura, también como fuente. Y lo bello es mas allá de la forma, incluso nosotros somos formas. Y ser tocados por la belleza es que se haga un lugar en uno para ella y ella es algo que rebasa. La belleza es siempre algo que nos llama: uno pasa por delante de un cuadro y se acerca, algo nos llamó ahí, u oye una música y escucha, responde.

JR: Que no pasa por si es lindo o feo...

HM: No, en absoluto. La belleza pasa por ser sublime, por ser un rebasamiento, una excedencia. La belleza nos excede, y cuando algo excede rompe.

JR: Y ésa sería la herida...

HM: Algo así.

JR: Otra anécdota que retomé es la que narra uno de los primeros abismos de su

infancia, dice que fue el momento en que supo que su padre se había quedado ciego. Y describe cómo fue que quiso sentir en carne propia lo que era ser "ciego", atravesando con los ojos cerrados el corredor de su casa. La ceguera está muy presente en su obra, en su poesía. Hoy, tantos años después, ¿cómo definiría "ceguera"?

HM: Evidentemente, en el país psicoanalista en que vivimos podemos mandarla a mi padre. Pero también la ceguera viene de una originaria tradición: de Homero -el narrador arquetípico- en adelante, el vidente es el ciego, como lo será Tiresias y Edipo, de quien Hölderlin dirá que tenía un ojo de más. Creo que la ceguera es la gran metáfora, como digo en un poema: *mirar la noche no es no ver, es ver la noche...* La ceguera aparece como ese ver que no está distraído por lo que se ve, entonces puede ser visión en vez de mirada.

JR: Sería como cuando dice que los niños muertos no se pueden ver...

HM: Creo que es esa idea, creo que ahí juega con lo insoportable: como que te quema un agujero mirar lo insoportable. Algo tan cruel que es pura presencia, no lo podés tamizar, por eso es un agujero en forma de lo que ves.

JR: ¿Cómo relacionaría la palabra "ceguera" con la palabra "silencio"?

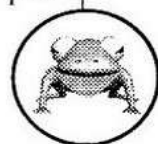
HM: Tirando un poco de los pelos, pensaría que para alguien el silencio es al sonido lo que la ceguera al espacio... Pero yo al silencio lo jugaría más para otro lado...

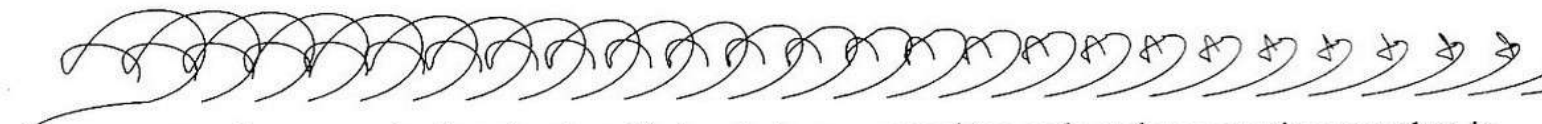
JR: ¿Con la palabra?

HM: Con la escucha más que la palabra... Para mí el silencio humano no existe: el silencio es algo que está ahí, que estuvo por milenios de milenios antes de que nosotros hablásemos, nosotros hablamos dentro de un silencio. Entonces lo nuestro es escucharlo, no hacerlo. Para mí el silencio tiene que ver con esta posibilidad... En realidad el silencio nos llama a hacer silencio para romper su silencio, nos llama a que lo acojamos, y esa ruptura es la palabra. Pero el silencio llama para darnos la palabra, y lo que dice el silencio es la palabra que decimos nosotros. Y si es poética tiene que dejar escucharlo, tiene que volverse palabra para el que lee.

JR: ¿Cómo se "es sin ser"? En sus poemas está permanentemente esto de la desnudez, desnudarse del propio ser u olvidarse para poder ser.

HM: Sí, porque lo que nos tocó a nosotros como auto-comprensión es la del sujeto moderno. Heidegger lo dice muy claro: "*Para los griegos el mundo aparecía, para nosotros el mundo nos aparece*"... y Rosenzweig dice: "*No es más que un prejuicio contemporáneo que, en vez de ver el árbol, lo vea yo*". Nosotros tenemos siempre una subjetividad que representa lo que está presente: entonces es como correr esa subjetividad y que la cosa sea. Hay un concepto que manejan los orientales, sobretodo el Zen, que es el de tathagata, que suele traducirse por "*talidad*", en el sentido de tal cual, tal como las cosas son. Es decir, las cosas en sí, no para mí. Algo de esa talidad buscaba Rilke con sus poemas objetos, sin duda es lo que se plasma en los haikus cuyo autor es más testigo que autor, es decir, alguien que no ejerce su autoridad, que no se adueña de lo que ve. Las cosas tal como son en su libertad, y pareciera que la libertad de las cosas es manifiesta como la propia belleza, como si ella fuese su resplandor. Nosotros, como sujetos contemporáneos, estamos imposibilitados de estar ante la cosa: estamos siempre ante la cosa para mí. Entonces se trataría de romper esa ilación, que es la deformación utilitaria que ya no circula en la sangre, ¿no? Y ahí se abre el espacio para que las cosas aparezcan, en vez de estar representadas sean presentadas: aparezcan en ellas y no en mí, en sí y no para mí. Lo que llamamos ser no es más que lo que





entra, lo que capta, la estructura lógica de la comprensión: es la red que arrojamos sobre la realidad, como un pescador en el mar, pero lo que se recoge es el pez, no el agua. Y el agua es lo que hace al pez pez, o más aún: lo que se recoge no es siquiera el pez, es siempre ya pescado.

JR: En cuanto a las etapas en su búsqueda de sentido, habla de tres imágenes: el camino, la fuente y el borde. Me quedé pensando en la imagen de la fuente, que de hecho ahí usted dice que es el momento en que empezó a escribir, ¿cómo se relaciona con el hecho de dejar de creer que hay una meta?

HM: Diría que la imagen del camino y la meta es una imagen racional, es la forma en que funciona, dialéctica y causalmente, nuestra cabeza: proyectando y alcanzando el proyecto, la meta, y de ahí volvemos o no a partir. Y la forma de la fuente es más la imagen del acontecimiento estético, es el advenir, el manifestarse desde una hondura inaprensible, no es linealidad ni tiempo, en todo caso es el instante estético: la obra no se justifica ni por lo anterior ni por lo posterior, o sea, un poema es una totalidad en sí, nace, se expresa y es: es tiempo que se cumple, no pasando sino apareciendo. Una narración se desliza en el tiempo. Entonces la idea de la fuente es ese instante que se justifica en sí y no en la temporalidad. Es el acto estético: la obra es totalidad, no es ni continuidad ni continuación, ni viene ni va, de repente es. Y genera su propia ley, a través de la cual tenés que interpretarla incluso. Entonces la fuente es esa idea de lo que brota, en vez de funcionar como la cabeza, que es la causalidad: causa - efecto, causa - efecto... Es el presente en vez del tiempo, o mejor aún: no es presente, es presencia.

RF: Entonces es como que el poema aparece.

HM: Sería lindo (risas)... ¿qué quiere decir aparece?

RF: Estoy pensando racionalmente más en métodos de trabajo... ¿Cómo trabajás?

HM: No usaría la palabra "trabajar". Diría que "yo estoy acá". Leo, escucho música... espero... y pasa. O sea, cuando escribo un ensayo sé que tengo que leer determinados libros, forjar ciertas ideas y elaborar: ahí funciona en cierta medida la voluntad. Y en el medio de todo eso sigo teniendo un oído que escucha, que sigue esperando eso que te busca, eso que no es del orden del oír sino del escuchar: se llama inspiración, musa, revelación, inconsciente... lo que quieras. Pero siempre es algo que antecede a tu voluntad, o sea, te viene, te llega y llama, aunque después lo pongas vos, seas vos quien le dé palabra.

RF: Sí, en eso creo firmemente. Quizás en esto de que vos ya te conocés y sabés qué ensayo tenés que tomar, con el tiempo se va conformando una especie de método, que convive en realidad con lo otro, no es que lo tapa...

HM: No... Bueno, muchas veces lo tapa cuando de alguna forma uno empieza a copiarse a uno, ¿no? O como cuando aprendió la fórmula...

RF: Sí, pero en eso hay una sinceridad propia, ¿no?

HM: Sí... Miró cuando cumplió 60 años empezó a dibujar con la mano izquierda, porque dijo: "*La derecha ya aprendió*"... (risas)... Es genial esa idea.

JR: ¿Cuál sería la relación entre la poesía y la búsqueda de sentido?

HM: Creo que el sentido acontece en diferentes lugares, y cuando acontece como lenguaje, es cuando se llama poesía. Creo que el acontecimiento del lenguaje es un sentido y esa es la *poiesis*: es el poner ahí algo que causa sentido, que es diferente al significado. La poesía es un acto de sentido.

JR: ¿Y la palabra "revelación"?

HM: No, revelación ya implica un contenido de algo, que te van a decir algo. Revelación tiene esa connotación de que es una "verdad revelada", que existía con anterioridad a ser dicha, en la poesía el sentido acontece y se inaugura allí, en el poema, no estaba antes: nació. El sentido es eso que da sentido y que se siente. Esa correspondencia entre eso que se te da y vos que lo sentís.

JR: ¿Cómo se unen el pensador, la filosofía y la expresión poética?

HM: Cada vez mejor. Por ejemplo, en España, **Poética del Vacío** figura entre mis libros de poesía. Yo creo que cuando empecé con **La Palabra Inicial**, mi idea era un libro lineal, más allá del lenguaje poético que ya tenía, pero todavía era una prosa poética. Y ahí, primero me di cuenta de que muchas de esas cosas en realidad estaban intuitadas en poesía, y se me ocurrió poner paralelas las poesías, y después de eso empezó a aparecer otra tercera voz que la incluí, y ahí empezó a romperse la estructura heredada de que las ideas van de una punta a la otra de la página. Y ahí empezó a entrar cada vez más la forma poética. El libro que estoy escribiendo ahora, que se supone que será un ensayo porque tiene un tema, en realidad es casi una suma de pensamientos poéticos. Y en los géneros se van fundiendo. Creo que tiene que ver con el tema: la hondura pide el lenguaje. Y cuando estás en determinadas áreas donde nada es definido sino que es el temblor de lo naciente, ahí necesitás un lenguaje que tenga también esa niñez, esa flexibilidad. Y ahí es que aparece lo poético, en vez del concepto que delimita. Definir quiere decir "poner fin", y no podés definir ciertas cosas en la vida porque están vivas.

RF: ¿Y cómo hacés con el lenguaje para no definir?

HM: El lenguaje poético no define: sugiere, te incluye, te excluye, apalabra... hay toda otra forma de hablar que es como merodear en torno a, en vez de decir. Yo creo que el lenguaje poético es un hablar desde y la definición, la conceptualización, es un hablar sobre. La definición habla y el lenguaje poético escucha.

RF: Es como una concepción de poesía crítica romántica, para "definir" (risas)...

HM: No, es muy anterior a la romántica. En todas las mitologías occidentales y orientales, también ya en el principio habló alguien... Es la primera concepción que el hombre tuvo siempre: todo empezó cuando habló. Volver a la escucha es volver a ese lugar donde empieza todo. Nosotros nacimos como oyentes, no como hablantes. Porque éramos oyentes pudimos recibir un lenguaje, nos lo pudieron decir. Pero más originario que el hablar, está ese lugar desde el cual hablar.

JR: Con respecto a la trascendencia, ¿cree que sus poemas, por su temática, enunciados y la manera en que son expresados, podrían ser considerados como "trascendentes"?

HM: Es una palabra que yo no usaría.

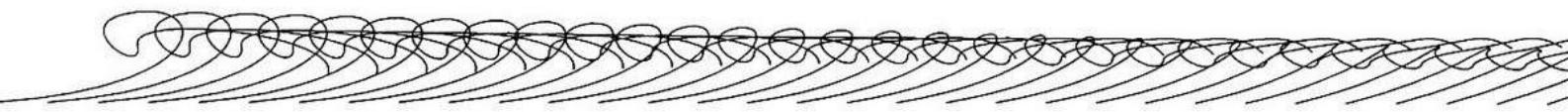
JR: ¿Cuál usaría?

HM: La palabra "abierta".

JR: ¿Y cuál sería esa apertura?

HM: La apertura es aquello imposible de conceptualizar. En la idea de lo abierto se piensa siempre lo que permanece exterior al pensamiento, a las palabras mismas. Lo trascendente ya es un concepto, y además está plagado de esa idea de que en otro lugar está el original, y esta vida tiene que ser trascendida porque es mera y burda copia. Lo abierto es donde la





palabra no rebota ni se refleja en un espejo: es como el ir sin volver, para usar una imagen. Y, no obstante, hablamos.

JR: ¿Por qué cree que impacta tanto su poesía?

HM: Cuando escribo intento abrir un espacio donde la vida se muestre ella misma, en su esencialidad, su desnudez, la vida antes de convertirse en vida para algo, en vida de alguien, en historia; cuando todavía es latido, alba o anochecer, despliegue o convergencia, pero desnuda, es decir, de todos. Ese núcleo de vida que todos llevamos dentro, hondo, sepultado por el funcionar, la urgencia, la velocidad... ese núcleo, ese brote de vida virgen que somos y del que, paradójicamente, sentimos nostalgia, anhelamos llegar a él. Creo que lo que los lectores encuentran es una desnudez en la cual reconocer la propia, la que nos iguala, no haciéndonos iguales sino haciéndonos únicos. Como único es cada poema.

JR: Sí, hay algo en su poesía que conmueve y toca algo profundo... Son poemas de apariencia simple, breves y, sin embargo, inquietantes...

HM: Siempre que voy a New York, o que iba -cuando todavía ir a Estados Unidos no era sentirse cómplice de tanto crimen- visito el MOMA: allí hay un cuadro de Barnett Newman, que no sólo me maravilla y conmueve, sino que también me intriga, es una tela prácticamente blanca con una línea, recta, gris, ínfima que lo atraviesa verticalmente casi tocando el borde izquierdo. El cuadro no dejó nunca de conmoverme y la intriga es dónde está escondido lo que hace que acontezca eso que podría llamar arte, belleza o sentido, es como que tanta desnudez pusiera al descubierto la desnudez de la belleza, porque o hay belleza o no hay nada. Ciertamente no hay nada con lo cual engañar, distraer, creo que pintar o escribir así, sin pliegues, es creer que lo que acontece no lo ponemos nosotros, es creer que el que mira también es capaz de leer el silencio, que el que mira sabe ver en lo blanco lo que la suma de los colores no llega a decir.

Cuando por la noche me acuesto, siempre tomo conciencia de que vuelvo al cuerpo, ese cuerpo que durante el día casi usamos como herramienta de nuestras cabezas. Siento que vuelvo a la tierra, vuelvo a caber perfectamente, a coincidir con ese pedazo de cosmos que es mi cuerpo, a coincidir plenamente, a abandonarme, entregarme allí. Algo así, pero lo contrario, el despertar, el comenzar a abrirse del cuerpo a la luz, al tiempo, a la existencia, ese abrirse pero todavía sin llenarse, a disponerse, a celebrarse... todavía sin hacer nada en particular, sin ir hacia ninguna meta, pero por eso mismo, y gracias a ello, estar en la cercanía de todas las cosas, reunido a todo lo posible, sin esperar nada, abierto a todo... Creo que es eso lo que en mis poemas aparece, se muestra, se desnuda: la vida, pero la vida ella misma, la vida aún desnuda, antes de revestirse. Esa vida inicial, ese alba primero cuando la vida todavía es simplemente vivir, latir, sin por qué ni para qué. Y cuando, por eso mismo, parece llena de sentido, o de promesa, como todo alba; vida naciendo vida y, como todo nacer, temblando, débil, y por eso mismo como llamándonos a protegerla, a respirarla, a encarnarla. "*...me he mirado en muchas pupilas/ pero sólo me nazco de espaldas a mis ojos.*"

JR: Para finalizar, hay algunas palabras que son propias de su obra, se repiten en muchos de sus poemas. ¿Qué me diría de cada una?

- **Silencio:**

HM: En el silencio, el silencio habla.

- **Hueco:**

HM: Cuando dos huecos se encuentran no es hueco, es transparencia.

- **Eco:**

HM: Lo que dice pero en lo dicho no está lo que se dice.

- **Soledad:**

HM: Como dice Pizarnik, "soledad es no poder decirlo".

- **Desnudez:**

HM: De la desnudez no se puede decir nada porque si no uno la reviste. La empaña.

- **Sed:**

HM: Deseo.

- **Vacío:**

HM: La posibilidad de la aparición. Vaciar es abrir el aparecer.

- **Grietas:**

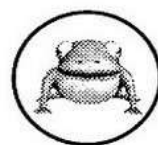
HM: Grieta es la huella de lo abierto, sus señas.

Por último, un poema inédito

REVELACIÓN

Siempre brilla una luz
que sólo se ve
cuando no enciende nada,

como una desnudez
que se revelase en sí misma,
no en los ojos de quien la mira.



Hugo Padeletti, poeta y artista plástico.

*Una visión integral
por Beatriz Vignoli:*

VEINTE EPIGRAMAS
A HUGO PADELETTI



I (TRAZO)

Una melodía es al silencio lo que la línea dibujada por Hugo Padeletti es al vacío.

En otras obras plásticas, el espacio enmudece. En ésta, el vacío calla.

Se desfonda, sí; pero hacia adentro. Ni arriba ni abajo. No hacia el infierno ni hacia el cielo, sino hacia lo profundo y esencial.

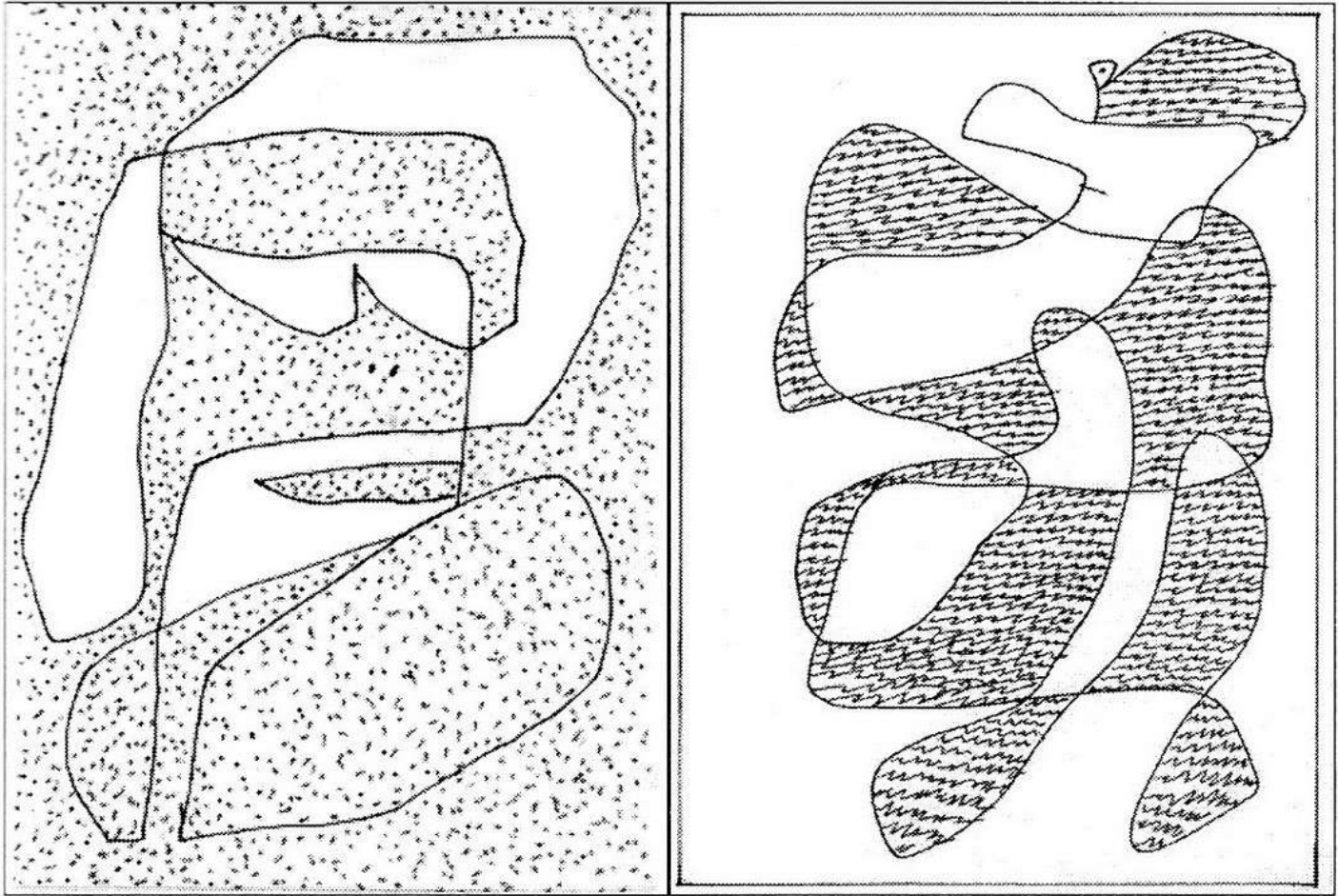
Errante, iridiscente, la sombra de lo que podría haberse visto vaga en la forma de lo que se ve.

Y sin embargo, el dibujo es perfecto.

Barroco minimalista: arte de lo inmediato. Un sentido asido a la forma, no más; ah, y el infinito. Infinitesimal, claro.

¡A mirar lo invisible! La línea no retrata: cose.

Ausencia absoluta de melancolía en la amnesia



II (POESÍA)

Cita, nombre propio: huellas de cultura entre la naturaleza (animales, plantas y climas) como iniciales en los troncos de los árboles.

La forma de lo cultural es el jardín. El poema es una fiesta secreta organizada en el fondo del jardín.

Homofonía, variaciones de la rima: las palabras hacen eco unas en otras, como si el poema fuese una composición plástica.

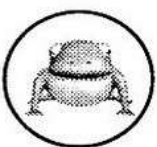
Composición: azar y necesidad son uno.

Sentido es anagrama de destino, pero eso podría ser una mera coincidencia.

Poema: paradoja de un jardín salvaje.

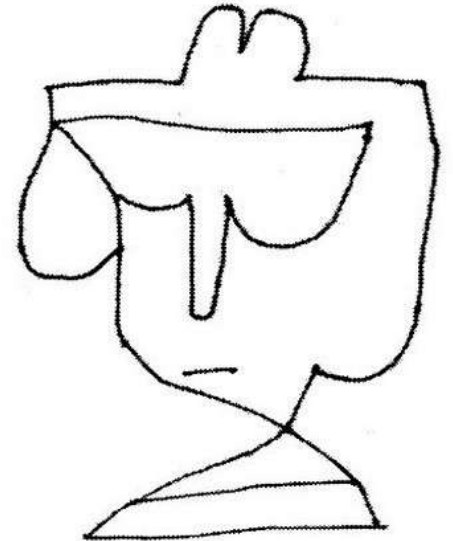
Hay vacíos que son océanos: tensión coloidal de la página en blanco.

El borde desgarrado de la estrofa puede verse de lejos como la costa de una isla habitada por dragones y otros seres imaginarios.



III (EXPERIENCIA)

El silencio es el hueso del mundo.
Cualquier momento está lleno de todo.
Eternidad del instante.

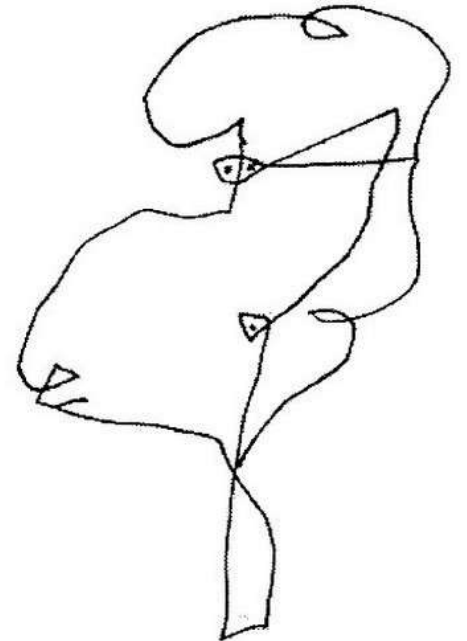


IV (ADVERTENCIA FINAL)

¡Cuidado! Él siempre está por abrir una caja.

.....
Hugo Padeletti, de "La Belleza tal vez". A Dante Pierpaoli.

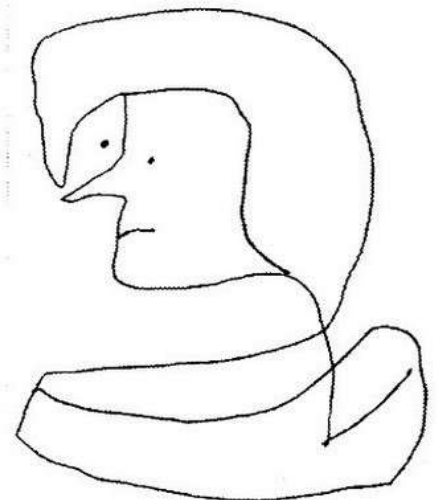
*¡Variaciones perpetuas del helecho,
que a través de otros ojos, de otras plantas,
persiste en diferentes
volutas y no cambia!
Así, en el silencio
delicado,
reitera la sonata sus felices
movimientos, siempre nueva.*

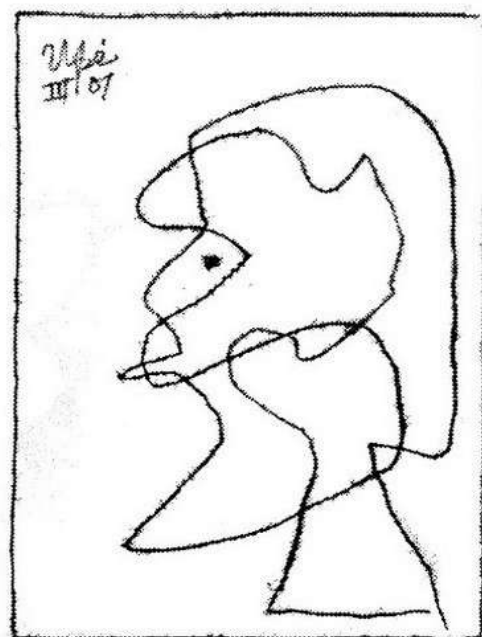
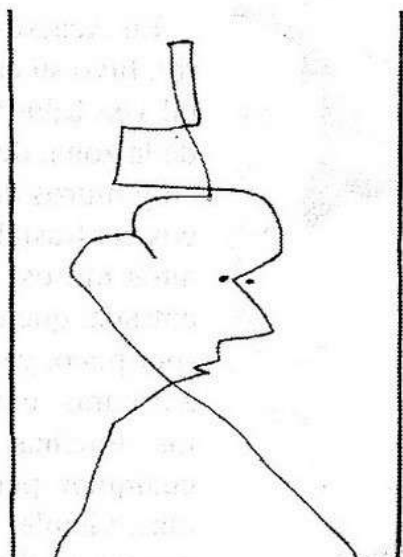
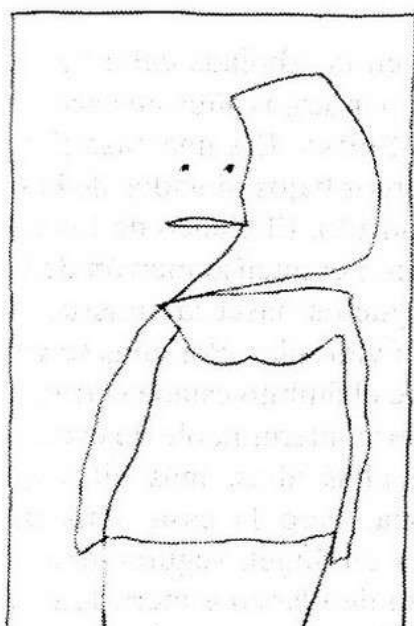


*Bajo el haya copuda, Melibeo
Y Tíiro conciertan la silvestre
beatitud que no sacia.
Largo en la frescura,
de aceitunas se nutre, de achicorias
y de ligeras malvas, Horacio. Y don Francisco
de Salinas
gobierna el aire aún hasta la esfera
más alta. Ya se acuerda*

*la prisa
a la quietud que dura, ya se viste
de hermosura
el ahora y aquí: ésta es la hora
de cemento,*

en la luz no usada.





Poema incluido en **Antología Poética** (1944-1980), Colección La Cruz del Sur, Editorial Pre-textos, Madrid - Buenos Aires -Valencia (2006) pág. 21.

NOTA: de esta reciente antología española hay poquísimos ejemplares en Argentina. Es una versión que Hugo retocó un poco y por eso es distinta de la primera versión, que comenzaba "Variaciones dilectas del helecho". Cuando lo publicó en la revista de la ARCI (Asociación Rosarina de Cultura Inglesa) hace una ponchada de años, el poema llevaba el título "A los clásicos". Se lo sacó hace ya bastante.

NOTA: El poema alude a la primera estrofa del de Fray Luis de León (1527-1591) "A Francisco de Salinas": "*El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usadas / Salinas, cuando suena / la música extremada / por vuestra sabia mano gobernada.*"



LIBROS

Actriz de reparto • Cuqui / Giróscopo • Baldovin / Febrero • Bellido
 Echarle la culpa al pequines • Aguirre Benotti / Espuma de Rabia • Antología
 ¡Río arriba! • Sueldo / Helicópteros y señoritas • Monsalvo / Illinois • Soruco
 Automotrices • L. Tejerina / Declaraciones Mejicanas • Bustos / Se zapallo • Viarengo
 Fiestita • Luján / Humus • Oliva / Hace un mes • Pérez / Fruta Fermentada • Cuqui
 (coed. Huacalacapirote) / Soy fiestera • Gomez de la Cruz (coed. Junco y Capulí)
 Sueños de siesta • Lamberti / 222 patitos • Falco / Hache o cruz • Carbonell
 Grises, verdes • Vigna / Gramática y homicidio • H. Tejerina / Carne • Narrativa Porno.

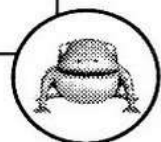
Conseguilos en:

Córdoba: Rubén Libros (Dean Funes 163 L.1), Los 39 escalones (Cineclub municipal 1er piso Bv. San Juan 49),
 Llantodemudo (Galería Cinerama Av. Colón 345), Aquende (27 de Abril 281)

Capítal Federal: Eloísa Cartonera, Otra lluvia, Librería Norte

También en Rafaela, Santa Fé, y próximamente en Rosario

www.lacrecienteweb.com.ar





LUIS TEDESCO;

*la forma como
el presente*

Por EMILIANO BUSTOS

En Acassuso, en la arbolada calle Paunero¹, tuvo su casa por largos años un escultor; tal vez Liberato Spisso. Era una casa típica de la zona, de cercos bajos pintados de blanco y muros de ladrillo. El blanco de los cercos contrastaba con el intenso marrón de los altos muros, largueros hasta las puertas de entrada, que eran vidriadas. Por ellas se veía -por poco, ya que el ámbito estaba cerrado y a oscuras- una serie interminable de esculturas, muchas de ellas altas, más altas que cualquier persona. Pero la casa tenía una obra visible. Era un ángel, seguramente de cemento, pintado de blanco e incrustado en el muro marrón. Sus formas podrían ser similares -comparo ahora- a las de una figura de Raúl Soldi; era un cuerpo alargado y delgado, que daba la idea de lo etéreo, inasible, e incluso -creo recordar- "volaba" acompañado de algunas estrellas. Estaba trabajado impecablemente, y le daba al lugar una vista inaudita, generalmente tan poblado, antes y ahora, de estúpidos chalets y zombis extranjeros -casi siempre alemanes- que limpian prolijamente sus jardines.

Después de la muerte de la viuda del escultor -anciana y celosa cuidadora que murió sola, junto a las altas figuras-, fue "reciclada" la casa, y hoy, a decir verdad, altos portones impiden la vista del ángel, aunque el aglutinamiento de ciertos perfiles entrevistos, permite pensar que fue revocado.

Esta pequeña historia, en algún sentido remite al arte clásico y, asimismo, a la historia; es decir, a la conservación que lo esencial registra en la mente de cualquiera. Efectivamente, no sé, no puedo saber si el ángel existe todavía. Son muchas las veces que paso por la casa y la pregunta por el ángel, el recuerdo, existen. Es o puede ser lo clásico, lo permanente (como el ángel), la pregunta, la figuración de la pregunta, el modelo según el cual preguntamos o imaginamos esa pieza que ya no se ve, que quizá tampo-

co exista. Y me parece que ciertas obras, que ciertas poéticas, se hacen esa pregunta. Es decir, probablemente no ven, no emulan, no calcan la pieza erguida en el muro, sin embargo, ciertas obras o poéticas preguntan, indagan en la ausencia de lo que -en un sentido amplio- podríamos denominar lo clásico, la historia, ya no, claro, desde la amarga pérdida, desde la sulfatada ruta epigonal que pretende la dimensión exacta, pormenorizada del ángel en un presente que no lo admite o que ha puesto muros, diversos muros que lo separan de cualquier mirada viva. De todos modos, hay quienes, decía, preguntan, amoldados y plenamente entregados al presente, por el pasado, mejor dicho -si cabe el simple oxímoron- por el futuro del pasado, por lo clásico, por una perduración de lo esencial más allá de la imposibilidad del presente. Para citar a Luis O. Tedesco, decidor, en algún sentido, de la pregunta, de la "curiosidad" por el ángel pero en tiempo presente²: "*límpida luz de perfección amada / detrás de la tapia, detrás del seto, / alto destello de jardines griegos*".

Creo que Luis O. Tedesco (Buenos Aires, 1941), construyó una mirada poética que se traslada plena y objetiva por el presente, instando las partes -medidas o desmedidas- que

lo movilizan, reuniendo las tareas críticas que lo develan -que ningún poeta debería archivar- en textos poéticos de medida y cuidada forma, aunque no entregados a la forma. Porque además, Tedesco es, como quizás pocos poetas argentinos contemporáneos, un autor que puede ser leído en diferentes claves (la formal, la lírica, la política, la histórica), sin empinar el festejo crítico de una u otra banda, de las que, muchas veces, se disputan el lenguaje poético actual³. Podría ser moderno o clásico, según se lo mire, ya que su porte poético no le exige a la forma elegida un corral, una gobernable identidad temporal o, por el contrario, ajena a toda historicidad.

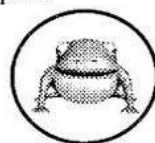
Sin pretender abarcar, en pocas líneas, su rica propuesta poética, señalo algunos rasgos, los que vi, los que pude ver.

En el cuarto libro de Tedesco -**Reino sentimental** (1986)-, se leen estas líneas: "*Tu amor y mi amor / sobre la desnudez que llora, / tu amor y mi amor / con las zapatillas de entrecasa / trotando en la luz, buscando comida*" (Tedesco repite estas líneas algunos años después, en su libro **En la maleza**) o "*En la madrugada / tu latido es una herida / sobre mi ropa sucia de trabajo*". Son líneas de un amor plantado en tierra, pero fraguado

1 Difícilmente alguna calle en Acassuso no esté definida por sus árboles: tipas, plátanos, naranjos. Las tipas, añosas y peligrosas, son cada tanto removidas por la municipalidad; muchos plátanos presentan los muñones propios de una mala o exagerada poda; los naranjos muestran el arreglo -también cercenador- de ciertos vecinos, y además hongos y claveles del aire. De todos modos, Acassuso tiene árboles y pájaros en afortunada cantidad, y, también, mal gusto.

2 Tedesco -junto a Ricardo H. Herrera-, ha reflexionado largamente en torno a las posibilidades líricas de la poesía actual. Herrera y Tedesco han firmado los editoriales de *Hablar de poesía* desde el primer número, en junio de 1999. En ellos han reafirmado un sentido, por un lado, de distanciamiento hacia la poesía entendida -como en los 60- "*a la vanguardia de una tendencia ideológica dominante, de un proyecto estético intransigente*", y por otro, de defensa de las posibilidades de recuperación formal, de valoración de lo lírico. Es por eso que las reflexiones sobre autores clásicos han sido frecuentes en las páginas de la mencionada revista semestral.

3 Javier Adúriz incluyó a Tedesco entre los poetas que conformarían lo que él (brumosamente) denominó "posclásico", entre los cuales estarían también Ricardo H. Herrera, Rafael Felipe Oteriño y Santiago Sylvester, entre otros. Dicha reunión ofrece, como otras, limitaciones varias, no tanto por la calidad de los agrupados -que en muchos casos es notable- sino por la ubicuidad de Adúriz a ciertos preceptos (la pureza idiomática, lo clásico, el diario *La Nación*), que terminan reciclando la vieja y siempre bien alambrada idea de "*esta es la poesía, y no (por exclusión, omisión o burla) aquella otra*". Tedesco, por lo demás, demuestra, a través de sus textos, que supera holgadamente la deliberada "reunión privada" de Adúriz, con tanto olor a caoba.



en formas que no le esquivan el bulto a la musicalidad que las exige, rigurosa, plenamente. Y esas formas se verán impelidas también a lo "social" -como en *"Relato sobre Noemí"*, del mismo libro-, o incluso a lo político, ya que Tedesco ensaya esas dimensiones -la social y la política- en sus textos, pero no, ciertamente, con la "amplitud" impropia o falsamente libre, supuestamente audaz, de quienes deambulan impecables por el "tenedor libre" de la historia reciente (léase de los últimos 40 ó 50 años). No importa cuántos ni quiénes son; banal sería aquí nombrar libros o poemas de política cutánea.

Para entender la clase de visión, que en el terreno político e histórico, Tedesco encara (ajena a toda superficie acomodaticia), basta el siguiente tramo de *"Stupía"*, poema en prosa que integrará **Lomas del Mirador**⁴, su próximo libro: *"Libre de obligaciones metodológicas, arrasado yo también por la bastedad del espejo, escribo mientras veo: templos, silicios, sotanas con crestas de gallo picoteando los altares, pijitas adolescentes como briznas de pasto que aletean, primorosas, entre el bien y el mal del árbol adánico; lagunas, volúmenes hinchados de ropa flotante, cráneos que sobresalen entre los árboles piadosos, la cara de Massera -¡es él, lo juro, es el mismo él, las huellas de su sonrisa sobresaliendo entre las fauces militares!-, la cara de Massera ordenando matar; variedad de conchitas violadas por el Maniatar Sucesivo de la especie, la abundante sequedad, la voracidad de los tubérculos sobre los tréboles ardidos"*.

Recientemente, Tedesco encaró un libro ambicioso, como es **En la maleza** (2000),

libro que quizás contenga, en sus tres partes (*"Maleza"*, *"La carne muerta del idioma"*, *"La desaparición que llama"*), los tópicos mayores de su poética: el amor, la historia (y su política), la poesía. No sé si son esos, y de ser, desconozco si es ése el orden que les toca. De todos modos, claramente son registros que van apareciendo en sus libros, en algunos de sus libros.

En la maleza reúne un tránsito arduo, pegajoso, de pajonales tan desmedidos como la sombra propia, del origen: *"maleza arbitraria, no apta para la ensalada / materna"*; *"maleza nacida del exterminio, / maleza del potrero sedicioso"*. La argentinidad está clara: *"no hay héroes aquí, no hay dioses, / no hay ser en la disonancia lugareña"*; *"restos de la fumigación, / carne sepia del decir argentino"*. Y también entran a este libro las épocas del país, las épocas y sus políticas: *"celestes o rojo, el delantal salvaje / cuelga del quirófano"*; *"el sogazo, la leva, los listados, / el tin tin de la mazorca, / un poniente de púas y alambrados"*; o *"allá está, lejos, inexplicable, / el aluvión inútil, peronista"*, y también *"la chatita bordó, la reposera, / todo listo para ir a la Salada"*, así como *"la Desaparición, / la Desaparición que llama / hacia las moles incoloras del espíritu"*. Claramente Tedesco se mete con la historia reciente y no tan reciente de la Argentina, y la maleza es, justamente, un estado de cosas tan argentino como la "metafísica" Pampa, pero exige un contrario movimiento, y hay que moverse, intentar moverse, dentro de su estado que altera el paso, la simiente, y hay que desmalezar o tropezar, y hasta la palabra se vuelve abundante de recelo y obstáculo, o se enreda y asfixia. Como el Vallejo citado: *"quiero*

⁴ Sobre Lomas del Mirador, que es un "Diccionario temático de voces", tal como lo definió el mismo autor, Tedesco apuntó en el número 15 de la revista *Lezama* (julio de 2005): *"Después de mi último libro encontré que no podía escribir versos, que necesitaba una prosa rítmica que me diera más posibilidad de ampliar el registro. Me di cuenta que yo podía narrar, ensayar y cronocar a partir de gestos líricos. Es decir, que este nuevo trabajo nació de una carencia. Los versos me resultaban ya dichos"*.

decir muchísimo, y me atollo".

Toda la política (que también es historia) de los poemas de Tedesco podría estar contenida en estas líneas: *"Llegados aquí, traídos aquí, / ciudadanos del paraje democrático, / tomados por el vértigo del yo, / arrojados, maniatados, politizados, / trasladados por la obediencia filial / y la unción, la imprevista cercanía / de alguien, qué, del ayer desguarnecido";* y algo de su poética bien podría entrar en las que dicen *"maleza de la diáspora del alma, / maleza que muere, que se acomoda, / libre de disección materna, libre / de las maniobras del imposible puro".*

Entre las citas también está Jaime Arrambide: *"...al vencido imperio inerte / oscuro y terminal como un cáncer peronista"* (Nación, 1999). Cabe decir que el peronismo es varias veces enlazado por Tedesco en sus poemas. Sin embargo, en **Aquel corazón descamisado** (2002), más que un "trote poético-peronista", el poeta retoma una o varias historias, de amor -como tantas veces-, de juventud, de encuentro y desencuentro (como el *"Aire de tango"* que da nombre a una serie de poemas dentro del libro), y también de barrio (asimismo paraje campero), ese barrio o forma territorial (acaso Lomas del Mirador) que Tedesco lleva consigo, maleable, densa, destinada al corazón de su palabra: *"Chirolas me dejaste, bagatelas / de aquel amor suntuoso de consignas", "Dónde su resplandor, en qué materia / aquella luz, aquella intermitencia / de mi casa entre flacas arboledas".*

De todos modos, Tedesco es, me parece, un poeta de Buenos Aires. Probablemente retome los tramos de la ciudad, más por el lado de Mastronardi (a quien le ha dedicado algún poema) o tal vez de Molinari, que por el de Girondo, salvo, quizás, el Girondo de **Persuasión de los días**, que incita aun al menos girondiano de los poetas. Aun así, va

su orbe hereditario por la gauchesca, por Borges (tal vez más por el de **Fervor de Buenos Aires**), por una profunda lectura de la poesía argentina en general y por cierta cohabitación con el tango y el lunfardo, aunque sin echar raíces en estos y otros vínculos -me parece-, al menos deliberadamente.

Si bien Tedesco destina marcas de su decir al "imposible puro" -al texto perfectamente armado y templado- no es, de ningún modo, uno de esos poetas que ya marmóreos, ya francamente autistas o "cruzados" de una escuela supuestamente clásica y absolutamente pétrea, son impermeables a toda contemporaneidad como cierta galería de retratos que vi, hace años, en alguna sede de la SADE (sólo reconocí a Lugones y a Borges); como dice su poema XVII, de **Vida privada** (1995): *"mierda, mierda al numinoso / devenir del orden que destina / levedad contra gritos de materia".* Tedesco, si bien estilizado y sabedor de lo formal, es otro tipo de poeta. Me gusta citar (lo hago por segunda vez) una idea del poeta: *"Los vanguardistas trabajan con un diez por ciento del diccionario, los clasicistas (puede que no los haya llamado así) también, pero con otra porción que no es, claro, la de los vanguardistas. Yo quiero trabajar con todo el diccionario".* No hay en esta idea una mera exposición democrática; las vanguardias pasaron y los que las impugnaron quedaron, muchas veces, pivoteando en una relación absurda de "proteicas" sombras; del mismo modo, los "vanguardistas", particularmente los que en la actualidad refritan básicamente la "obsecuencia" de estar adelante, también empobrecen el decir, la palabra.

Por eso el poeta no duda, utiliza en amplitud los registros del habla, de su consecuencia escrita. Por eso su raíz amorosa es elevada como la sangre, es decir, *"sangre sobrante, sangre innecesaria, / sangre nociva para el bien común, / demasiado gorda, /*



demasiado voraz, / demasiado cariñosa", también *"Pasión de entrecasa, / sensación y pensamiento / como bridas de flete calmo"*. Siempre -en el amor, la política, el país-, hay algo de un hogar trascendido que establece sus puntos de fuga sobre el amplio paisaje; siempre la poesía de Tedesco puede presentar -me parece- una porción de lo absolutamente propio y casi casero (si la casa es la mente y el corazón históricos) en la amplitud que, en suerte o elección, le toque a su mirada.

Tedesco es uno de los mejores poetas de su generación, junto a Castillo, Freidemberg, Castilla, Sylvester, Bellessi, acaso Carrera y algunos más, y es, decididamente, un poeta de oficio que ensambla las partes de un todo (la palabra, sus posibilidades simbólicas, históricas) no siempre reunido. Quizás esta tensión puesta en su poesía por ese todo, sea una buena definición de su estilo y alcance.

Volviendo al ángel del jardín, algunos suponen que todo lo clásico y perdurable opera desde la preservación, desde el resguardo y el recelo; entonces el jardín -ya perdido- será la idea, el rectángulo de tierra, la escultura elevada, los eternos paseos incontaminados y dichosos, onanistas⁵. Otros, por despecho, facilismo o velocidad esquivarán el "obsoleto rincón"; si la modernidad echó su manto de olvido -dirán-, para qué recordar. Acaso sean pocos los memoriosos de la estructura del pasado en toda su identidad -la educación actual de nuestros poetas no es histórica-, pero pueden ser éstos los que, de tarde en tarde, recuperen, no como detención sino como

camino, la imagen eternamente especial de la identidad.

Sabemos que cualquier camino es válido - nuestro presente no prohíbe, flota en la malaria y el encanto, sin decisión-, por eso, de la mirada a la historia surge la transformación. De todos modos, no sería extraño que la poesía de Tedesco sea el resultado del tercer grupo imaginado (el de los memoriosos), desencantada de toda afirmación inhibitoria, de toda estupidez proferida desde lacónico cerco.

Emiliano Bustos

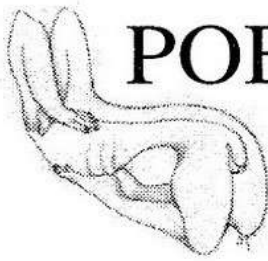
Aire de tango

de **Aquel corazón descamisado** (2002)

I

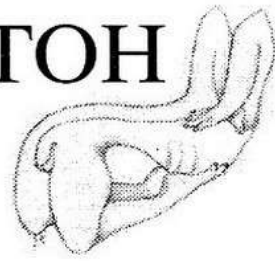
*Lejos de todo, ciegos, inhallables,
perdidos en la borra del recuerdo,
sin dote, sin codicia, sin rapiña
la palidez tirante de sus labios,
ella y él, contagiosos de su mal,
ella y él, penitentes amarrados,
no los juzgues, Amor, no los detengas,
de esperarte vienen, de añorarte,
traen la sangre nupcial del abandono
y el paño no tocado de sus cuerpos,
nadie llegó suntuoso con la noche
a gozar la gordura de aquel vuelo,
ni el casto celofán de sus regalos
supo de alguien, Amor, que los rozara.*

⁵ Los cultores de este segmento (conservador) son específicamente "puristas", y tal vez ni siquiera aceptarían a un poeta como Herrera -amigo y socio de Tedesco en *Hablar de poesía*-, que ha destinado sus horas poéticas a un ejercicio formal impecable. Sus trabajos críticos demuestran -más allá de ciertos aspectos de su mirada "política" (hacia la generación del 60), absolutamente reprochables, y en muchos casos desacertados- una amplitud de miras hacia zonas de la poesía argentina -ajenas, evidentemente a su propio gusto-, poco frecuente, y en general, un nivel de discusión de considerable alcance, aunque sujeto, asimismo, a su visión de las cosas, circunstancia, por lo demás, inevitable. Acaso los "puristas", como ultramontanos y residuales "procesistas", se refugien en la Academia Argentina de Letras -que sin embargo aceptó a Isidoro Blaisten, como quien se refugia en un coqueto edificio para perder el tiempo en una nostalgia aparatosa, adusta y cerril.



POESIA BUTOH

por Blanca Lema



¿POR QUÉ DIJE "YO SOY BUTOH", DE LA MISMA MANERA QUE DIJE "YO SOY ARTAUD"?

A veces, por suerte, hay en la vida momentos en que en vez de decir que algo es "interesante", decimos: "yo no sé que es eso, pero yo soy eso".

A los 17 años, con un título de maestra bajo el brazo, fui a buscar trabajo en un Banco. Había sido una idea de mi padre, que es artista plástico pero igualmente tiene ideas así. Cuando en el Banco me preguntaron qué era, no dije maestra, dije poeta. Me dijeron que no tenían trabajo para mí. Con esa sensación extraña de alivio y pesadumbre, dentro del mismo gran hall del Banco, hice una llamada por un teléfono público. Llamé a dios. Era un número que había sacado de un cartel que decía "dios tiene teléfono" y que formaba parte de la escenografía de la obra *Hair*.

Marqué. Detrás mío una pequeña cola esperaba, en el Banco, que yo hiciera mi consulta.

-*Hola, está Dios?*



-*Sí, soy yo*

La cola se estremeció. Me había atendido dios, y cuando le conté de la novela que estaba escribiendo y cómo era su protagonista, me dijo: *ése es Artaud, ¿estás escribiendo sobre la vida de Artaud!*

Yo no tenía la más náufraga idea de quién era ese señor, pero cuando leí ese librito naranja, tan difícil de conseguir, que se llamaba **Van Gogh, el suicidado por la sociedad**, dije: "yo soy Artaud". Claro, era muy joven, ahora me hubiera dado más vergüenza decir algo así.

Varios años después en el Primer Festival Internacional de Teatro de Bs. As, por alguna razón muy extraña elijo tres obras que, sin saberlo, eran de Butoh. Como en ese entonces casi nadie en Bs.As sabía qué era Butoh, las obras se habían publicitado desde otra descripción, o sea que realmente fue una coincidencia llamativa. Una era colombiana, otra norteamericana y la otra japonesa. Empecé por la japonesa. Los bailarines casi no se movían. Una quietud veloz se desprendía desde sus huesos desplazando una energía sutil que proyectaba la danza detrás del cuerpo del bailarín, como un prisma invisible, bello y horroroso. Entonces, el milagro, dije: "soy Butoh!" Otra vez la extraña ífreverencia.





Desde hace ocho años bailo Butoh. Desde hace tres, cuando escribo un poema lo bailo y lo transformo desde esta danza llamada: "de las tinieblas" o "de las metamorfosis". Empecé a tocar ese espacio de aprendizaje que podía darse poniendo el cuerpo del poeta en ese otro cuerpo sin órganos que simultáneamente pertenecen a Artaud y al Butoh.

¿QUÉ ES BUTOH?

Nace en la década del 60 y forma parte de la vanguardia teatral japonesa. Dos de sus creadores fueron Katsuo Ono e Hijikata. Aparece en plena época de posguerra, como movimiento de contracultura frente a los lenguajes tradicionales japoneses como el teatro Noh, y el teatro Kabuki.

Algunos estudiosos del Butoh, plantean que se basa en la improvisación de estados a partir de un proceso de deconstrucción de lo cotidiano y un devenir hacia la sensación.

Para quienes hacemos Butoh esto suena duro, como todo aquello que pretende definir algo que sólo es transitable. El Butoh no pretende dar un discurso sino encontrar un sentido. Dejar al cuerpo hablar desde una profunda memoria cósmica. Volver a la memoria original del cuerpo, hacia ese rostro que teníamos antes de nacer. Quebrar los hábitos de percepción por los cuales habitamos nuestro cuerpo.

Butoh es presencia total. Para ello el bailarín debe templar los sentidos y abrir sus escucha instintiva sin ningún juicio de valor. Butoh es una danza que no controla al cuerpo, sino que le presta al alma un cuerpo para que pueda respirar en la carne. Esa es la concreción del Butoh. No hay representación ni abstracción. Es un hacer materia el espíritu. La palabra Butoh, significa: *cabeza en el cielo, pies en la tierra.*

¿QUÉ TIENEN EN COMÚN EL BUTOH Y ARTAUD?

Encontré varios puntos que quizás expliquen algo, pero lo más probable es que esté haciendo un gran esfuerzo en contestar una pregunta que según Bergson estaría mal formulada ya que para hablar de Artaud y el Butoh, como verán, he tenido que citar otros poetas. De todas maneras hay cosas interesantes para compartir. Veamos...

1. El mito de la escalera que une al cielo y la tierra.

Según el filósofo Esteban Ierardo, "*Las vanguardias de la Europa de entreguerras no alcanzaron a recuperar el mito del ser que vive la experiencia de comunicar la piel y el alma. La civilización moderna que le tocó vivir a Artaud, suplantó la materia como fuerza viva por ideas muertas. Artaud anheló esa fuerza de la percepción de lo sagrado.*"

Desde ese deseo de unir el cuerpo al espíritu es que se da el inicio de esta comunión entre Artaud y Butoh. Artaud no llegó a conocer el Butoh pero los maestros del Butoh le han rendido homenaje, en danzas y en escritos poco conocidos como "*La pantufla*



de Artaud" del mismo Hijikata. Mi profesora Rhea Volij, cuando la llamé en un momento que casi nadie en Buenos Aires estudiaba Butoh y le hablé de Artaud, me confesó que un poema de Artaud, había sido su tesis de Butoh en París.

Aunque las coincidencias se hayan dado para mí de esta manera, no puedo dejar de recordar el flujo butohniano de la poesía de Rimbaud, René Daumal, Wistawa Zimborska, y por supuesto, claro, ¡Michaux!

Pensamiento

*¡Ah! qué fastidioso este pensamiento,
pensamiento transformado después en cicatriz.*

Henri Michaux, "Momentos"

Yo no separo de mi vida a mi pensamiento. Yo reempiendo, a cada una de las vibraciones de mi lengua, todos los caminos de mi pensamiento en mi carne.

Antonin Artaud, "Carta a la vidente"

2. *El cuerpo vacío*

Artaud nos dice: "Veréis mi cuerpo actual saltar en pedazos y reunirse bajo diez mil aspectos notorios a un nuevo cuerpo con el que no podréis olvidarme nunca jamás."

El cuerpo de Artaud, nos vuelve a decir Ierardo, "fue el cuerpo del poeta puesto como pararrayos en la tormenta sagrada". Este poner el cuerpo es similar al que el bailarín de Butoh le pone un vestido al alma y danza el cosmos.

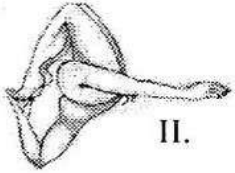
Artaud y el Butoh llegan a ese lugar donde, de saberlo, no nos hubiéramos atrevido traspasar. Ese vacío al que Artaud describe como carne puesta en el asador. Un cuerpo sin órganos, donde la transubstanciación es posible haciendo visible lo invisible del poema.

I.

*Nada de boca
nada de lengua
nada de diente
nada de laringe
nada esófago
nada de estómago
nada de vientre
nada de ano.*

Yo reconstruiré al hombre que soy.





II.

*El tiempo donde el hombre era un árbol
sin órganos ni función.
Pero de voluntad
Y el árbol de voluntad que avanza
Volverá.
Ha sido y volverá.
Pues la gran mentira ha sido hacer
del hombre un organismo.*

Antonin Artaud, "Textos"

*Tengo el hambre cansada.
Sacame las plumas del pecho
Sacame las venas, las arterias, las aortas
Ahora, dale... que no miro...*

Quío Binetti (Bailarina de Butoh)

3. Descoordinar el lenguaje

Artaud para "*Terminar con el juicio de Dios*" trató de desenmascarar el juego mecánico del lenguaje. Dijo: "*Eran palabras inventadas para definir cosas... la urgencia apremiante de suprimir una idea*". Con ese mismo deseo que las palabras y el cuerpo desaten el chaleco de fuerza de la razón, es que el Butoh rompe el automatismo sobre lo bello y lo bueno.

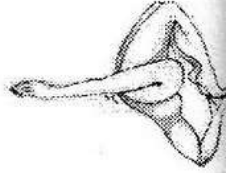
Tanto el Butoh como la poesía no tratan de reproducir o inventar formas, sino de "captar fuerzas". Esas fuerzas como las de las pinturas de Bacon hacen visibles fuerzas que no lo son. Sensaciones que necesitan ejercerse sobre un punto de pliegue fosforoso que tanto el Butoh como Artaud, intentaron llevar a un cuerpo performático, no programado.

Este cuerpo performático, para quienes hayan visto ya bailar butoh, lo recuerdan en general por la extrema lentitud de sus movimientos. Esta lentitud no obedece a una consigna coreográfica sino a una consecuencia del "estado Butoh", un estado poético donde paradójicamente los movimientos lentos llevan pensamientos rápidos.

*La lentitud de la conciencia
lucha contra la velocidad de la inconsciencia*

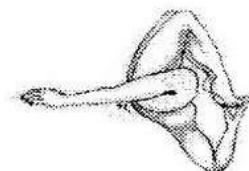
Henri Michaux, "Momentos"

Pensamientos veloces que, en general para el poeta, no tienen cabida en la mente. Es, si se quiere, el conocimiento por el vacío, una especie de grito rebajado que





desciende en vez de subir.



Mi mente se ha abierto por el vientre.

Antonin Artaud, "Carta a la vidente"

4. El significado en la forma

Para Katsuo Ono el significado encontraba en la danza su forma, para Hijikata en cambio, era la forma por la forma misma la que a veces encontraba su significado en la danza. Esta alteración del orden creativo, tan presente en la poesía, Artaud la explicaba a su doctor como *"una cristalización sorda y multiforme del pensamiento que en un momento dado escoge su forma. Una cristalización directa del yo en medio de todas las formas posibles, de todos los modos del pensamientos."*

Día de nacimiento de la ilimitación.

Otro mundo me acepta

me agrega

me absorbe

me absuelve

Henri Michaux, "Hacia la completud"

5. Intervenir el espacio

La primera intervención que noté que el Butoh producía en mis poemas, era ponerlos con las piernas flexionadas, quitarles la media punta. Noté así que la poesía experimenta en la danza el lado ilógico de la realidad. Entra en ese *"teatro de la crueldad"* con el que Artaud interrumpe la vida cotidiana de la misma manera que un bailarín de Butoh logra la intensidad en la duración. En esa imagen tiempo condensada que permite holografar ese "ser sin estar"... ese movimiento que no se produjo, o en esa palabra que no se dijo.

De alguna manera el Butoh es un haiku que se baila. No debe sobrar una palabra y jugar con la ausencia, con ese bistrú de silencio y quietud con que la nada es horadada.

Un momento vuelve.

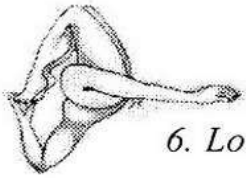
Un momento que ya se volvió a ir.

En pleno cielo

la mesa de dibujo

Hernri Michaux, "Momentos"





6. Lo antibello

Oscar Cuervo, dice que Artaud "*percibió la trampa en la que se encontraba el arte de su época, que es la misma que la nuestra: un arte neutralizado por décadas de esteticismo*"

Donde hay estética hay representación, un "hacer de cuenta". El Butoh lucha contra esa traición al que lleva el deseo de agrandar. Despliega la fealdad, lo grotesco, no establece un juicio estético ni moral. Por esa razón, muchas veces la gente que por primera vez ve Butoh, sale molesta por los estertores del cuerpo que puede llegar a tener el bailarín. Algunos más enojados con la falta de estética, o por lo menos de la estética esperada, aventuran a decir que lo que vieron fue una manga de espásticas o una manga de epilépticos. Lo que sucede, es que el cuerpo, como la palabra, liberado del condicionamiento cultural de lo estético, se vuelve brumoso y fibrila, adquiere una consistencia nueva. Lo antibello se vuelve tremendamente bello. Deviene sensación, es aquí y ahora.

Artaud al sacarse jirones de luz se asemeja al bailarín de Butoh que descascara el exceso de fotocromos que tiene nuestro cuerpo hasta llevarlo a una retícula de sombras donde queda descifrado. Un juego de vacío y plenitud donde la sombra cría la verdadera visión de los objetos y donde el corazón del poema se vuelve ese jarrón de laca china que sólo puede ser visto en penumbras. Un rincón de nítida borrosidad donde el poema se despoja del peso innecesario. Se vuelve más humilde y sabio. Aprende a no querer ser brillante.

*Hace mucho frío
como cuando
es
Artaud
el muerto
quien
sopla*

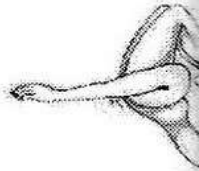
Antonin Artaud, "Textos"

7. La latencia

Cuando llevo al Butoh mis poemas, no bailo su letra sino su latencia.

Artaud dice: "*...bajo el Sena corren los millones de cadáveres de los seres que todos los días no han vivido, no han nacido, que jamás serán*". Artaud y su mundo acuático de fetos, como los llama Arturo Carrera, esos no nacidos que corren todos los días bajo el Sena, ese río, es el río debajo de la piel en el bailarín de Butoh.

Felisberto Hernández, antes de morir en Uruguay, dijo a quien lo cuidaba en el hospital: "*siento un río de peces que me recorre el cuerpo*". Ese río por el cual uno siente que está muriendo por cesárea, es un estado de latencia, una animación suspendida que desplaza energía desde la médula hacia la piel.





Butoh es una espantosa transferencia de fuerzas del cuerpo al cuerpo y de la palabra a la palabra. ¿Existe pensamiento antes de la palabra, existe lenguaje previo al pensamiento?

Artaud escribió: " *el pensamiento no tiene más funcionamiento que su propio nacimiento, siempre la repetición de su nacimiento, oculto y profundo... El pensamiento es una partera que no siempre existió...*"

I.

Soy río en el río que pasa.

II.

Millares de alas de golondrinas tiemblan sobre mi vida.

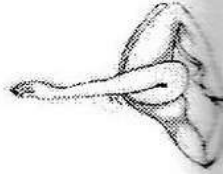
Henri Michaux, "Momentos"

8. *La concretud*

Butoh es una danza sin coreografía y un teatro sin actuación. No hay simulación, no hay representación. No hay un "como si". No es una danza que valore la intención de sentir o el parecer. No es expresión corporal. Simplemente es la práctica de esa gimnasia del corazón, de la cual nos hablaba Artaud, por el cual uno no "hace de" calamar ni de árbol, sino que "es". La poesía se vuelve materia. Es un dolor insoportable, una crueldad terrible. La poesía existe, se hace presente, nos demanda ser sostenida, llevada en alzas, con sus frases en la piel, sus restos de sangre, su olor a vagina, su cordón largo y gelatinoso chorreando en las vértebras de un gran hemistiquio.

*La mesa vive de mí
yo vivo de ella
¿Es tan diferente?
Existe algo que sea
totalmente diferente
manta mesa tejido tilo
colina jabalí
diferentes solamente
por semejantes*

Henri Michaux, "Momentos"



*Vida al instante.
Función sin ensayo.
Cuerpo sin prueba.
Cabeza sin reflexión.*

*Ignoro el papel que hago:
Sólo sé que es mío, no intercambiable.*

Wistawa Zimborska

9. La disolución del ego

El bailarín de Butoh danza pintado de blanco para prestar su cuerpo al cosmos y traspasar la frontera artificial del yo.

El polvo blanco sobre el cuerpo del bailarín de Butoh, es esa máscara, ese "*teatro y su doble*" de Artaud. El bailarín, como Heliogábalo, es un guerrero abstracto, un conspirador de invisibilidades. Un anarquista coronado, un provocador caótico ascéticamente erótico que construye un afuera para que ese afuera lo arrastre. Esa es la doble danza. Escribir, bailar el poema, escribir.

Cuando el poeta entra en estado de feto, el poema flota en ese líquido amniótico donde el ego desaparece. Reconoce que ha quedado embarazado de algo que no le pertenece enteramente. Danza y poema se vuelven rizomáticos. Diluyen el ego para diluir una atadura. Conocen lo que Artaud describió como "*La felicidad de existir cuando has dejado de considerarte como un límite*".

*Yo no soy.
¡Soy el otro!*

Rimbaud

¿POR QUÉ DANZAR UN POEMA?

Cuando empecé a bailar algo que había escrito, sucedió que el poema respiró, adquirió un ritmo animal. Entendí que el poema danzado se embruja dos veces. "Arde en preguntas". Desconfía de su orden y de su forma. Se vuelve improvisación. Experimenta por segunda vez el instante de su propio parto. "Está en guardia" Desarrolla una escucha instintiva sobre su propia voz. Detecta la mentira y retrocede. Desteje la tela de la araña. Rompe su banalidad. Se pone al acecho. Se conecta con aquello que resuena como verdadero y que se está haciendo carne. Un juego de transubstanciación donde el poema adquiere el *Kamae*, o sea, la posición





fundamental del teatro No y del Butoh. Un estado de tensión muscular dentro de la escritura, que hace que dispare un movimiento virtual donde el espíritu se mueve al máximo mientras que la palabra y el cuerpo se retienen al máximo generando una tensión donde danza y poema se ven detrás del cuerpo y detrás de la escritura. Y es ahí donde el poema ya no habla de la lana en que está tramado el discurso, sino del abrojo.

Es esto una fórmula? Una recomendación? No. Claro que no. Sólo tomo la intuición como método. Esta nota es solo el comienzo de una investigación sobre las diferentes formas en que un poeta hace espejo y reflejo con su obra. Algunos tomaron pexote, otros ajénjo, otros opio, otros rock, otros butoh.

Sólo puedo decir que al bailar mis poemas descansé de mí.

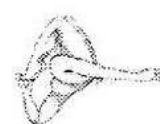
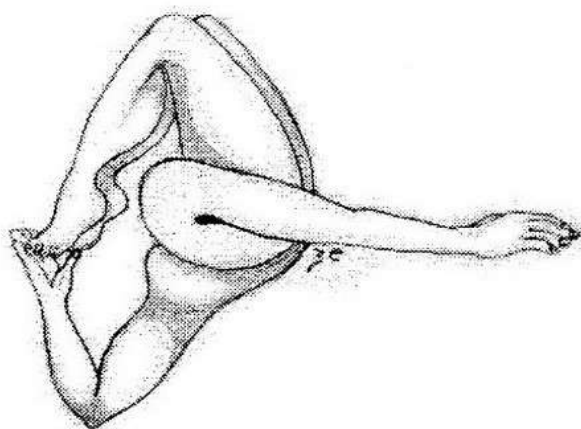
" ¡Que nunca se sepa si ha sido batalla o... danza!"

Rimbaud.

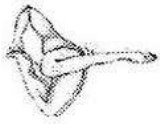
Blanca Lema

Bibliografía consultada:

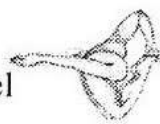
Textos de Rhea Volij, profesora de Butoh
Textos de Quío Binetti, profesora de Butoh
Revista *Parte de Guerra*, homenaje a Artaud, 1996.




"LA PANTUFLA DE ARTAUD"



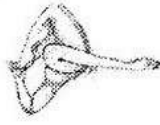
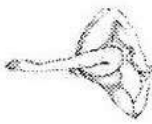



Felizmente, nosotros ya sabemos que hemos sido hechos para vivir y morir en el temor del derrumbe del pensamiento.



¿Gracias a quién tomamos ese derrumbe, a quién pertenece la mano que niega que la apariencia de ese derrumbe sea una realidad absoluta?



Sólo una especie de espíritu tornado con tolerancia hacia la muerte nos permite constantemente mantenernos con vida. [Artaud] deseaba que el teatro, dicho de otro modo la carne-esta perturbación que hemos considerado como el opuesto al pensamiento- preserve la acción única, irreproducible, que su grito fisiológico exigía. Todas las catástrofes, todas las situaciones explosivas padecen de no ser más que piadosas revoluciones frente a aquél que decía: "[...] y lamentablemente yo estoy con vida". Pero sobre todo, él debía comprender las partículas del derrumbe absoluto y pedirle razón a la carne no coronada. La apariencia de la vida es contada como la falsa capa immaculada que ella es para las bodas de la materia temblorosa y de la metafísica de una época sombría, errando en el interior de las partículas donde espumajea el feto; es también un espectáculo engeguedor que data de la época donde el principio, apenas nacido, flotaba y se abismaba en el océano de la vida. A quién beneficia pues la línea de horizonte de esas plenas capacidades, el punto extremo del sufrimiento al que uno llega en el más puro deseo de vida? Artaud ha abierto ese punto extremo, desgarrado esta línea de horizonte, él ha arriesgado el pensamiento de la carne hacia un nuevo proceso. En este momento, él ha observado claramente que el agujero que roe el pensamiento reencontraba su estado original de carne, gruta del espanto. Él nos ha enseñado el estricto sentido de lo que llamamos la ternura en reserva, y él continúa a mostrarnos, desde infinitamente lejos el renacimiento del cerebro lamentable. Nosotros tenemos que soñar nuevamente ese último monólogo (¿era de hecho, la perfección pensada?) pronunciado por la pantufla que Artaud tenía en la boca justo antes de morir".



Tatsumi Hijikata*
(Traducción del francés: Rhea Volij)

* Hijikata es uno de los grandes
maestros japoneses
creadores del Butoh.

El hueco de las palabras

Entrevista a CLAUDIA MASIN

por VICTORIA SCHCOLNIK

*Claudia Masin, es poeta y psicoanalista. Vino del Chaco.
Sus palabras traen una sabiduría: nacen para morir abiertas.*

V- ¿Cuándo y por qué empezaste a escribir y/o sentirte escritora?

M- Desde que tengo recuerdo escribo. Ahora, lo de cuándo empecé a sentirme escritora está permanentemente en cuestión. Es más una pregunta que una respuesta. ¿Se sostiene todo el tiempo? En los momentos en que no escribo surge constantemente el cuestionamiento por mi condición de escritora. A veces pienso que es una manera de mirar y vivir en el mundo. Otras veces pienso que no hay algo así. Pero, para decirlo de alguna manera, empecé a tomarme más en serio la escritura, dedicarle tiempo y pasión, a los 16 años.

V- ¿Todavía guardas esos escritos?

M- Los de la adolescencia aparecen cada tanto en el ordenamiento de la casa. Eran pretenciosos. Tuve una época surrealista, que es la más graciosa de todas. Después la obligada época pizarnikiana, la marca por la que tenés que pasar para después emanciparte, sobre todo para los poetas de mi generación. Cuando los leo ahora, por un lado, me da cierta ternura y, por el otro, me parece increíble haber tenido ese grado de ingenuidad alguna vez en la escritura y en la vida.

V- ¿La ingenuidad del niño que dice espontáneamente? ¿A este tipo de ingenuidad te referís?

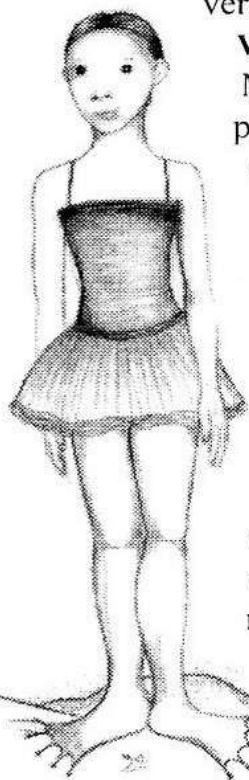
M- Sería lo opuesto a eso. Yo me refiero a la ingenuidad del que cree tener alguna certeza, aquel que pretende sabérselas todas y quiere transmitírselas a otro. Muy diferente es la ingenuidad del que está en contacto con algo más sabio, no con esta idea de que hay una verdad. Una es una pretensión de sabiduría, la otra es sabiduría.

V- ¿Por qué considerás a la poesía como importante?

M- Me acuerdo de una frase de Shelley que dice que la poesía levanta el velo que cubre la hermosura oculta del mundo. Si la poesía importa por algo, seguramente sea por algo así. Pero yo le agregaría que no es sólo la función de develar la hermosura oculta, sino también de velar lo insoportable y atroz del mundo, de la vida y de uno mismo. No me refiero a tapar o negar las partes sórdidas del mundo, sino a filtrarlas, lograr velarlas justamente para poder develar lo que tienen de hermoso.

V- ¿Qué aprendizaje te deja la poesía para la vida?

M- Tiene que ver con la aceptación de la incertidumbre. Te enseña no sólo a tolerar, sino a agradecer la incertidumbre, a disfrutarla e incluirla como una gracia que te es dada. Todo es tan incierto que no nos queda otra cosa que seguir viviendo, escribiendo, generando cosas que de alguna manera nos permitan vivir en medio de esa incertidumbre.



V-¿Qué poetas admirás? ¿Cómo sentís que se relacionan con lo que vos escribís? ¿Qué otras figuras admirás (no poetas)? ¿Cómo sentís que se relacionan con tu vida y tu escritura?

C-Esa pregunta es una pregunta que tendría respuestas diferentes en cada momento de mi vida, aunque haya escritores que voy a admirar siempre. En este momento estoy encantada con la escritura de tres poetas particulares: un canadiense, Mark Strand, y dos norteamericanas, Sharon Olds y Marie Howe. Lo que me fascina de la escritura de los tres tiene que ver con una búsqueda que yo vengo teniendo hace varios años: encontrar un lenguaje sencillo, depurado, conciso; pero, con una intensidad y una profundidad particular. Yo siento que ellos lo logran en su escritura, y me parece lo más difícil y lo más deseable. Y después están los escritores de siempre, en realidad la mayoría no son poetas. Ellos son: Yves Bonnefoy, Marguerite Duras, Katherine Mansfield, Bruno Schultz, Gastón Bachelard. Bonnefoy es estrictamente poeta. La belleza de la escritura de todos los otros trasciende toda categorización de género.

V- ¿Qué figura no escritora admirás?

M- Directores de cine y fotógrafos son los que entrarían en esta categoría. Cartier Bresson y Sally Mann como fotógrafos. Tarkovski, David Lynch, Lucrecia Martel y miles más como directores de cine. En mi escritura, lo visual ocupa un lugar importantísimo.

V-¿Qué hacés todos los días?

M-Hago muchas cosas y bastante heterogéneas. Mi trabajo es dar talleres de escritura y soy psicoanalista, atiendo pacientes. Además de eso, leo, trato de escribir lo más que puedo y cuando puedo. Ahora estoy sacando fotos, empecé a tomar clases de violín. Medito, hago yoga. El resto del tiempo: vivo.

V-¿De qué trabajás o cómo obtenés dinero?

M-De los talleres de escritura y de los pacientes que atiendo como psicoanalista.

V-¿Qué leés de literatura? ¿que leés que no consideres literatura?

M- Lo que leo que se consideraría por fuera de la literatura, pero que yo considero literatura, son los textos de psicoanálisis. No hay nada más literario que los historiales de Freud, los textos de Lacan y de muchos otros psicoanalistas. No sólo porque hay una dimensión ficcional muchas veces, sino también porque son autores que tienen un trabajo en relación a la escritura, son textos literarios. También leo revistas de fotografía.

De literatura, leo de todo. En este momento estoy leyendo muchísimo cuento, Cheever, Carver, mucha narrativa norteamericana, leo mucho ensayo, ahora estos leyendo uno de Susan Sontag sobre fotografía. Históricamente, nunca leí tanta poesía. Es asombroso. Leo más narrativa y ensayos. En otras épocas leía más novela que cuento. Pero siempre tuve más relación con la narrativa que con la poesía, igualmente siempre leí poesía, pero en cantidad, los narradores superan en número.

V-¿Qué libros de poesía de los últimos años te gustaron?

M- Plegarias de Susana Villalba, **Plaza real** de Andi Nachon, **La casa en la Avenida** de Paula Jiménez, **Mate cocido** de Diana Bellesi, **El interior de la ballena** de Claudia Prado, **Poemas sentimentales** de Silvio Mattoni. Estos son todos argentinos y contemporáneos. También incluiría **El padre** de Sharon Olds, **Lo que hacen los vivos** de Marie Howe (ambos norteamericanos) e **Hija de perra** de Malú Urriola (chilena).

V-¿Qué conocés de la poesía de otros lugares de Argentina?

M-Conozco algo de lo que se está escribiendo en el Chaco, mi provincia natal. Hay un movimiento interesante de poetas jóvenes. También, conozco algo de lo que se está escribiendo en Rosario. Y después lamentablemente el contacto que tengo con la poesía que se escribe en las provincias es el mismo que casi todos tenemos en Buenos Aires, que es escaso o nulo. Conocemos los consagradísimos, desde Juanele hasta los que circulan hoy por hoy, que son poquísimos: Leopoldo Castilla, Leonardo Martínez, Escudero. Después poetas como Claudia Prado que es de Madryn, pero vive en Buenos Aires hace muchos años.

V-La vivencia temprana de esa vida de tarde de siesta del Chaco, supongo que fue madre de la imaginación. Asocio esa vivencia con Bjork, en Islandia, en ese paisaje blanco, en ese blanco de nadería, y cómo la falta de estímulo puede ser catalizadora de la imaginación. ¿Esa infancia chaqueña tiene que ver con la construcción de tu imaginario? ¿Qué valor tiene la imaginación, tanto en la escritura como en la vida?

M-La asociación que hacés entre dos paisajes tan opuestos pero que para mí tienen algo en común, es una comparación que está mucho en mis poemas. El paisaje ártico, desnudo, helado, y el árido del Chaco, con un clima tan tórrido, tan violento. Yo creo que en gran medida mi escritura y mis lecturas se empezaron a constituir ahí, en ese espacio vacío, en ese blanco, en esa nadería, que es para mí el espacio más fértil. Marguerite Duras decía que una de las cuestiones más importantes en la escritura es el espacio en blanco de la página, ese silencio que es el que permite empezar a hablar y es el que permite encontrarnos con lo que no puede ser dicho. Justamente, frente a esos enormes espacios vacíos de lo innumerable, la imaginación es lo único que tenemos, es lo que nos permite reconstruir lo perdido y recuperarlo de alguna manera.

V- ¿En tu libro *Geología* hay una investigación alrededor de la imaginación y estas tardes de siesta de la infancia?

M-Para *Geología*, yo me basé mucho en un libro de Gastón Bachelard que se llama *La poética de la ensoñación*, donde habla del valor de la imaginación. Mi libro empieza con un epígrafe de él que dice "*Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo*". Es un territorio no a recordar sino a imaginar; donde se puede recuperar lo que es imposible de recuperar de otro modo, aunque sea a medias o ilusoriamente. Yo creo que en relación a la infancia, la memoria (como en relación a todas las cosas) es mentirosa, no recupera nada. Recuperamos los retazos que otros nos han dicho, los que formaron parte de nuestra infancia: las fotos, los relatos de los fotos... La imaginación es la que te permite apropiarte de eso, imaginar cuál fue tu infancia tomando algunos elementos reales y convertirlos en otra cosa. Un poco esta fue la excusa para escribir *Geología*.



V-¿Escribir es como viajar? Si es así, ¿en qué tipo de transporte irías?

M-Sí, claro que es como viajar. Hay pocas cosas que me han sacado de mi casa, de mi cuerpo y me han transportado a otras realidades, como la escritura. Y en cuánto a qué medio de transporte sería, varía de acuerdo al momento y al libro. Por ejemplo, a mí me dan bastante miedo los aviones, la escritura a veces me puede producir esa sensación de vértigo y encierro que puedo sentir cuando estoy arriba de un avión. Muchas veces he sentido eso escribiendo un poema: ahora que estoy aquí, qué hago, no puedo salir de acá, no me puedo bajar... Hay



ciertas búsquedas que te llevan a lugares bastante incómodos. Pero, también puede ser un viaje plácido, un tren que va por la campiña. Son las menos (se ríe) pero las hay. Por ahí, el tránsito por **Geología** se parecería más a un viaje en tren, reposado, por paisaje soleados y amables.

V- ¿Pondrías a la escritura entre el sosiego y el desasosiego? ¿Entre el recibir y el entregar?

M- Sí, exactamente en el medio, como una tierra de nadie entre ambos pares. Una zona de transición. Tiene que ver con el dar, pero con dar algo que no es tuyo, sino que te fue dado, que vino de alguna parte que no se sabe muy bien cuál es. En ese momento sos un instrumento de eso, que no tiene que ver con una idea divina de inspiración, sino con algo en lo cual vos tenés que ver, vos con tu historia, tu cuerpo, tu existencia en el mundo, que incluye a muchos otros y a muchas historias que te exceden por completo.

V-En una entrevista que se publicó en una revista virtual española decís que lo que sucede con la escritura es ingobernable, ¿ese lado ingobernable tiene que ver con lo desconocido de ti misma? ¿Aquí se te unen tus dos vocaciones, la de poeta y la de psicoanalista?

M- En mi manera de concebir la poesía y el psicoanálisis, hay muchos puntos de contacto. En principio, el material con el que se trabaja, que es con las palabras. Y después las pequeñas cuestiones con las que ambas disciplinas se enfrentan: la falta, el deseo... En ambos se trata de acercarse a esos territorios desconocidos y atemorizantes de cada uno, esos fantasmas, territorios de silencio y de lo innombrable. Y creo también que en ambos se trata, no de nombrarlos porque es imposible, pero intentar de cercarlos, de rozarlos, de acercarse a esos territorios y, fundamentalmente, de perderles el terror.

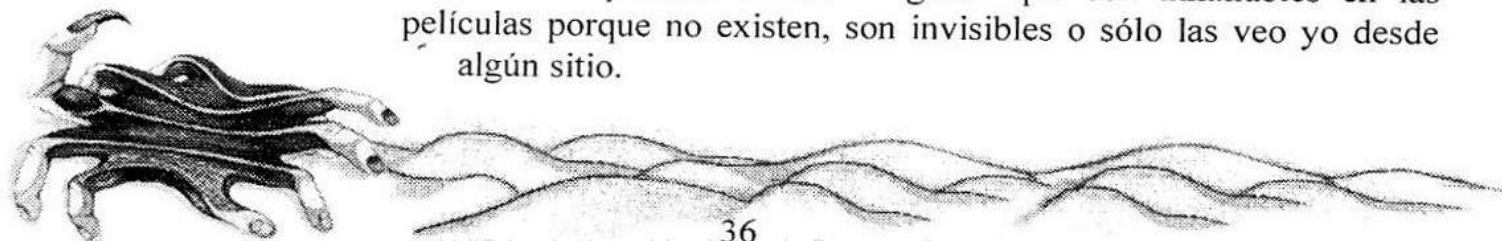
V-Vos tenés un modo de organizar tu despliegue poético. Sé que cada libro está sustentado por una idea de trabajo. ¿Es un modo de organizar el caos poético? ¿Cómo te relacionas con lo caótico, con el suceder inexplicable de la vida, a través de la escritura?

M-Esto de partir en cada libro de una idea o una excusa yo diría que es más bien un intento de ordenar ese caos, pero es siempre fallido porque el caos entra por algún otro lado no previsto. Y eso me parece que es lo maravilloso de la escritura, en algún punto, nos da la ilusión de encontrar ciertos parámetros; pero, por otro lado, tiene que ver con ese caos. El material de trabajo de un poeta es el juego entre ambas cosas, sin eso no podríamos escribir.

V-Ya nos contaste cuál fue la excusa para *Geología*. En *La vista* trabajaste con películas. ¿Qué encontraste allí? ¿Qué estaba a la vista o se perdía de vista?

M-Para empezar, yo tengo una relación con el cine y con la imagen de muchísima pasión; y en este caso, las películas fueron un punto de partida. En realidad, los poemas poco tienen que ver con las películas, creo que trabajé con una lógica parecida a la de la traducción. Cuando uno traduce de una lengua a otra, algo se pierde en el camino, o sea, hay una traición del sentido original. Yo trabajé así en este libro. Además, reproducir las películas me parecía innecesario, eran todas maravillosas y no necesitaban de mis poemas. Entonces, lo que hice fue tomarlas como punto de partida y ver hacia dónde me disparaban, y me fueron llevando a lugares que no tenían mucho que ver con las imágenes que aparecían en la película.

Incluso, muchos de estos poemas tienen imágenes que son inhallables en las películas porque no existen, son invisibles o sólo las veo yo desde algún sitio.



V- Y en la fotografía, ¿qué viste?

M- Encontré un segundo lenguaje. En estos meses es lo que hago en relación a lo artístico cuando no escribo. De todos modos, si bien tengo muchísima cercanía con el mundo de la imagen, es claro que no es mi mundo primario. Es un recurso más que me trae mucho alivio. Ahora puedo decir cosas a través de la imagen.

V-¿En torno a qué tema o circunstancia arropaste a *Abrigo*, tu libro inédito?

M-*Abrigo* está ligado a la lectura de las cartas y diarios de Katherine Mansfield. Hacía varios años que los venía leyendo y relejendo, y la lectura sedimentó en algún momento y dio como fruto esos poemas. Me sirvieron como punto de partida para decir ciertas cosas que quizás, sin la letra que me dio ella, no me hubiera sido posible decir en el momento.

V- ¿Qué herencia te dejó?

M- En particular, más allá de los temas que puntualmente se tratan en ese libro, lo que a mí me conmueve de la escritura de Mansfield es la extrema delicadeza. La emparento con una Emily Dickinson por esa relación con el lenguaje de acercarse a las palabras como si fuesen algo sumamente frágil, que se pudiera romper en cualquier momento. Se nota ese trabajo tan delicado con el lenguaje, se nota al leerlas, en la elección de las palabras, en el modo de acercarse a las temáticas que trabajan. Si hay algo que deseo, y que creo que fue el punto de partida de *Abrigo*, es intentar acercarme a ese tipo de trato con las palabras.

V-¿Lo que te conmueve, como mencionaste también con los escritores anteriores, no es tanto la temática sino el trato que tienen con las palabras?

M- Si, claro. Por ejemplo en Proust, lo que me apasiona es esa terquedad, ese intento de ir cercando una idea o imagen por todo los blancos, cada vez con mayores niveles de profundidad. Eso es lo más maravilloso que tiene, hable de lo que hable, es un trabajo por insistencia, de un lenguaje que va horadando, horadando hasta llegar hasta el diamante, a ese punto que él está buscando y que aparentemente lo tiene tan claro porque llega con mucha precisión. Lo que me llama la atención de los escritores es la relación que cada uno tiene con el lenguaje.

V-En tu poesía aparece mucho el cuerpo, que tiembla, que es alegre... El cuerpo de un poeta es una apertura a intensidades que lo atraviesan. ¿Cómo es habitar tu cuerpo? ¿Y cómo ese habitar construye casitas de poemas?

M-Me encanta que incluyas el tema del cuerpo, porque en general se tiende a relacionar a la escritura con una actividad intelectual. Yo creo que la escritura incluye la dimensión del cuerpo muy fuertemente. Cuando pienso en la manera en que se constituye un poema, lo relaciono con el satori, que es un concepto budista: ese instante de súbita comprensión, que no es una comprensión intelectual, están incluidas las sensaciones del cuerpo. Yo creo que lo intelectual sólo participa, no es la génesis ni el origen de nada en la poesía.

V-¿Tenés palabras favoritas o insistentes en tu poesía?

M-Hay palabras que aparecen muchísimo en mis poemas y, si no están, hay un montón de palabras que las aluden. Serían: cuerpo, piedra, casa. No son palabras de una connotación metafísica, sino que tienen que ver con la materialidad.



EL REGRESO

(Inédito)



¿Qué trae el padre de su largo recorrido por los campos
amplios y planos como pasillos de hospitales donde él,
médico viejo y cansado, pasea su mirada pacífica, experta,
sobre todas las cosas del mundo como si fueran suyas,
las hubiera tenido en la mano tanto tiempo
que conociera sus exactas concavidades y accidentes?

No hay nada nuevo para él, ¿pero y nosotros?

¿Preguntándonos el cómo y el porqué, desasidos como estrellas fugaces
de la generosa custodia del cielo, nosotros cómo hacemos
para mirar las cosas sin angustia, sin que nos sobre o nos falte
siempre algo: una medida quizás, cuya ausencia hace imposible
caminar sin tropezarse a cada paso?

¿Qué mirada flechó de la muerte en sus ojos, qué amor
hizo descender sobre él para después dejarlo ir,
pájaro rapaz que de un momento a otro se volvió compasivo
y desechó los restos que le eran ofrecidos,
con la magnanimidad de quien ya fue llenado, está completo?

¿Pero y nosotros, a quienes esos restos cubrirían los huesos?

No podemos pedir, ya está perdido
lo que quedaba, lo que había de más.

¿Madre, por qué no dejarme salir a los caminos, entonces?
Si no hay nada que él traiga en los brazos, ¿por qué no dejarme
ir yo misma a buscar, si ese regalo que él esconde
cuidadosamente bajo la cama es una caja vacía?

¿Qué va a ser de nosotros ahora,
si es y siempre fue mentira que de los baúles sacaba
objetos maravillosos, que podía enseñarte a pescar peces
de aletas brillantes como una moneda al sol?

¿Si es mentira que con sólo raspar un carboncito
contra su pecho creaba el fuego que iluminaba
la superficie curva de la tierra, la geometría perfecta de la casa,
o que a nuestros cuerpos pequeños, con sólo mirarlos,
los volvía exhuberantes como si fueran plantas parásitas colmadas
por la savia de otra planta? Dame la libertad, entonces
soltáme esta atadura que no ata a nada,
que yo de todos modos ya lo sé: hay un cielo
como hay una tierra, hay un desorden que, extrañamente, nos cuida,
hay quien desata la peste y a veces hay cura, hay mañanas
donde vamos a ser niños una vez, una vez sola, para poder
ir tomados de la mano de él, de él que es esa tela secándose al sol
los días de buen clima, ropa dejada por un muerto, no me mientas,
no hubo padre ni habrá.



LA MENDIGA

La sonrisa de los afligidos
ese entrar en la vida
con los ojos absortos.
La sonrisa de la desazón,
muecas y arrugas
rubrican las sombras
del contrapunto de los días.
¿Quién sería yo
si fuera ella?
sonreír, a pesar...

XÉ

PAULA

Ángel de ojos glaucos

Ella cubría la parte angelical que le faltaba a mi demonio
en sus ojos glaucos aún veo
la denuncia escrita de una muerte en su mirada,
descubro la felicidad por lo que amó y ama todavía
y cuánta impotencia alberga la paciencia de sus párpados.

Sus dientes tienen la belleza encerrada de las perlas
en su cabello se revela una ventisca olvidada
sobre su piel reposa la blancura expulsada de un eclipse.

Ella es el hermoso inicio de un deseo.

Se baña en mi sangre hace más de veinte años
es parte de cada uno de mis recuerdos
cuando en ellos se posa un solar de jazmines
o se esconde la frialdad efímera de la sombra.

Tiene la habilidad
de saber lo que desconozco de mí,
de percibir la oculta parte viva del silencio,
de resucitar el ayer de nuestro pasado con el hoy de su presencia.

Ella juega con las mellizas que éramos.

MARCELA BARBARO

LORENA

Parece que jugara con su sonrisa,
jugara a evocar demonios
que se bañan en lagos de saliva
y espantan, atemorizan, escupen
llamas de fuego y dientes torcidos
y una lengua que acompaña desde adentro
y unos labios que son umbral, son caverna.

Alcanza con un gesto de seriedad
o de infortunio o de no me causa gracia
para amontonar su rostro en el baldío de la normalidad,
pero se empetrola toda de sonrisas
y se inmola en parecer simpática
y las gorgonas ya no están tan solas
ni tristes, ni feas, ni locas.

OLIVERIO DOBLONDO

RODRIGO

Inconsistencia horrible desconcentrada de sí misma
El tubo está vacío, nos vemos a través de él
Payasezco, me previniste (palabras huecas)
Oscurísima estrategia para no asumir

Qué vaciedad dolorosa, cómo puede contener tanto dolor
eso
In-capaz! Me niego a aceptarlo
No es posible que no puedas
Duplicidad permanente
Bizco, cargado de síes y de noes
por partes macabramente iguales.

Qué me sedujo de tu locura mentirosa
si ni siquiera te ves, por qué te sigo
Incoherencia, auto-tortura
con conciencia de tu inconciencia
de tu ilogicidad, pero de tu fondo vacío.

"Sanguiuuela"

JUANA ROGGERO



Participe en ésta sección
enviando su retrato a:

ezabala@plebella.com.ar



RESEÑAS

MEJOR MAÑANA

Claudia Gilman

Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2004

Por Victoria Schcolnik

¿Cómo es hoy si mañana es mejor? ¿Sería mejor que mañana fuese peor? ¿Qué es mañana si no es hoy? El futuro es la esperanza de un presente que no es completo, una parcialidad que nos mantiene vivos, una vida que va muriendo. Así pasa el tiempo en el primer libro de poesía de Claudia Gilman, **Mejor Mañana**. Pasa, como un movimiento.

Quince poesías se esconden detrás de una tapa ilustrada con una pintura de Joan Miró, "*Retrato de una dama en 1820*". A pesar de que la elección de revestir la tapa con una pintura vanguardista es un sello típico de la editorial *Paradiso*, abrir el libro transmite la sensación de que por fin se descubrirá qué hay detrás de una pintura, como si por una vez se develara el misterioso modo de la imagen... Adentrar en la lectura, sin embargo, es seguir perdido en ese misterio, la imagen hechiza el lenguaje, el lenguaje ya no explica, no se explica. El lenguaje es imagen, pintura.

También es tiempo el lenguaje. El libro es un transcurrir de la vida, de la fuerza del vivir que se nos revela una y otra vez, hasta en la muerte. Cuanto más intensa la vida, más cerca está la muerte de la existencia. La muerte se torna existencia. Este filo de dos hojas atraviesa el libro y organiza su poética y su estructura. El libro mismo es el decurso de una existencia. El principio está poblado de vida, ya en la primera frase: *hay que buscar urgentemente lo pequeño donde la vida es más / y más veloz*. La vida nace en lo diminuto, crece, anda, se expande, el poema *Viajes* aparece: *dejando me traspase el tan incierto como indudable viaje / que hace mover los rieles y que no programé*. En la vida hay viajes, la vida es un viaje. Y para el final de este poema, lo inevitable ya se acerca, la vida la llama: *pero el viajero anda / como si pintara con humo lo inexistente / llegará muerto de mortandad y morirá de luz / como todos los muertos*. La presencia de la muerte empieza a afianzarse en la vida, la va enterrando. Se cuelan las imágenes del morir y, poco a poco, van colmando las poesías enteras. *Adiós dice agoniza... llega, y llega / Estoy lista preparándome en silencio...* y los poemas nos ponen la muerte bajo la piel, y finaliza el libro: *visitaré el infierno y te traeré muerto / o muerto*. Llega la muerte, pero la vida está siempre presente, porque sólo desde la vida se puede hablar del morir.

"Tener la propia muerte dentro de uno como la fruta contiene a la semilla" enseña Kasuo Ohno a sus alumnos en la danza japonesa Butoh. En la misma línea, Claudia Gilman enseña a sus lectores a llevar la vida como un fruto que crece y, como fruto, la vida espontáneamente cultiva la muerte en sus semillas. Crecer es envejecer. **Mejor mañana** habla en este sentido de la muerte, como la evolución natural de la vida. No tiene una tonalidad solemne. La muerte ocupa el lugar de lo desconocido. Su espacio en la vida es la incertidumbre, lo inimaginable. Más que solemne, la muerte es misterio y convierte a la vida en un impredecible andar.

Por eso la vida es un viaje. *Aunque hay más ardor en un solo corazón / que en el camino inmenso / vamos de a poco por autopistas bisiestas / ni una señal para parar para seguir*. En *Viajes*, se busca un rumbo, se exige alguna mínima demarcación. La experiencia del vacío es necesidad de bordes,

pero también lleva la vida al borde. Por eso, en este poema la vida y la muerte llegan a su máxima conexión: se vuelven lo mismo invertido. Vida y muerte nunca están tan cerca como en el vacío. *Estábamos al borde de la existencia* grita la voz y perfora la vacuidad del poema.

Hay una búsqueda permanente por encontrar la intensidad de vivir. En la incertidumbre, en la muerte... y en lo diminuto. El primer poema, describe cómo la vida adquiere velocidad en lo diminuto. Se intensifica en lo mínimo, se concentra. Nada se compara a la pequeñez de lo viviente. ¿Por qué? Lo diminuto, tan desaparecido, tiene el tamaño de una vía láctea. Cuánto más mínimo, más inmenso. *Nada en este polvillo de huevas de arenque y cangrejo / miles de nada la vía láctea mojada y oscura / brillando en un océano sin olas sin niños sin orillas.* Hay una conexión íntima entre lo más pequeño y lo más grande, los dos tienden al infinito. Por eso, hay una admiración por los insectos y su vida pequeña extensamente diminuta. La hormiga, el cangrejo, el grillo, su existir-insecto, es de una intensidad admirable.

Antes de **Mejor mañana**, Claudia Gilman publicó una novela, **Preciosas Cautivas** y la investigación **Entre la pluma y el fusil**. En ambos casos, el tema de base es la relación entre literatura y política. Como docente de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires e investigadora del CONICET, también ha centrado sus indagaciones en este cruce.

De lo diminuto

I.

*Hay que buscar urgentemente lo pequeño donde la vida es más
y más veloz: hormiga, partícula, cangrejo sirí
la luz donde lo nimio es infinito apenas concebible.*

*Pero este cuerpo se sustrae a lo pequeño
tanto vive y respira, nada*

*se compara a la pequeñez de lo viviente
menos el cuerpo abotagado*

*donde el cangrejo diminuto apenas
sabría dormir o hallar su cueva*

vuela en diagonal sobre la arena

patas-alas-ojos sólo su mirar es quieto.

Antes pensamientos chiquitos como cangrejos volando

titiriteros la respiración dibujada esos caminos

sonidos de antes, pensamientos de antes

cosas de antes ¿volaba?

patas-alas-ojos para sentir

los pensamientos que me vivían, vivía.

Ahora nada hay que me toque

habito la cueva del cangrejo químico y soy

el cangrejo disecado de la nueva colección, adiós

a lo infinitamente pequeño donde la vida es más y más veloz.

¿El aire se habita solo? ¿siempre?

el reflejo movedizo y el ruido regular lo habitan

se llama ahora es ahora

no se puede pensar sino sentirlo



*sin nombre me habito sola
no preciso llamarme.
Piso una hormiga y ahora no se rompe
¿resiste siempre? ¿se habita solo?
es ahora
algo habrá acechado que pueda correrlo
mientras lo ignore durará.*

*Ahora una intensidad infrecuente
¿traída por el viento? Por la larva del mundo
donde la vida es más
y más veloz.*

TIGRE Y LEÓN

Marina Mariasch
Bs.As, Siesta, 2005

Por Adriana Kogan

La experiencia de lectura de **tigre y león** puede llegar a ser, en una primera instancia, bastante irritante. Tal vez sea por el tono excesivamente ingenuo; quizá, por la referencia casi permanente a personajes y espacios que podríamos incorporar sin inconvenientes a un libro de literatura infantil.

Sin embargo estos elementos, que en principio pueden molestar, adquieren un nuevo sentido a medida que se avanza con la lectura. El lenguaje es puesto en uso por una voz que más que hablar, lo que hace es mirar. Lo característico de esta mirada es el lugar en el que se ubica. Colocándose en un espacio fronterizo entre "la que mira" y "la que es mirada", se desplaza de manera ambigua en el adentro y el afuera de ese espacio de representación.

Esta tensión que aparece en la mirada, también opera en el plano lingüístico. Cuando las palabras dicen al otro, también dicen a quien habla. La referencia es siempre doble y, por eso, el lenguaje se tensa. En ese movimiento, no deja de rozar con lo impostado.

*Es primavera y hay novios / nosotros también / nos damos besos, / nos sentamos en un banco / y
leemos poemas / de una chica en la sierra / sentada en una reposerá. / El viento nos cierra los ojos
/ como los novios / cierran los ojos / cuando se dan besos. / Los semáforos y las esquinas / están
lejos, si caminamos / tenemos que parar / para mirarnos.*

Una de las cuestiones que pone a circular el poema podríamos pensarla, en términos de actuación o performance de la vida cotidiana, a partir de las siguientes preguntas: ¿cuál es la diferencia entre mentir y hacer como si se mintiera? ¿hay alguna diferencia entre ser novios y hacer como si se fuera novios?

Lo que se exhibe no es otra cosa que la pregunta por la subjetividad. ¿Quiénes somos en sociedad? ¿cómo construimos imaginariamente al otro y cómo nos construimos a nosotros mismos? ¿cuál es el lugar que ocupa la mirada en esa construcción?

La mirada cumple un rol fundamental en los poemas. La voz que habla pone en escena a los objetos y, a su vez, se pone en escena a sí misma como espectadora de un espacio teatral:

Vamos a la galería / a ver pasar las hormigas. / Ahí pasa una / con un palito seco. / Va camino al hormiguero, / la sigo con la mirada. / Atrás de ella viene otra / caminando en fila india / Las hormigas son previsoras / juntan hojas para el invierno / hacen senderos finitos / donde desfilan como modelos / africanas.

Así como las hormigas no son solamente hormigas, sino también "modelos africanas", los caballos pony no son solamente caballos pony, sino que además son modelos que "posan para las cámaras antiguas". Según quien nos habla, parecería no sólo que los personajes que describe no permanecen ajenos a su mirada, sino que además actúan para ella. La mirada, entonces, construye al mirado y, a su vez, el mirado asume esa mirada y se desenvuelve a partir de ella.

El uso del lenguaje, desde esta perspectiva, cobra un sentido diferente. Su carácter forzado permite ser pensado, en relación con la mirada, como un elemento más de la actuación. La impostación no funciona solamente en función del tono, sino que además da cuenta de una voz que se configura a sí misma en la experiencia de decir y decirse. La pregunta por la subjetividad se asume así no sólo desde el contenido, sino también desde la materialidad de los poemas.

Por otro lado, el libro está recorrido por la ilustración de un león. En cada ilustración, el león aparece en una nueva postura: sentado, estirado, dormido, parado, etc. Como si en cada posición asumiera una perspectiva distinta desde la cual construir su mirada y, por lo tanto, construir al otro.

"Pero el color de los elefantes / no se puede elegir, eso / sería lo máximo".

Crear vehementemente en el gris del lomo del elefante, o más bien pretender darle otro color con sólo decidirlo. Hasta dónde sí y desde dónde no; construcción y autoconstrucción; colocación y mirada; límites y subjetividad. Recogiendo un "signo de época", **tigre y león** no intenta arribar a un espacio de grandes preguntas y grandes repuestas. No hay una voluntad de descubrimiento de verdades que pretenden ser reveladas mediante el lenguaje. Las que están en juego son cuestiones concretas ancladas en la superficie del aquí y del ahora. De este modo, se pone en práctica una manera de entender la poesía en la actualidad.

"Los truenos / son espectaculares / tienen que ver con el cine", dice la voz que inaugura el libro. El trueno es puesto en escena y, con él, la mirada que lo mira y la voz que habla.

Estás sentado, estás leyendo.

En la mesa del comedor

hay una canasta

con pan con manteca.

Y vos-naranja

sos suavcito en los dedos

cuando hablás

por teléfono.

Si estamos resfriados

nos damos besos aéreos.

Si estamos mojados

nos damos besos mojados.

Clic-clic es el ruido de la puerta

cuando me late más fuerte

y cruzo las piernas.

De los gajos de una naranja

salió el ombligo.

Los días nublados tenés



*los ojos como pasto mojado.
Tu piel es suave como la parte
de adentro de los brazos y tenés
pecas en la boca ¿te comiste una
torta de pecas?
Ahora te mirás
en un espejo chiquito
te saca la lengua,
te devuelve una risa.
Cerca de casa hay un árbol
de moras. Un día
voy a ir a la mañana
y te voy a juntar muchas moras
para el desayuno.
Cuando llegue el invierno
cada uno tendrá sus pantuflas
tendrá los pies tibios.*

EL MENDIGO CHUPAPIJAS

Pablo Pérez
Mansalva, Bs. As. 2006

Por Julieta Lerman

El mendigo chupapijas es la segunda novela de Pablo Pérez cuya "primera versión" publicó Belleza y Felicidad en forma de folletín, en entregas que salieron desde 1999 hasta el 2000. Ahora, a principios del 2006, aparece en forma de libro completamente rescrito y modificado por el autor. **El mendigo...** es la continuación de **Un año sin amor** (Perfil, 1998), la primera novela de Pablo Pérez, que fue llevada al cine por Anahí Berneri. De hecho, hay personajes que reaparecen en algunos casos con distintos nombres, y ambas forman parte de una saga que se completa con otros tres textos en los que Pablo Pérez está trabajando actualmente. El primero, que antecedería a **Un año...**, es un diario de viaje (que comprende los tres años y medio que P. Pérez vivió en Francia) conformado por cartas que le envió a un amigo en ese período. Y después de **Un año...** y **El mendigo...**, sigue otro texto cuyos núcleos son la seducción, el amor y todo lo relativo a ellos, y, por último, la novela final. En palabras de P. Pérez, lo que tienen en común todos los textos es el personaje que es, precisamente, Pablo Pérez. Esto pone en primer plano, evidentemente, una serie de problemáticas bien interesantes en relación a la articulación, distancia y cercanía entre la escritura y la vida. **Un año sin amor** es a la vez un diario íntimo y una novela. Esto supone que la primera persona coincide con Pablo Pérez, es él mismo, el "yo" del diario, y a la vez es "otro", el personaje que funciona y responde a la novela. Cada género exige al texto algo diferente y lo tensan de una manera particular, lo hacen, de alguna manera, dos veces válido (como verdadero diario y como novela). Es, quizás, el plus que le agrega el hecho de que lo que se cuenta sea verdad.

En **El mendigo...**, entonces, reaparece Pablo Pérez y otros personajes y situaciones que continúan **Un año...**, reaparecen las sesiones sadomasoquistas, los cines pornos, los vagabundeos urbanos en busca de sexo urgente, algunos amores. Sin embargo, los núcleos de la trama de **Un año...** y las notas esenciales del personaje, Pablo Pérez (que son la búsqueda del amor y la casi agonía a causa del sida, la espera de la muerte), se abandonan en **El mendigo...** Eso es, quizás, lo que convierte al texto en fragmentos de escenas, encuentros, amores y aventuras sexuales. Y en ese sentido, tal vez no sea un detalle menor el hecho de que el texto fuera originalmente un folletín por entregas. **El mendigo...** mantiene de alguna manera ese "espíritu", está organizado en fragmentos, pequeños capítulos donde algunos ocupan sólo una página; el primero, por ejemplo, que le da nombre al libro. Éste comienza de la siguiente abrupta manera que nos mete de lleno en el universo de Pablo Pérez en la primera frase y cuenta la anécdota que echa a andar el texto: *"Muchas de las veces que voy al cine Box, encuentro allí a un hombre que, oculto en la oscuridad, le chupa la pija a cualquiera que se pare frente a él. Siempre agachado con la cabeza a la altura de cualquier bulto, siempre dispuesto a chupar todas las pijas que se le aparezcan. Su garganta no tiene fondo. Cada vez que me la chupa a mí, siento calor y humedad, sus labios en la base de mi pija, la lengua que se relame en el agujero infinito de su boca. (...) El sábado pasado lo vi en el portal de la Iglesia de la Piedad, sentado en la escalera, mendigando. Estaba tan conmovido al descubrir que ese hombre que tantas veces me había chupado la pija era un mendigo..."*

Con respecto a **Un año...** hay mucha más distancia en relación al Pablo Pérez real-persona, el diario íntimo se incluye pero se organiza también en apartados llamados "*Fragmentos de mi diario íntimo*" y, cuenta el autor, son en gran parte inventados o alterados; es decir, utiliza el género diario pero no es un diario. Los momentos en que se narra a P. Pérez en tercera persona evidencian más aún y exhiben el "armado", de alguna manera, la construcción de Pablo Pérez como personaje. *"Pablo lee las postales que le mandó el Comisario Báez de Europa.,"* *"Esa noche, Pablo aceptó irse con los dos a lo de Báez, a pesar de que le había gustado solamente José."* En palabras del autor se trata de *"Pablo Pérez intentando escribir una novela"*. Una novela que así fragmentada se asemeja más a un rompecabeza cuyas fichas forman dibujos, trazan círculos. Dos círculos que superponen sus dibujos son las historias de los hombres de los que se enamora el personaje, José y Martín. A ambos los conoce a través del Comisario, un personaje algo siniestro con quien tiene sesiones sadomasoquistas brutales que pueden pasar la raya del "juego". Podría pensarse, tal vez, que el "amor" tiene más que ver con este triángulo extraño del "guardián salvaje" (que siempre vuelve un poco imposible al tercero en cuestión) y el slave (Pablo Pérez). El amor atrapado en ese círculo triangular.

Otro de los dibujos-círculos, el más amplio quizás, que traza la novela-rompecabezas, es el que va de la primera escena del mendigo chupapijas (donde el personaje descubre que el mendigo que pide limosna en la puerta de la iglesia es el chupador compulsivo del cine), a la última, donde se integra a la comunidad de mendigos-chupadores que lo acogen luego de que su familia lo echara de la casa por haber leído su "diario íntimo" (que es **Un año sin amor**), itinerario del personaje que se anticipa en el primer fragmento, donde el mencionado descubrimiento sacude tanto al personaje que va a la casa de su astrólogo (del que había estado enamorado) *"para contarle lo que me había pasado y preguntarle si en mi carta natal podía ver algo relacionado con la presencia de este mendigo en mi vida."*



En **El mendigo...**, entonces, reaparece Pablo Pérez y otros personajes y situaciones que continúan **Un año...**, reaparecen las sesiones sadomasoquistas, los cines pornos, los vagabundeos urbanos en busca de sexo urgente, algunos amores. Sin embargo, los núcleos de la trama de **Un año...** y las notas esenciales del personaje, Pablo Pérez (que son la búsqueda del amor y la casi agonía a causa del sida, la espera de la muerte), se abandonan en **El mendigo...** Eso es, quizás, lo que convierte al texto en fragmentos de escenas, encuentros, amores y aventuras sexuales. Y en ese sentido, tal vez no sea un detalle menor el hecho de que el texto fuera originalmente un folletín por entregas. **El mendigo...** mantiene de alguna manera ese "espíritu", está organizado en fragmentos, pequeños capítulos donde algunos ocupan sólo una página; el primero, por ejemplo, que le da nombre al libro. Éste comienza de la siguiente abrupta manera que nos mete de lleno en el universo de Pablo Pérez en la primera frase y cuenta la anécdota que echa a andar el texto: *"Muchas de las veces que voy al cine Box, encuentro allí a un hombre que, oculto en la oscuridad, le chupa la pija a cualquiera que se pare frente a él. Siempre agachado con la cabeza a la altura de cualquier bulto, siempre dispuesto a chupar todas las pijas que se le aparezcan. Su garganta no tiene fondo. Cada vez que me la chupa a mí, siento calor y humedad, sus labios en la base de mi pija, la lengua que se relame en el agujero infinito de su boca. (...) El sábado pasado lo vi en el portal de la Iglesia de la Piedad, sentado en la escalera, mendigando. Estaba tan conmocionado al descubrir que ese hombre que tantas veces me había chupado la pija era un mendigo..."*

Con respecto a **Un año...** hay mucha más distancia en relación al Pablo Pérez real-persona, el diario íntimo se incluye pero se organiza también en apartados llamados *"Fragmentos de mi diario íntimo"* y, cuenta el autor, son en gran parte inventados o alterados; es decir, utiliza el género diario pero no es un diario. Los momentos en que se narra a P. Pérez en tercera persona evidencian más aún y exhiben el "armado", de alguna manera, la construcción de Pablo Pérez como personaje. *"Pablo lee las postales que le mandó el Comisario Báez de Europa.,"* *"Esa noche, Pablo aceptó irse con los dos a lo de Báez, a pesar de que le había gustado solamente José."* En palabras del autor se trata de *"Pablo Pérez intentando escribir una novela"*. Una novela que así fragmentada se asemeja más a un rompecabeza cuyas fichas forman dibujos, trazan círculos. Dos círculos que superponen sus dibujos son las historias de los hombres de los que se enamora el personaje, José y Martín. A ambos los conoce a través del Comisario, un personaje algo siniestro con quien tiene sesiones sadomasoquistas brutales que pueden pasar la raya del "juego". Podría pensarse, tal vez, que el "amor" tiene más que ver con este triángulo extraño del "guardián salvaje" (que siempre vuelve un poco imposible al tercero en cuestión) y el slave (Pablo Pérez). El amor atrapado en ese círculo triangular.

Otro de los dibujos-círculos, el más amplio quizás, que traza la novela-rompecabezas, es el que va de la primera escena del mendigo chupapijas (donde el personaje descubre que el mendigo que pide limosna en la puerta de la iglesia es el chupador compulsivo del cine), a la última, donde se integra a la comunidad de mendigos-chupadores que lo acogen luego de que su familia lo echara de la casa por haber leído su "diario íntimo" (que es **Un año sin amor**), itinerario del personaje que se anticipa en el primer fragmento, donde el mencionado descubrimiento sacude tanto al personaje que va a la casa de su astrólogo (del que había estado enamorado) *"para contarle lo que me había pasado y preguntarle si en mi carta natal podía ver algo relacionado con la presencia de este mendigo en mi vida."*



RASGADO

Lila Zemborain

Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2006

Por: Victoria Schcolnik

Dicen que los poetas miran el mundo con ojos de niños. ¿Cómo es ver el desmoronamiento de dos torres desde un metro de altura? ¿Qué cae? ¿qué resta? ¿qué se yergue? El libro de Lila Zemborain alza una mirada sobre lo que cayó. **Rasgado**, un escombros de lo que ya no está y ¿una posibilidad de reconstruir algo?

Los periódicos y los noticieros nos informan sobre los hechos. Nos ofrecen datos duros, precisión, claridad y rapidez. Una vez que el hecho pasó, el siguiente ocupa su lugar. Con una mirada oblicua, **Rasgado** aterriza desde el tiempo de lo ido y desde el espacio de lo que ya no tiene un lugar. Está para comunicar lo que no está más: el pecho huecos de los neoyorquinos después del 11 de septiembre de 2001. ¿Qué es más real? ¿el registro de un periódico que describe hechos o una poeta que capta el mundo emocionalmente? Hay algo que a los periódicos se les escapa, y en este diario poético es pura presencia.

Empieza el mismo día de la tragedia y finaliza un año más tarde. Los días no tienen una periodicidad, aparecen cuando hay algo para decir, muchos días no están hechos de palabras. Se agrupan en cuatro apartados como si fuese un calendario temático: *Rasgado*, *Hexágono*, *Célula*, *Catálisis*. En el mundo de Zemborain, hay un nuevo día 0, hay una nueva manera de ordenar el tiempo. Tiempo rebelde, tiempo que se niega a continuar: ahora el estado de suspensión ocurre afuera, como si el como si ya no pudiera más existir porque el como si es lo real. La gente se refugia en lo reconocible: compra, come, camina, como si la cotidianeidad fuese el arma contra lo irreconocible que se ha vuelto todo, incluso comprar, comer y caminar. Nueva York vive en un tiempo detenido. Un día convirtió lo de siempre en desconocido. Se podría decir que **Rasgado** fue atravesado por la flecha del horror y su herida es la incertidumbre.

Un testimonio que acredita que no ha quedado nada en su lugar. Aún los edificios que siguen erguidos engendran su posibilidad de caer mañana. *Porque lo fijo en la naturaleza sólo está / para ser destruido en la métrica del cambio, / (...), / porque la idea de la torre / es su posible derrumbe. Cuando cae algo tan alto, ¿queda algo en pie? Dónde, dónde, dónde es / la pregunta que se parte en el vacío, un vacío con / distancias bien precisas.* Más allá de la incertidumbre existencial por la que atraviesa la comunidad, hay una necesidad muy concreta de encontrar un refugio en el Nueva York descampado que describe Zemborain. *¿Dónde resguardarse? ¿Dónde un lugar que permanezca allí? Sólo pensar en irme, pero ¿dónde? Y el hijo repite: no place to go. No restan lugares que prometan quedarse. Lo que estaba allí, ya no está más. Lo que está allí, ¿seguirá estando?*

Los días del diario intentan trazar un mapa que conecte espacios seguros en esta región que ha devenido desierto. La vida ha devenido desierto. Sobre todo, cuando se trata de su hijo. Zemborain llora cuando mira el patio del colegio intacto. *Es hijo que está allí vivo, los / árboles en su lugar, la escuela en su lugar, la plaza / en su lugar, lorenzo en su lugar...* Hay una felicidad porque su hijo sigue allí y un terror de que no siga más. El "mal de la desaparición" amenaza. La existencia se convierte en duda, hasta las cosas de todos los días son preguntas.

Tal vez, la escritura es ese refugio que Zemborain busca desesperadamente en una ciudad que no es su lugar natal. Claro, ella tiene que lidiar con dos extrañamientos, el de la tragedia y el de su nacionalidad argentina. Más perdido que encontrado, **Rasgado** es un texto fronterizo entre Argentina

y Estados Unidos. El inglés tiene un lugar dentro del lenguaje castellano. *What is this compulsion to write in english?*

Cualquier compulsión que emerja de Zemborain tiene que ver con la necesidad de crear sentidos o, por lo menos, de hacer oídos sordos al sin sentido que la circunda en zonas amorfas. El cuerpo, por eso, es otro refugio, el lugar de lo concreto, de la materia: un borde. *Me comprimen de tal modo que la ley es invocar en el / espacio milimétrico del cuerpo un viento que / tamice las moléculas, que haga trepidar las ansias / al oeste y arrastre desde el sur las materias / que dan forma.*

Rasgado quedó el cielo que nos englobaba a todos en un mismo mundo. El sonido de la explosión, como una trincheta, rasgó el celeste, empieza diciendo Lila Zemborain. Su libro también lleva tapa celeste. Rasgado engloba un mundo de palabras, ¿un lugar que no se extinguirá?

29 de octubre 2001

¿forma a qué, si sólo soy una ameba recostada en la desidia? no hay movimiento capaz de relación o de reacción, sólo un libro de arte y física leído con ideas espeluznantes acerca de la realidad y sus confines, sin poder hilar en los papeles relaciones que se anexan, ya que un quiebre en la estructura se ha instalado separando de manera atroz la sucesión de la secuencia y consecuencia, como si la boca en el metal hubiera devorado las instancias y ahora quedara simplemente la enumeración inocua de los hechos; y si la cuarta dimensión altera por momentos el continuum de las cosas, es por ordenar en la cuarta dimensión el miedo, ¿para qué sirve la insistencia en un conocimiento prematuro si el rumor se esparce en las acciones como ecos que agigantan la esfera del enigma? Ni un atisbo de consuelo se instala en el devaneo de las letras que entrelazan de manera persistente la mueca del metal

CANCIONES

Gabriel Francini

Buenos Aires, 2005, Editorial Tantalia

Por: Juana Roggero

El grito de la búsqueda -estampado en la tapa del libro- se desparrama en las letras. El bramido va y viene como sintiendo la existencia entre los polos de la vida y de la muerte. Estar entre un punto y el otro, sin detenerse nunca a mitad de camino: No lloverá o lo hará con ardor. Diálogos íntimos e



históricos donde la existencia aparece y cae con pesadez. Francini inaugura sus **Canciones** con un poema titulado *Mirada desnuda*: se declara una ciega vidente y despojada. *Mi sueño sonámbulo/ mi tumba floreciente/ Parece que el día/ coincidirá con la noche/ Te vas, venís...* La mirada es, además, circular. Si hay desesperación, ésta resulta serenamente inquietante. El coqueteo con la muerte se vuelve risueño. Viajar en la merma de la búsqueda como disfrutándola. El gozo de no encontrar, de saberse perdido. No hay reparos a la hora de invocar a la luna, de llamarse desierto, de rezar a las estrellas. El yo poético se convierte en luna, en desierto, en estrellas. Jugando a ser otros, ser romántico sin pudores. El frenetismo de la búsqueda conquista los poemas y rompe con cualquier posibilidad de empalague.

Acostarse sobre una hamaca paraguaya y soñar... Y, como si en el sueño invadiera de pronto una risa tiernamente contagiosa: la de un niño curioso que pregunta y pregunta. El chiquillo que nos saca abruptamente de nuestra ensoñación melosa y nos empuja de la hamaca para cuestionar: *¿Y si atravieso una flor?(...) ¿Y quién vendrá y se irá de nuevo/ plantando un tesoro donde hubiera hecho su casa? (...) Corazón/ ¿qué sos? (...) ¿Qué tocaste en mis alambres/ que despertó lo primordial/ del bien? (...) ¿Y cómo ama la aurora? (...) ¿Este papel no estaba abollado?* En los versos irrumpe sin avisar este Principito indiscreto y nos llena de interrogaciones. El poema ¡mierda! conmueve por la confesión sincera del dolor y de la bronca: *Astillas vitales, me van a matar/ Pasé un quilombo de escudos multicolores/ y me da asma/ Como antes de parirlo todo/ Estoy llorando, y qué...* La soltura del enojo está descripta con un conciente estilo infantil.

La obra de Francini va y viene, el yo a veces se encuentra y no teme festejarlo, también se pierde, se enoja y se entristece. Será esta búsqueda desnuda la que excita sus versos. El ritmo acelerado de imágenes contradictorias y rebeldes, los sentidos primerizos que claman por un sentido que sienta.

Su poema *réquiem* se compone de dos palabras: *Sol, / sal*. Es una oda al sol Es la equidad proclamada entre el sol y la sal Es la búsqueda de la luz y del sabor, y del sabor de la luz. Es un imperativo que se fortalece en la pequeñez de sus versos sobre la página casi en blanco. Quizás sea su mayor punto de llegada en el recorrido que se propone, un descanso en medio del frenesí. Es su garganta desnuda reclamando luz, es su reclamo al exceso de luz que lo deja ciego. Dos palabras que se hacen eco, que se espejan encandilándonos y que, siendo físicamente casi iguales, se descubren interdependientes para generar sentido.

En la misma línea de las invocaciones a la naturaleza, Francini la interroga de la manera más "natural": *Che brisa en el agujero en mi cabeza, / ¿dónde cayó mi garganta seca?/ Che nebulosa borroneada y con sueño (...) Me voy tan lejos, ¿seré la soledad? / no es obvio ser la luna (...) Sol, sé mi corazón / Eh, sol de chocada cabeza...* Desde la ingenuidad que musicaliza los versos, se alía con sabores primarios para desanudar su voz.

Canciones ancla su grito valiéndose de engañosas comparaciones: los versos se afianzan vigorosamente en el "como", explicando que esto es como aquello, pero sólo para tranquilizar la lectura. El autor juega concienzudamente con las comparaciones, describiendo algo que no necesita ser comparado, igualando imágenes perfectamente desiguales y de compleja interpretación: *Ladrona, no tengo nada, róbame/ como curándote del sida...*

Francini se apoya en otras líneas de llegada para ilustrar la indefinición de su viaje. El desorden gramatical de los versos es uno de sus recursos para plasmar el goce del caos: *En vez de estar roto, lo es (...) / El desierto lo soy (...). O las letras sueltas simulando palabras impromunciables: Pero se estroncha la vida / (alientos e ll d s) (...) / Pegado w cuyo insomne difumina tactos (...).* Dentro de este lenguaje artificioso y trabado, aparece también la sonoridad excesiva de algunos versos: *Imprecisa inminencia imperiosa/ para libar una lágrima carbonizada con sollozos./ Eczema ecoica intérprete de sueños (...).*

El poeta no escatima juegos literarios que dan vida a la gravedad de su búsqueda. **Canciones** expone la provocación tímida, atrevida y apasionada del primer libro que publica el autor.

afonía

*Refugio disparado pero en florales escombros.
Estremece mis circuitos.*

*Y pasa un hielo más debajo del collage
justo antes de buscarle la pileta.*

Además de mí, ¿qué otras rejas temblarán?

Andar por el cordón como hundiéndose en la calle.

*Pedile a dios que te haga desaparecer
y estarás conmigo.*

Lo sé por el sentido que no siente nada.

Matando una vela, ¡le tiraré llaves!

Pero se estroncha la vida

(alientos c l l d s)

y dios, dios, dios...

sonido que se me pega.

¿Y quién vendrá y se irá de nuevo,

plantando un tesoro donde hubiera hecho su casa?

La nube que más borra,

de la que estoy lluvioso.

DE LA MANCHA



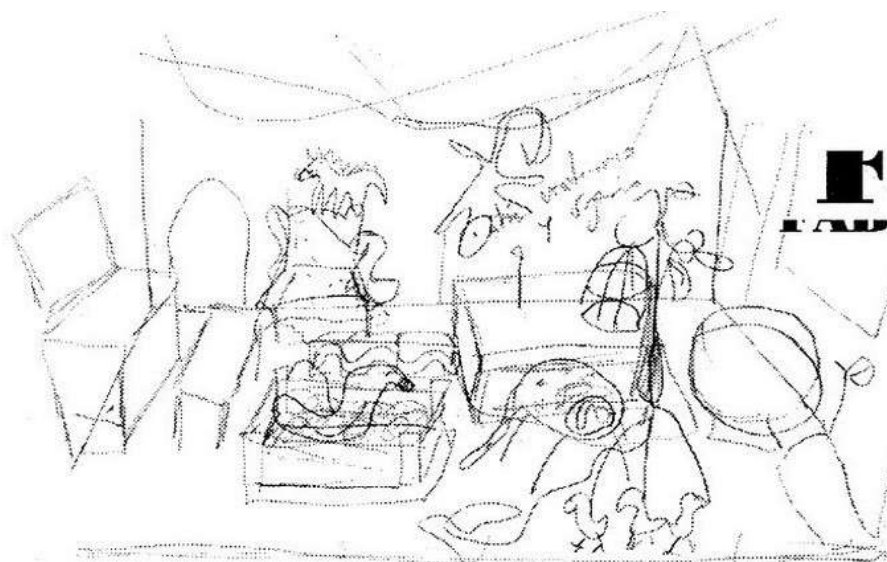
LIBROS

ESTÉTICA
FILOSOFÍA
HISTORIA
POESÍA

LITERATURA
PSICOLOGÍA
SOCIOLOGÍA

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





ÁFÁBRICA DE FÁBRICA

FÁBRICA DE CUQUI

* FRUTA * FERMENTADA

— Por Cuqui —

Durante casi 3 meses (marzo, abril y primer semana de mayo de 2006) mandé por e-mail mi libro **Fruta fermentada** como modo de autoeditarme.

Envié el título con el dibujo de tapa, la introducción, luego los pensamientos (92) solos o agrupados en orden de aparición, todos los días. Seguí con varias post datas: las fotos que quería para la tapa (autorretratos caracterizada) que quedaron fuera y las historietas de *Huácala Capirote*, *Vanguí* e *Intestina* realizadas especialmente para el libro que también quedaron descartadas.

Finalmente el merchandising: stock limitado de la muñequita de tapa pero tejida al crochet y la petición a los lectores virtuales de hacer entre 8 y 12 preguntas con respecto al libro porque quería una entrevista (pensar sobre las dudas que le generó el libro a otra persona).

Casi paralelamente se estaba cerrando la coedición (La creciente - Huácala Capirote) y la presentación con una performance, que se concretaron el domingo 13 de agosto.

Durante la performance (de 15:00 a 21:00hs. sin hilo narrativo) fui un animal humano en cautiverio. Se cobró \$6 la entrada (incluía el libro) porque eso es lo que cuesta la visita al zoológico.

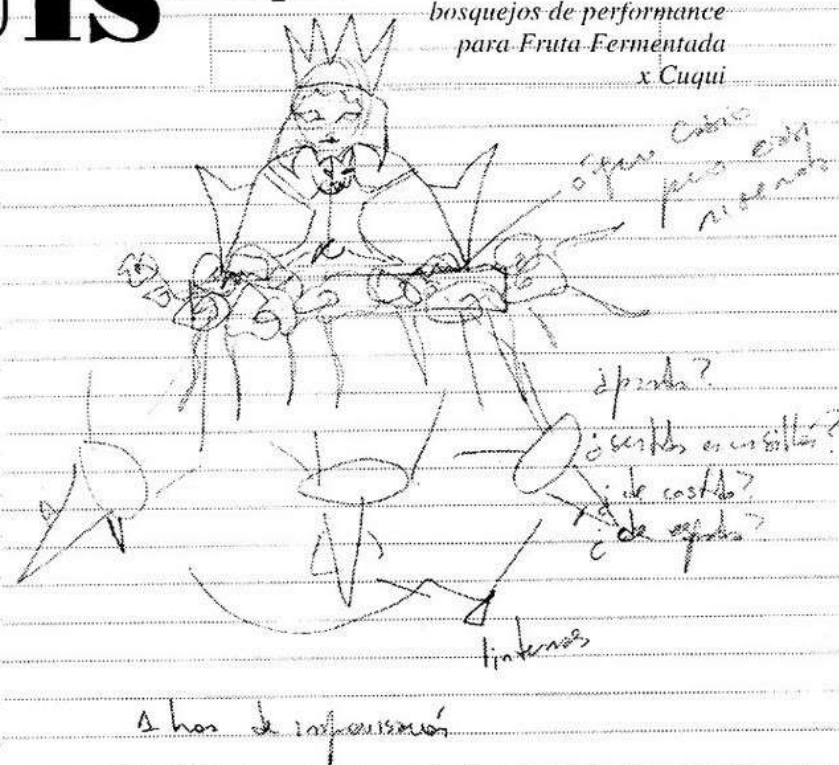
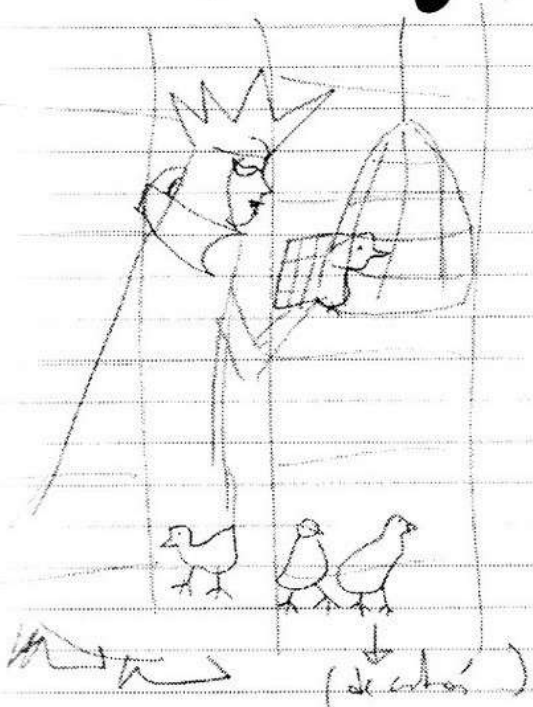
Diseñé y confeccioné el vestuario y la instalación.

Un fotógrafo distinto cada hora hizo el registro. La cuestión fotográfica pasó a ser casi central y se generó otra obra, al punto que todo podía verse como una larga sesión de fotos. Subí 56 de esas imágenes en www.frutafermentada.blogspot.com



DE CUQUIS de Cuquis

Ilustración:
bosquejos de performance
para Fruta Fermentada
x Cuqui



Preguntas de Carolina Peyregne

Pensás que todos somos asesinos natos... ¿Que los que matamos a una planta para hacer ensalada somos iguales a los que matan a un ser humano?

-Exactamente. Toda la materia orgánica se maneja de ese modo, es algo natural. Lo que quiero rescatar es que no se considera asesinato arrancar una flor. Es una cuestión de poder y de abuso de poder: nos consideramos superiores a ellas, entonces no está mal.

La esperanza de criar a alguien para que sea feliz creyendo que matar un mosquito que te puede traer Dengue no está mal, no te parece lógico?

Es lógico que uno haga desastres tratando de sobrevivir, a fin de cuentas, el que sobrevive es el que gana. Pero el mosquito con Dengue tiene esa sola vida, igual que nosotros la nuestra.

Si nadie tuviera más hijos y el mundo dejara de ser un lugar habitado por humanos, ¿qué sentido tendría pensar siquiera en la posibilidad si no habría nadie para darse cuenta?

¡Los humanos no van a dejar de tener hijos! Si se acabara la especie no sería por ese motivo. Y eso que la mitad de la población es abortada.

De cualquier manera, yo no planteo que se deje de tener hijos sino que aceptemos qué es la vida en vez de huir de ella.

No hay más que observar el pesebre (cito al cristianismo, pero en las demás religiones es más o menos lo mismo) y ver cómo no se reconoce la sexualidad (María es virgen) ni



tampoco la muerte (existe la vida eterna). Distinto sería si nos basáramos en que la sexualidad existe para agruparse para sobrevivir y tener crías porque nos morimos.

Leo y releo lo de los fantasmas: ¿creés o no creés que existan?

En el afiche de la película "La llave maestra" dice: "Temer es creer". En ese punto podría decirse que sí creo, lo cual es ridículo.

Hace varios años soñé que una sombra negra, como si fuera una nube negra pero sin humedad, que era el diablo, me agarraba de un tobillo para llevarme, yo daba una patada para soltarme y me zafaba. Seguí soñando (deduciendo) que si él en verdad existiera no existiría la muerte, la vida sería algo lineal: si yo fuera un alma no me podría matar.

¿Te parece que no tenés alma? ¿No te parece que el alma es lo que te da los sentimientos y la duda, la duda de que los fantasmas existan?

Yo no tengo alma. Alguien me dijo una vez, a raíz de esa afirmación, que entonces yo era una desalmada. No puedo ser una desalmada si nunca tuve alma.

Mucha gente dice que el alma es energía. Que yo produzco energía no lo niego, ¡soy una máquina química! Todo lo que como se transforma en energía y lo que no, en grasa.

Los sentimientos y la duda están en el cerebro.

Dudás que si te leo las cartas (nota: ella lee las cartas mayas) por lo menos existe algo que hace que aunque sea de casualidad te diga lo mismo que vos pensás? Sin hablar de las veces que te dicen lo que va a pasar...

A mí particularmente me gustan las cartas mayas, cómo comparan todo con lo que comúnmente se denomina "naturaleza". Pero si una misma tirada fuera para 3 personas distintas (al mismo tiempo), todos sacarían una conclusión sobre lo que preguntaron porque orientarían sus respuestas hacia eso.

No creo que las cartas lean el futuro porque el futuro aún es futuro. Sí pienso que según la vida que se lleva y los antecedentes de salud, se puede saber exactamente y en orden de prioridad de qué va a morir uno.

¿Cómo sabés que no hay fantasmas ñandúes o petunias?

En mi libro no digo que no hayan (de cualquier manera pienso que no hay), sino que me pregunto por qué nunca nadie se asustó en una "casa embrujada" del fantasma de una petunia que vivió ahí 100 años antes.

Si dudás que los fantasmas existen, dudás de casi todo... Hasta tendrías que poner en duda que la gente que cree en Dios se basa en una premisa falsa.

Para mí, dudar si los fantasmas existen o no es muy grave.

Hasta hace unos días pensaba que había mucha diferencia en qué es lo es la vida si existiera la vida eterna a que si no existiera, y me di cuenta que no. La vida de un ánima me parece tan pava y sin sentido como la que tengo ahora en carne y hueso.

No me baso en mi fe sino en observaciones. Antes de creer que Emily Rose estaba endemoniada, pienso que su caso cierra más en una esquizofrenia.

Yo misma he comprobado que es más fácil e interesante creer que hay un fantasma en la

casa y que él se llevó la parte de arriba de mi pijama a otro lado y que tal vez esté ahí enganchado el reloj que no encuentro, antes que pensar: mi pijama está hecho un bollo entre toda esa ropa y el reloj está en el lugar que lo dejé y no recuerdo o se lo llevó alguien por equivocación. De hecho mi pijama estaba hecho un bollo y el reloj pulsera estaba colgado en el picaporte de la puerta del baño.

Yo pienso que la gente que cree en Dios basa su vida en una premisa falsa y según cada religión van construyendo sus vidas sobre esas bases, de ahí se crean las normas morales, los derechos, las obligaciones y todo eso afecta a la cultura general, incluidos los que no creen en eso.

Para mí las verdades existen: si alguien tiene cálculos renales, tiene cálculos renales, esa es la verdad; cuando me refiero a querer "saber la verdad" me refiero a querer saber algo tan simple como eso.

Hay algo que todavía no entiendo: ¿cuál es el sentido de plantearse todo de manera tan negativa? ¿Cuál es el sentido de no verle el lado positivo a las cosas que nos hacen disfrutar de la vida???

Yo no me planteo las cosas de manera negativa: yo observo y esto es lo que veo, si es negativo o no, no es asunto mío.

Disfruto de una espectacular y sabrosísima Selva negra y resulta que la base de ese hecho es que como porque sino mi cuerpo se extingue: si comer no fuera un placer nos moriríamos. Lo mismo con la sexualidad: si la descendencia se produjera de otro modo no existirían las relaciones sexuales.

Los pensamientos del libro, de alguna manera extraña, me hacen pensar que tal vez seas más optimista de lo que creía. Tal vez estás afirmando que si existe todo eso tan malo, estás definiendo de alguna manera el opuesto que los complementa, como dicen los mayas, o los incas, o los budistas, o casi todas las creencias del mundo.

Si yo baso mi vida en que Dios no existe, entonces la vida de todo lo demás, desde una almohada hasta los humanos, es esa sola, entonces hay que respetarla más también. En ese punto quiero crear mis propias leyes morales. El problema es cuando veo que todo está basado en la crueldad.

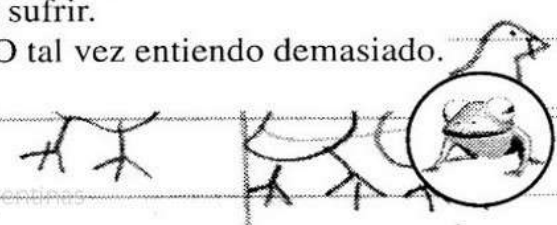
Hace unos días vi un video de los Nine inch nails donde había un par de tomas de un monito atado a una cruz con sogas y tenía una cara de susto... Yo lo hubiera desatado, abrazado y protegido, pero luego me di cuenta que le tendría que dar otros seres para que él comiera: eso no justifica que no lo desatara, sólo que ahí me enredo y no sé qué hacer. Si Dios existiera, hubiera hecho lo mismo y lo hubiera alimentado, pero igual hubo que matar a otros para que él comiera, aunque el alma de la banana y las hormigas estuvieran bien junto a Dios: rezaría por ellas, por el monito, por mí. Si n.o mataría rápido al mono para que no sufriera más su cuerpo y pudiera seguir vivo sin sufrir.

Por eso me hago tantas preguntas y observo: ¡no entiendo! O tal vez entiendo demasiado.



53 m

antes q'



Cuqui, una artista del miedo posmoderno

Por Romina Freschi

Dice César Aira en su ensayo sobre Copi:

El mal llamado teatro del absurdo: debería llamarse 'teatro de la lógica', porque no transa con los pequeños absurdos o sobreentendidos que nos hacen comprensible la realidad. El primero de los cuales pequeños absurdos o sobreentendidos, es la memoria, a la que este teatro reemplaza por el razonamiento¹

Al intentar representar a través de lo racional o del razonamiento, el teatro del absurdo solo encuentra que la representación es eso, absurdo, con lo cual lo real se muestra desnuda y concretamente como imposible de ser pensado, decodificado, imposible de ser otra cosa sino vivido.

A partir sobre todo de **Fruta Fermentada** como libro, performance, entrevista y etcéteras, en la poética de Cuqui encuentro una serie de ecuaciones y proposiciones lógicas que intentan llevar algo de la lógica a lo real, o al sentido común que intenta representarlo, para desnudar su absurdo, o algo peor, su aburrimiento o la imposibilidad de asignarle realmente valores de verdad o falsedad.

En primer lugar, las matemáticas y los números están muy presentes. Los poemas son en general pequeños, muy breves, y dan lugar a pensamientos aparentemente fugaces que tienen la forma de la ecuación. El verbo SER, traducible al signo igual (=) plantea comparaciones, metáforas que siempre nos llevan a dos términos (como en una ecuación) unidos por una relación de igualdad o de diferencia, o una pregunta (una incógnita) sobre esa igualdad o diferencia. El resultado general es una multiplicación geométrica, que no reproduce otra cosa que más de lo mismo, una ecuación exponencial.

Veamos algunos ejemplos:

7

La maternidad es la forma de esclavitud más terrible de la naturaleza

8

Las religiones son como las salchichas, cosas muy manufacturadas. La idea de Dios no tanto, es como un mueble hecho de madera. Pero las verdades que descubre la ciencia (cómo está formado el dióxido de carbono, el genoma humano, etc) son materias primas: el hombre no interviene para que surjan, existen por su cuenta.

16

¿Qué son 10 años? Solo 120 meses.

43

Si veo una boca como boca veo un ano

¹En Copi, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991



Cobio
que no es
ser

Aquí vemos ecuaciones simples: una cosa es otra cosa, 10 años = 120 meses, boca = ano, religiones = salchichas, maternidad = esclavitud. Se dirá que los términos no son siempre comparables, que hay algo de surrealismo en muchos casos, pero enfrentémoslo, el surrealismo es parte de nuestra vida, una lógica digerida ya desde hace 90 años, por lo menos, lo que equivale quizás, para pensar en términos de Cuqui, a un abuelito, un bebé ya muy crecudito. De todas formas, Cuqui lo sabe, o al menos lo adivina, y su libro abre con una referencia clara a las máximas surrealistas: "*Por suerte pasamos más de la mitad de nuestra vida durmiendo*"

Esta ecuación de igualdad, encuentra un complemento en la búsqueda de la diferencia, búsqueda que se pronuncia en general a través de preguntas, o problemas

5

¿A los violadores, etc., los entierran en el mismo cementerio que a las víctimas?

¿
?
?

15

¿Qué diferencia hay entre frotar un pene en un ano de mujer o de hombre? ¿Qué diferencia hay en que una mujer se introduzca sus dedos en la vagina o se los meta una amiga?

47

Si los que van heredando enfermedades genéticas sobreviven, se siguen reproduciendo, por ende, pasando los genes de las enfermedades, en realidad se han adaptado a vivir con ellas. ¿Eso es evolución?

Este último poema nos introduce en proposiciones lógicas más complejas, con afirmaciones de tipo condicional, (si una cosa, tal otra) cuyas inferencias se reproducen, se multiplican y aquí es donde llegamos a otro tema fundamental en la poética de Cuqui: "la reproducción"

Veamos algunas multiplicaciones:

31

Una mujer tiene 2 hijos. todo lo que hace para ella, ahora lo tiene que hacer también para ellos: en vez de lavar 2 remeras, lava 6.

33

Mucho ruido de besos, mucho almuerzo para tener más hijos (más intestinos) y echar más mierda al mundo

Sin embargo, la vida (y la muerte) propone una ecuación también para la reproducción:


61

Cuando una cubomedusa atrapa a un pez y lo va desintegrando (digiriendo) en su interior ¿dónde está la justicia? A veces se muere por negligencia






63



El problema que tiene la Iglesia Católica con respecto a casar homosexuales, transexuales e impotentes es que no se pueden reproducir. Aparentemente, según entiendo, los sacerdotes casan penes: nada de almas ni personas.


La ecuación entonces anula la incógnita con el aburrimiento: todo es siempre igual:

20




Miro un colectivo: entra gente por la puerta-boca, transita y sale por la puerta-ano. No puedo parar de ver digestiones. ¡Es todo tan asqueroso!

22



Unos perros persiguen a una perra. La penetran. Tiene cachorros que cuando crecen, si son machos penetran, sin son hembras son penetradas y tienen cachorros que también, etc. ¡Qué bodrio!

62



*Toros: "El promedio de kilo vivo cerró el miércoles en \$2,321"
Se vende un ser "inferior" para preñar vacas que serán explotadas al igual que sus crías. esclavitud + sometimiento a prostitución + asesinatos + tráfico de órganos e hijos.*

93

etcétera.

En esta reproducción al infinito de la lógica aparece, como un contrario o un paralelo, la idea de relatividad

18

Lo que está mal es lo que está mal para uno o para los que son como uno

48

¡Qué importa que uno no valga nada, sea tan poco, si total uno para uno mismo lo es todo!

90

Si aproximadamente la mitad de la población mundial tuviera sexo la mitad de un año (182 veces) se podría hacer un año luz ¿A dónde se llegaría con todos los años luz que ha hecho la humanidad hasta ahora?

91

La luz transporta el pasado

En la imposibilidad del viaje por el tiempo, imposibilidad humana de volver el tiempo atrás, es quizás donde aparece la veta más poética y la apuesta más surrealista, la apuesta al

presente y a lo concreto, aquello mismo que da miedo, permite conjurar el miedo:

23

No estuvieron nunca antes y creen que desde que aparecen van a seguir estando para siempre. ¡Reaccionen!: no van a estar nunca de nuevo.

Convengamos que una fruta fermentada es una fruta "pasada", no podemos volver el tiempo atrás y recuperar, disfrutar esa fruta, fue y fue única. En esa apuesta, la unicidad es lo real. La vida puede ser igual a la vigilia y al sueño, o puede ser igual a la muerte, el sueño podrá ser igual a la muerte, quién sabe, pero el "estar aquí" ES, ESTÁ. La soledad y el miedo entonces existen pero en su repetición ya no paralizan sino que aburren. El "uno" frente al "todo" se sintetiza en el "single" traducido como simple, o corte, pero también como solo, suelto, soltero, además de único, y la "singlista" es Cuqui, poeta de singles.

Singlista es el anteúltimo libro publicado de Cuqui. Su primer single, está compuesto por 43 minipoemas, haikus si uno es liberal, en los cuales la interrupción o el atravesamiento son parte de la misma lógica circular de ocultamiento y reproducción:

2

Un círculo, un aire para salir a lo plano

8

Atraviesa el bosque como el cuchillo más filoso al pan.

13

Movimiento de persona viva durante la poca luz

32

Atraída por el sol, avanzo a las repeticiones

43

Pueblito a lo lejos, haberme ido. Tenerlo a mi espalda. Yo con mi pelo suelto y gorda y vieja. Sin amante.

El segundo se centra en la maternidad, los textos no están numerados y se desarrollan en una lengua de bebé que no respeta la sintaxis, aunque sí la lógica de Cuqui y los resultados de sus ecuaciones

jovencita

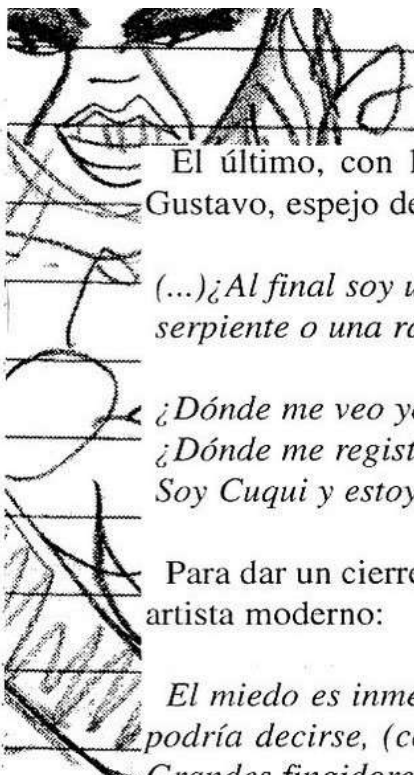
luego

madre cuidaniños

El tercer single es mucho más breve, aunque sus partes son ligeramente más extensas. Se centra en la repetición del nombre propio, Cuqui, que no está nunca y que se pronuncia igual que "galletita" en inglés, con lo cual es susceptible de ser comida y digerida.

57






El último, con los textos más extensos del libro, nos ofrece un personaje masculino, Gustavo, espejo de la protagonista

(...)¿Al final soy una serpiente o una rata envenenada?(...)

¿Dónde me veo yo?
¿Dónde me registro?
Soy Cuqui y estoy aburrida

Para dar un cierre, vuelvo a citar a César Aira, hablando de Girondo, que fue sin dudas, un artista moderno:

El miedo es inmenso, es la clave, el oro que respalda todas nuestras pantomimas, y bien podría decirse, (como se ha dicho) que es "la única pasión" en la vida de los escritores. Grandes fingidores de todo lo demás, pero no del miedo, que es todo ficción, del derecho y del revés, los artistas siempre son artistas del miedo, artistas a su servicio, inventores de miedo por los caminos más tortuosos. El arte toma cuerpo gracias al miedo, sin el cual es un pasatiempo (Casi siempre es un pasatiempo).²



El aburrimiento entonces, ya no el miedo, como motor de la escritura o de la vida, hacer, reproducir, etcétera.: texto, dibujo, performance, merchandising, entretenimiento, un modo de pasar el tiempo, etcétera., pero solo por esta vez, ahora, únicamente.

Al mostrarle este mismo texto a Cuqui y hablarle del miedo, ella me respondió "Cuiqui", lo cual me permite un perfecto doble cierre para la nota. La doble traducción que va del Miedo al Cuiqui y del Cuiqui al Quicky, sintetiza en forma múltiple la velocidad de esta angustia.

²En *Había una vez...*, nota incluida en **Oliverio Girondo, Obra Completa**, Madrid, Sudamericana/ALLCA XX,1999

 **libros**
en **red**

Editorial y librería on line

www.librosenred.com
editorial@librosenred.com
+54 (11) 4805-1543

Edite su libro en versión digital e impresa.

Publique su obra en la editorial y librería on line más reconocida en idioma español.

Incluya su libro en los catálogos de **Amazon y Barnes & Noble.**



DATOS CONCRETOS



On line

Por Romina Freschi

CURADURÍA AUTOGESTIONADA DE POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA.
LAS AFINIDADES ELECTIVAS / LAS ELECCIONES AFECTIVAS.

"No es una idea original. En artes visuales lo viene haciendo Roberto Jacoby, con la revista Ramona y la fundación telefónica. El proyecto se llama "bola de nieve" El método tampoco es original, viene de la sociología y hace mucho que se aplica. Pero, ¿a quien le importa!"

Esto dice Alejandro Méndez, responsable del sitio laseleccionesafectivas.blogspot.com, junto a Gustavo Kotik (heading) y Florian DeStijl (diseño). Todo comenzó cuando Alejandro incluyó sus poemas, su biografía y su poética en el blog y mencionó a otros poetas "afines" para que hicieran lo mismo. Así funciona el sitio: cada participante selecciona a los próximos, a sus afectos y afinidades en el mundo de la poesía y así la biblioteca crece y crece.

El criterio de selección oscila entre la afinidad electiva y la elección afectiva. Particularmente, me gustó participar por lo siguiente: tuve que ejercitar pensar una poética, algo que uno piensa regularmente pero no está maquinando todo el tiempo con plena conciencia (aunque por suerte Alejandro me permite cambiar mi entrada, si hace falta) y tuve qué pensar a quién elegir. Me quedó mucha gente afuera, pero elegí libremente con criterios paralelos: están quienes admiro por su obra, están aquellos que me influyen de lejos y también aquellos que discuten conmigo cotidianamente acerca de la poesía, y muchas veces hasta nos peleamos, pero eso alimenta nuestro afecto e indudablemente, nuestra obra.

Recorriendo el sitio pueden descubrirse otros criterios, no solo de selección sino también de exclusión. A la hora de pensar en la poesía actual, este sitio es de valiosa consulta.

Más sitios web donde leer poesía y enterarse de eventos:

www.livingdelapoesia.com.ar	www.paginadepoesia.com.ar/
www.zapatosrojos.com.ar	www.poesiurbana.com
www.laideafija.com.ar	www.musicarara.com.ar
www.poesia.org.ar	www.segundapoesia.com.ar/
wwwwww.lavozdelerizo.com	www.bayres-net.com.ar/laguillotina/
www.poesiargentina.8k.com.ar	www.elasunto.com.ar
www.bellezayfelicidad.com.ar	www.poesiaeljabali.com.ar
www.eloisacartera.com.ar	www.lexia.com.ar
www.gratisweb.com/ayeshaliteratura/	www.colorpastel.blogspot.com
www.revistavox.org.ar/	www.lapeceralibros.galeon.com
www.vorticeargentina.com.ar/	www.laplanatersuradelcolgar.blogspot.com
www.elinterpretador.com.ar	www.guachaeditora.blogspot.com/
www.artefato.org/	www.billafunsin.blogspot.com
www.no-retornable.com.ar/	www.ediciones-pdd.blogspot.com/
www.acidosurtido.com.ar	www.zorrapoesia.blogspot.com/
www.almargen.net	www.unsillonfuera decasa.blogspot.com
www.revistaaxolotl.com.ar	www.edicionesgirls.blogspot.com/
www.elsurmenagedelamuerta.com.ar	www.mardelosargazos.blogia.com
www.paginadigital.com.ar/index/textos/extrema13.html	www.lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com
www.cristianturdera.com/book.html	www.cleoundboris.com.ar

SE RECOMIENDA REVISAR LOS LINKS DE CADA PÁGINA.





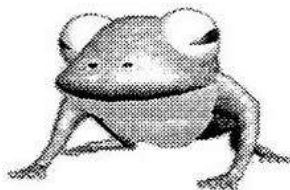
Conseguí Plebella!

En kioscos de Capital y Gran Buenos Aires
los primeros meses luego del lanzamiento
de cada número.



En librerías de Capital Federal.

Suscribite y recibila en tu casa
llamando al 155 046 5220.



Comprala o suscribite por internet
Clickea "compra on line" en www.plebella.com.ar



Contactá a nuestros representantes en otras ciudades:

Córdoba: Luciano Lamberti, lucianolamberti@hotmail.com
0351-4527327

Santa Fé y Paraná: D.J. Buenmozo, lacasaroza@hotmail.com
0342-154323168



Pto Madryn: Buen Puerto, cuerposperfectos@yahoo.com.ar
02965-457360



www.plebella.com.ar / info@plebella.com.ar /
155 046 5220

Plebella en vivo

en el
living de la poesía

www.livingdelapoesia.com.ar

Plebella 10

Abril 2007
NÚMERO ANIVERSARIO
No te la pierdas
Suscribite ya
www.plebella.com.ar



DATOS DE LOS COLABORADORES Y PARTICIPANTES:

Emiliano Bustos, (Buenos Aires, 1972) Publicó *Trizas al cielo* (1997), *Falada* (2001) y *56 Poemas* (2005). Es también dibujante. Poemas, artículos y dibujos suyos han sido publicados en distintas revistas y publicaciones. Actualmente es becario del CCC (Centro Cultural de la Cooperación) y trabaja en la Línea Arte Joven del Fondo Cultura BA, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.



Cuqui, (1977). Tiene los siguientes libros editados, *Cuando Explota un Globo* (1999), *5 singles literarios*, *Enmoñada*, *NARANJA VERDE AMARILLO*, *NARANJA VERDE ROJO* (2002), *DIFMM Lavados Vaginales* (2003), *Actriz de reparto* (2004), *Singlista* (2005), *Fruta Fermentada* (2006).

Mercedes Escardó, (1974) nació en Alemania (mas es Argentina Nativa). 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.

Gabriel Francini (Buenos Aires, 1982). En 2005 publicó su primer libro de poemas, *Canciones*.

Romina Freschi, (Buenos Aires, 1974). Publicó los libros *redondel* (1998, 2003), *Estremezcales* (2000), *Petróleo* (2002) y *El-pE-yO* (2003). Además las plaquetas *Soleros* (1998), *Incrustaciones en confite* (1999), *Villa Ventana* (2003, con ilustraciones de Fernando Fazzolari) y *3/3/3* (2005). Sus poemas han sido incluidos en diversas antologías, entre ellas, la *Antología de Poesía Erótica Argentina* (2002, Daniel Muxica, comp.) y *Zur Dos*, muestra de poesía latinoamericana (2005, González y Araya Comp.). Coordina los proyectos *Zapatos Rojos* (www.zapatosrojos.com.ar) y *Living de la Poesía* (www.livingdelapoesia.com.ar). Durante los años 2002 y 2003 coordinó las actividades del espacio *Cabaret Voltaire*, y desarrolló el proyecto *Arte Plegable*, que editó 9 plaquetas con la participación de escritores y artistas plásticos. Es licenciada y profesora de Letras (UBA) Realiza investigaciones y traducciones literarias. Coordina talleres literarios en forma particular. A veces, escribe en su blog (www.freschi.blogspot.com)

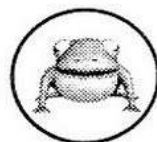
Claudia Gilman, (Buenos Aires, 1961). Es docente de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires y traductora e investigadora del CONICET. Realizó estudios de postgrado en Ciencias del Lenguaje en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París y se doctoró en la Universidad de Buenos Aires. Publicó numerosos artículos sobre literatura argentina y latinoamericana; la novela *Preciosas Cautivas* (en colaboración con Graciela Montaldo) en 1999; la investigación *Entre la pluma y el fusil* en 2003. Pronto dará a conocer las novelas *La pena de muerte* y *Los orgasmos de París*.

Adriana Kogan, (Buenos Aires, 1983) y estudia Letras en la UBA. Escribe poemas, de los cuales algunos fueron publicados en *Zapatos Rojos*, *Te usamos la pileta*, *El surmenage de la muerta*, *Ramona*, *Plebella* y *Billa*. En el 2006 fue seleccionada en poesía para la 7ma bienal de Arte organizada por la Universidad Nacional del Litoral.

Blanca Lema, nació en Buenos Aires. Publicó a los 16 años "*La Rosquilla, o Mejunje degenerado de poemas paranoicos, prohibido para menores de 18 fracasos*" Más tarde, "*Poemas de la tristeza violeta*". En el 2006 publicó en España su último libro de poemas "*Aparición*". Tiene una novela, "*Heliotropo*", en vías de publicación. Es además publicista y bailarina de danza Butoh.

Julieta Lerman, estudiante avanzada de la carrera de Letras. Escribe poesía y realiza otras actividades artísticas como danza y canto. Estudia idiomas y enseña español como segunda lengua.

Marina Mariasch, (Buenos Aires, 1973). Publicó *coming attractions* en 1997, *XXX* en 2001 y *tigre y león* en 2005. Todos sus libros fueron publicados por el Sello Editorial Siesta, del cual fue creadora.



Claudia Masin, (Resistencia, Chaco, 1972). Desde 1990 vive en Buenos Aires. Es escritora y psicoanalista. Tiene tres libros de poemas publicados: *Bizarría, Geología y la vista* (Premio Casa de América de Poesía Americana 2002). En febrero se editará una antología con varios inéditos: *Abrigo, La soledad y unos poemas sueltos*. Es creadora y coordinadora, junto a un grupo de artistas de diversas disciplinas, de ciclos multimedia relacionados con la poesía (*El pez que habla, El gallo y la luna*) y de ciclos de recitales de poesía (*La mirada, Poligrafías, La Musik*). Coordina un taller de escritura poética desde 1997.

Hugo Mujica (Buenos Aires, 1942). Sus estudios abarcan Bellas Artes, en Buenos Aires y U.S.A. Filosofía, en U.S.A. Antropología filosófica, en Buenos Aires y Teología, en Buenos Aires y Francia. Desde 1962 a 1970 residió en U.S.A. Desde 1974 a 1975 lo hizo en Francia y otros países europeos. Algunos de sus libros publicados: *Brasa blanca*(1983), *Sonata de violoncello y lilas* (1984), *Responsoriales* (1986), *Escrito en un reflejo*, (1987), *Paraíso vacío* (1993), *Para albergar una ausencia* (1995), *Noche abierta* (1999), *Notte aperta*, (2000), *Sed adentro* (2001) *Casi en silencio* (2004).

Hugo Padeletti (1928) es poeta y artista plástico. En 1989 publicó su obra reunida *Poemas 1960-1980*, libro por el que recibió el premio Boris Vian ese mismo año. Otros libros suyos son *Parlamentos del viento* (1990), *Apuntamientos en el Ashram* (1991) y *La atención* (1999), que compila su obra anterior y buena parte de su obra gráfica. *Canción de viejo* recibió por unanimidad el Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes 2003.

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

Pablo Pérez, (Buenos Aires, 1966). Publicó *Un año sin amor, Yo era un feto y El mendigo chupapijas*.

Carolina Peyregne, (Córdoba, 1977). Es licenciada en grabado (UNC). Junto a Jessica García tienen una marca de remeras (ella diseña las estampas) llamada "Dejá de hacerte la artista". Cree en una energía superior que determina la existencia de todo. Cree en la reencarnación. Le interesa la cosmogonía de las culturas precolombinas, por eso ha estudiado el calendario maya, la lectura de las cartas mayas y la representación de la cosmogonía aymara en sus producciones plásticas.

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

Victoria Schcolnik, (1984) Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Estudia filosofía y cine de forma particular. Escribe poesía, ha publicado en dos antologías y ha presentado una instalación poética en *Surdespierto*. Trabaja en radio, revistas y cine. Practica danza y pintura oriental.

Luis Tedesco, (Buenos Aires, 1941). Editó los libros de poesía, *Los objetos del miedo* (1970), *Cuerpo* (1975), *Paisajes* (1980), *Reino Sentimental* (1985), *Vida Privada* (1995), *La dama de mi mente* (1998), *En la maleza* (2000) *Aquel corazón descamisado* (2002) y *Lomas del Mirador* (2006). En el 2005 el Fondo Nacional de las Artes publicó su *Antología Poética*.

Beatriz Vignoli, (Rosario, 1965). Es traductora de inglés, crítica de arte, poeta y novelista. Publicó los libros de poemas *Proesia* (1979), *Almagro* (2000), *Viernes* (2001), *Itaca* (2004) y las novelas *DAF* (2001) y *Reality* (2004)

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

Lila Zemborain, (Buenos Aires, 1955). Vive en Nueva York desde 1985. En poesía publicó *Germinar* (1983), *Ardores* (1989), *Ábrete sésamo debajo del agua* (1993), *Usted* (1998), *Guardianes del secreto* (2002) y *Malvadas orquídeas del mar* (2004). Ha publicado el libro *Gabriela Mistral. Una mujer sin rostro* (2002). Es editora de la serie de poesía *Rebel Road*. Dirige la serie de poesía del King Juan Carlos I Center de Nueva York University. Allí, también es profesora de lengua y literatura del Departamento de Español y Portugués.

Taller de Poesía coordinado por

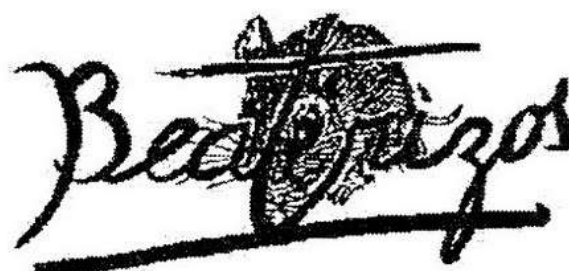
Romina Freschi

iniciaciones, androgínias y clínicas
encuentros individuales y grupales

155 046-5220

mosquitodragon@tutopia.com

www.freschi.blogspot.com



revista Literaria y Cultural

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

Encuentro de Revistas de Poesía



www.lasinsulas.blogspot.com



b-612

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

blancalema@fibertel.com.ar 4786 9496

DISTINTAS, RENOVADORAS IMPRESINDIBLES REVISTAS CULTURALES INDEPENDIENTES

LA PECERA

lapecerailibros@gmail.com
<http://lapecerailibros.galeon.com>

EL CAMAROTE

info@elcamarote.com.ar
www.elcamarote.com.ar

EL JABALI

eljabali@fibertel.com.ar
www.poesiaeljabali.com.ar

NADJA

revistanadja@hotmail.com
<http://psiconet.com/nadja>

LA MUJER DE MI VIDA

lamujerdemivida@lamujerdemivida.com.ar
www.lamujerdemivida.com.ar
<http://lmdmv.blogspot.com>

LOS ROLLOS DEL MAL MUERTO

danielmuxica@ciudad.com.ar

TEATRO AL SUR

artedelsur@teatroaisur.com.ar
www.teatroaisur.com.ar

MAL ESTAR

info@proyectoaisur.org
www.proyectoaisur.org

EL APUNTADOR

revista@elapuntador.org
www.elapuntador.org

PLEBELLA

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

BICHO BOLITA

bdebolita@gmail.com

RICARDITO

revista_ricardito@yahoo.com.ar

LAS RANAS

lasranas@fibertel.com.ar

OTRA PARTE

otraparte@fibertel.com.ar

TOKONOMA

toksato@yahoo.com.ar

GRUMO

revistagrumo@hotmail.com

VOX

senda@criba.edu.ar
www.revistavox.org.ar

RAMONA

ramona@ramona.org.ar
www.ramona.org.ar

CLAVES EN DIAGONAL

clavesendiagonal@gmail.com
www.clavesendiagonal.8k.com

www.revistas culturales.blogspot.com

