

la costurera

Año I | N° 2/3 | noviembre de 2009 | ISSN 1852-1061 | \$15

poesía y otros temas
cultura

DOSSIER DOBLE

Poesía mapuche
/ el suri porfiado

Poemas de
Juan Carlos Moisés
Liliana Ancalao

Un retrato de
Javier Villafañe

Entrevista
con Josefina Ludmer

poesía en la era postautónoma

ESCRIBEN

Jorge Monteleone / Rodolfo Edwards / Leopoldo Castilla /
Jorge Perednik / Sergio De Matteo / Guillermo Siles / Idangel
Betancourt / Jorge Spíndola / María Malusardi / Sergio Pravaz

Archivo Argentino de Revistas Argentinas | www.aanra.com.ar



Coso mi mano a mi boca para de ese modo cantar cuando no pueda.
Digo: mi boca es mi mano, y en tanto mueva mi mano el mundo girará y en el telón de fondo continuarán las luces.

Coso mis ojos a mi boca para nombrar lo oscuro: limosnera de mí, sin llegar a mi centro, me nombraré bien lejos para mirar de cerca lo mucho que me falta.

Y alguien dirá mi oficio, confusa telaraña que aprisiona el sentido, y alguien sabrá que he sido pan de a ratos, abrigo en lo nocturno, sediento manantial que se consume en fuego.

Con mi mano, mi boca, con mis ojos, digo la dignidad de los relámpagos, y así voy deletrando todo lo que ha nacido. Digo y percibo, demiurgo de mí misma, y así como he brotado sé que un día será el invierno crudo. Pero ahora es que coso, y a cada dentellada de hilo con aguja, nace una cordillera, un mar, un precipicio.

Con mi mano, mi boca, con mis ojos. Soy La Costurerita, la que cose.

COSTURERA Y CARPINTERO

Cuando crezca seré
un prodigioso carpintero
Un hombre poderoso de mirada serena
con cuerpo de niña curiosa y atenta

Colmaré mi antojo y construiré
para mí mismo mis propias muñecas
Sólo con mis dedos lijaré su piel
para que guardemos la resina fresca

Me enamoraré de una buena costurera
una mujer diestra, una buena mujer
con cuerpo de niño y manos bien dispuestas
Yo la amaré y la protegeré
de todo el terror de la naturaleza
Ella me amará y coserá para mí
los mejores vestidos para mis muñecas

Ella será sabia y sabrá sonreír
cuando le griten niño costurera
Dirá que nada importa si estamos enteros
Niño costurera y niña carpintero.

Lobo Ferra

STAFF

Consejo de redacción

Carlos J. Aldazábal
Sergio De Matteo (La Pampa)
Alejo González Prandi
María Malusardi
Máximo Simpson
Oscar Steimberg
Lisandro González (Rosario)
Teresa Leonardi (Salta)
Idangel Betancourt (Cuba/Salta)
Atilio Romano (Barcelona)
Jorge Spíndola (Trelew)
Maximiliano Crespi
Rodolfo Edwards

Colaboran en este número

Silvia Castro · Guillermo Siles · Alejo Steimberg
Laura Calabrese · Josefina Ludmer · Liliana Ancalao
Charo Pinedo · Ariel Mlynarzewicz
Osvaldo M. Costiglia · Sergio Pravaz · Valeria Tentoni
Marian Lutzky · Jorge Monteleone
Leopoldo "Teuco" Castilla · Santiago Sylvester
Graciela Zanini · Marcelo Ahumada · Julieta Lerman
Ignacio Vázquez · María Laura de Arriba
Selva Dipasquale · Álvaro Urrutia · Gabo Ferro
Paulina Vinderman · Fabiola Rinaudo · Leonardo Martínez

Ilustración de tapa:

Eleonora Kortzartz

Distribución

Distribuidor en CABA: Sin Fin (011) 4308-1813
Distribuidor en el interior del país: DISA - Distribuidora
Interplazas (011) 4305-0114

Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista.

La costurerita

Año I. Nº 2/3. Diciembre de 2009.
Director y propietario: Carlos Juárez Aldazábal
Publicación semestral de *el suri porfiado* / ediciones

ISSN 1852-1061 · RPI 721899

Redacción y administración

Av. Córdoba 2206, 8º 58. CP 1120
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel.: (5411) 4951-7956
revistalacosturerita@gmail.com
<http://www.revistalacosturerita.blogspot.com/>

Otros artículos correspondientes a este número pueden leerse, en su versión completa, en
www.la-costurerita.com.ar



Fotografía y diseño

estudio sipécu | www.sipécu.com.ar



SUMARIO

- 03 · *Intimidad y lirismo. La poesía argentina en el contexto de la cultura globalizada*
por Guillermo Siles
- 07 · *Recuerdos de Javier Villafañe*
por María Malusardi
- 09 · *Aliaga y Moisés: dos poetas del Chubut*
por Osvaldo M. Costiglia y Sergio Pravaz
- 13 · *El monstruo del realismo. Los nuevos boedistas*
por Rodolfo Edwards
- 17 · *Poesía en la era postautónoma. Entrevista a Josefina Ludmer*
por Carlos J. Aldazábal
- 22 · *La patria oculta de la poesía cubana*
por Idangel Betancourt
- 27 · *Dossier 1: Poesía mapuche*
Jorge Spíndola; Carlos J. Aldazábal
- 34 · *Dossier 2: El suri porfiado en tres versiones*
Jorge Monteleone; Leopoldo "Teuco" Castilla;
Sergio De Matteo
- 37 · *Las tres escenas de la poesía*
por Jorge Santiago Perednik
- 41 · *Libros y revistas*

Esta revista se publica gracias a la colaboración del

CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

Nuestro reconocimiento a su director, Ricardo Ramón Jarne

INTIMIDAD Y IRISMO

LA POESÍA ARGENTINA EN EL CONTEXTO DE LA CULTURA GLOBALIZADA

Por Guillermo Siles

En los últimos años el discurso crítico se ha ocupado de mostrar, de modo generalizado, las diferentes tendencias que se articulan en el territorio de cierta poesía argentina. Desde estas perspectivas se visualizan poéticas definidas por la sobrecarga en la década del ochenta – pensemos en el neobarroco – mientras que en los noventa, según Alicia Genovese, la metáfora de superficie tiende a la liquidez. Por esta razón el *noventismo* retorna a la lengua coloquial y toma como punto de referencia, en la dinámica de las representaciones, a los excluidos (desocupados, piqueteros, cartoneros), sin perder de vista que la atención a estos nuevos sujetos sociales puede estar contaminada por el humor o atravesada por matices de ironía. Siguiendo esta línea argumentativa, Genovese sostiene la hipótesis de que "la escritura de los noventa reacciona contra el tipo de construcción neobarroca tanto como el neobarroco reaccionó contra la escritura política más lineal y programática de los años setenta". Además, señala que los noventa como escritura están clausurados y que los propios poetas involucrados en esa rotulación perciben la inadecuación de aquellos postulados que no contemplan la heterogeneidad de la producción escrituraria. Sin embargo, tales afirmaciones abren nuevos interrogantes, por ejemplo, respecto de la incomodidad experimentada frente a las rotulaciones por parte de quienes han sido partícipes del movimiento porque aún siguen escribiendo y no solo poesía. Así ocurre con Fabián Casas, que es además ensayista y narrador o con Washington Cucurto, un fenómeno, más allá de toda valoración, imposible de soslayar. Tampoco se nos escapa la relación entre poesía y crítica, dado que el discurso crítico, en gran medida, depende de los propios poetas. Ellos mismos se han visto precisados a cumplir la función de críticos ya sea en el ámbito periodístico como también dentro del espacio académico.

Respecto de la reacción contra el neobarroco, esta actitud supone, de acuerdo con Edgardo Dobry, de-

terminadas operaciones: en la segunda fase de re-democratización la palabra poética, para él, recupera su poder denotativo, su significación literal; el poema retoma como referente la realidad y el poeta vuelve a experimentar el sentimiento de pertenencia a su comunidad lingüística. Según este enfoque: el poeta intenta fundirse con la multitud y logra hacerse cargo de las voces y los lenguajes que circulan en la calle, admite la posibilidad de que ingresen en el poema aspectos ligados a sentimientos y experiencias compartidos por toda una generación. La perspectiva de Dobry resulta productiva en la medida en que reconoce en los poetas actuales el hecho de establecer una genealogía marcadamente nacional, puesto que difícilmente no reivindicuen un autor que no sea argentino. Se refiere en particular a los poetas del núcleo configurado alrededor de *Diario de Poesía*. Habría que ajustar estas apreciaciones teniendo en cuenta la labor de traducción encarada por la revista y la apertura hacia la poesía procedente de otras latitudes. Además, la tradición poética recuperada por los *noventistas* se vincula con poetas leídos tardíamente y situados al margen de los movimientos estéticos que históricamente ocuparon el centro de la escena literaria.

De hecho nadie escribe en el desierto ni se desprende con facilidad de la tradición aunque sea para negarla o para recuperar tendencias anteriores a los movimientos estéticos contra los cuales intenta combatir. Así el *noventismo* produce, por ejemplo, el reposicionamiento del coloquialismo de los años sesenta, no es casual entonces que los nombres de Leónidas Lamborghini o Juana Bignozzi, entre otros, reaparezcan en el horizonte de lectura de los poetas más jóvenes. De igual modo ocurre con Juan L. Ortiz, Joaquín Gianuzzi y Ricardo Zelayán. Por estas razones, tal vez, un sector de la crítica se muestre reticente a imponer cortes tajantes. Dobry busca establecer algunas matizaciones respecto de la dicotomía objetivismo/neobarroco, teniendo en cuenta que el segundo término de la

oposición tuvo como representantes a poetas cultores de una diversidad de tendencias estilísticas y temáticas. La rotulación, en principio, estaría subordinada al corte generacional y a la contemporaneidad de las publicaciones antes que motivada por la adhesión a una sola corriente estética. Asimismo, porque en los poetas de los noventa y más acá son perceptibles las huellas de figuras señeras del neobarroco tales como Néstor Perlongher y Arturo Carrera.

A partir de estas consideraciones surgen los siguientes interrogantes ¿Es posible, entonces, dar por concluido un proceso que va más allá del género, que se multiplica y reclama nuevos espacios de circulación conforme al avance de la tecnología y de las nuevas teorizaciones con relación a la literatura? ¿Se puede dar por clausurado un fenómeno literario siendo que la producción literaria no se rige por la exactitud de la cronología y desconoce ciertos límites geográficos trazados por quienes practican la tarea de construir el canon? ¿No sería necesario reflexionar también sobre los procesos de canonización de lo que antes estaba situado al margen de las instituciones académicas y que en la actualidad está recuperando terreno para sí en un movimiento que amplifica cada vez más las fronteras de producción y los horizontes de lectura?

Más allá de las generalizaciones y de las etiquetas nos ha parecido pertinente comenzar a estudiar la formulación de poéticas individuales replegadas hacia las representaciones de lo familiar y lo íntimo. Las propuestas Carlos Battilana y Silvio Mattoni constituyen ejemplos de esta singular tendencia; ambos cultivan la poesía y paralelamente el trabajo de escritura situado en el ámbito de la crítica.

La poética de Carlos Juárez Aldazábal –poeta, periodista y editor– se sustenta en la diversidad de su proyecto de escritura. En *Nadie enduela su voz como plegaria* (2003) rinde tributo al habitante natural del territorio fueguino, y supone el intento de comprender las costumbres, las creencias y la cosmovisión del mundo extinguido de los selk'nam. En la vertiente autobiográfica de su poesía se observa, en cambio, un movimiento que no desdeña la importante tradición de la poesía del norte, sin alinearse en ninguna temática localista. Apela a un lenguaje cuidadoso, preciso, que no cede a los alardes retóricos ni al rebuscamiento, pero conservando un tono marcadamente lírico. Recurre al

igual que sus contemporáneos al tópico generacional de la familia y la infancia. A diferencia de Martín Rodríguez, cuya perspectiva de la infancia pone de relieve cierto extrañamiento frente al enigma de un mundo autónomo, expresado mediante un discurso vacilante y bisémico, Juárez Aldazábal retorna a ese momento crucial de la existencia en tanto memoria de cierto estado de felicidad apenas duradero, amenazado por los límites que la realidad le impone. Por medio de la evocación el sujeto del poema recuerda los juegos con el agua durante las siestas de carnaval; una etapa y un espacio poblados de duendes, de mascotas, de una higuera y un jardín para siempre perdidos. Convergen en esta perspectiva lo bueno, lo malo, todo aquello que parece y que se halla al comienzo del mundo, factible al mismo tiempo de ser y de no ser un paraíso.

El contexto escolar se transforma en verdadero calvario a la hora de formar fila, pegado a una baldosa, para cantar *Aurora* todas las mañanas. En ese universo la efímera felicidad convive con la sensación de extrañamiento de un mundo regido por la imaginación, los temores, las fantasías a las que el tiempo rápidamente les pone fin. Al concluir los juegos y la tarde, dice el poema, era: "el momento amenazante del olvido/ que se cernía sobre la ciudad/ como la certeza de la noche". *Heredarás la tierra* (2007), poema que da título al libro, no se resuelve en lamento ante la muerte del padre sino más bien en el del reclamo frente al dolor de la pérdida: "Heredarás la tierra", me dijiste, / y me entregaste una pala/ para cavar la tumba. / "Heredarás la tierra me dijiste", y me dejaste el aire/ con un tatuaje negro atravesando el almanaque.

En otra vertiente, Osvaldo Bossi se distingue por la belleza, la simplicidad y el ritmo melodioso de su voz poética en el panorama de la poesía argentina actual. No sería posible pensar el surgimiento de esta propuesta sin tomar como referencia, desde el punto de vista temático, la obra de Perlongher y la de Carrera, igualmente la vasta renovación de la poesía escrita por mujeres y el giro operado en los estudios de género en la década de 1980. En ese período la poesía se ocupó de explorar diversas identificaciones sexuales, dando lugar a la expresión del deseo que va más allá de la heteronormatividad. En *Fiel a una sombra* (2001) Bossi explora los laberintos del deseo y el amor homosexual. Valiéndose de un lirismo sencillo y deslumbrante articula el diálogo entre los personajes shakesperianos cuyas voces y parlamentos son capaces de construir y deconstruir el drama, la alegría y la tristeza

de los vínculos guiados por los arrebatos de la pasión amorosa o la delgada y tensa línea que divide el amor del sexo. No solo emplea como intertexto Hamlet sino que también acude al mito de Narciso o al motivo literario del Golem para poner en escena la aparente sencillez y la complejidad que signan tanto las relaciones amorosas como los lazos familiares.

La sección "El cargamento" se abre con un poema que rememora la instancia en la que un padre toma su camión de carga y abandona la casa. La voz del poema capta la sensación de aquel niño que ha sido incapaz de registrar el peso de la situación y que ahora, en la distancia temporal, reflexiona: "Parece que los padres se van siempre [...] Los ojos tardan/ en comprender y el corazón/ es un ciego pozo/ al que no entra la luz, con su tortuga/ pensativa". Este conjunto de poemas cierra el libro, aunque su temática y su tono parecen dar pie a la continuidad con *El muchacho de los helados y otros poemas* (2006) en donde confluyen infancia y sexualidad. Las primeras experiencias sexuales con otros chicos son evocadas con ternura y naturalidad en la medida en que se encuentran ligadas a la amistad. En "Mi amigo Raulito" la idea de amistad se experimenta con extrañeza y vacilación como el resultado de un delirio que de pronto florece y que lleva a comprender rápidamente la diferencia entre el amor y el sexo como práctica. De los amigos dice el poema: "A veces /los llevaba a dormir conmigo, /en mi cama. O cruzábamos/ el alambrado y nos metíamos/ en el campito de la esquina [...]" y más adelante "A mí me hubiera gustado olvidarme/ de Raulito Lemos, / de su pelo negro y azulado, un poco/ apelmazado en la nuca, /de su mirada de ojos chiquitos y saltones/ pidiéndome todas las noches lo mismo. /No que lo quisiera (porque mi cariño/ estaba a la vista) sino que me inclinara en esa tierra/ que se extendía bajo las estrellas, /peligrosamente, junto a él".

En otro registro la poesía de Carlos Battilana no adscribe al realismo ni al antilirismo explorado por algunos de sus contemporáneos; intenta no ceder a la tentación de seguir huellas visibles en otros poemas. Si bien registra lo autobiográfico, busca la contención y la mesura en sus maneras de decir y por eso oscila sin fisuras entre la objetividad y lo íntimo o se atreve a nombrar lo íntimo con impar-

cialidad y equilibrio, valiéndose de un lenguaje despojado, en ocasiones, hasta de metáforas. En *El fin del verano* (1999) el sujeto del poema reflexiona acerca de la importancia de encontrar refugio en los afectos, sin embargo la aparente serenidad que ellos ofrecen puede ocultar inexplicables temores. El modo en que se torna posible recuperar los lazos familiares, motivo de reflexión en los comienzos,

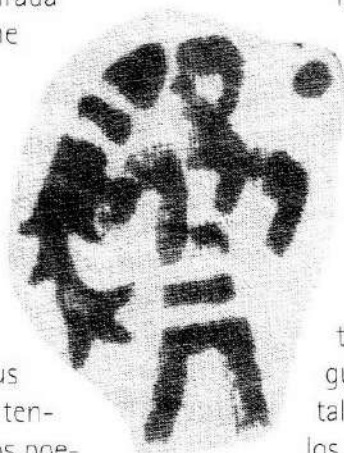


reaparece en estos poemas: *Ahora que mis padres me rodean/ me vuelvo más padre/ confieso cosas veloces, pasajes del temor./ "Yo"/ comienza a convertirse/ en una larga palabra: comprendés este sereno parque,/ aquella blanca quietud –en el fondo/ temible–.*

El modo de situarse en el mundo, de situar los objetos y los afectos que se advierte en *Unos días* (1992), logra transmutarse en *La demora* (2003). El poeta asume su condición y es capaz de afirmar, desde la madurez, la creencia en el espacio conquistado: *Para no alejarme/de la tenue presencia/ de la fe/ me hago un sitio para mí. Para las letras./ Eso sería/ el único hecho/ del que Dios procede/ y del que/ también/ procede/ –sin rayas, sin ruidos,/ sin devaneos–/ lo más real de mí. Por mí.*



Resulta paradójico que lo político en la poesía de Battilana aparezca como un hecho necesario de apartar, pero que sin embargo está allí con todo su peso y en ese inefable territorio nada puede aspirar a la armonía o a la calma. La comprensión de esta irremediable certeza explica la opción por la poesía: una forma puntillosa de decirse que no todo está en paz. El gesto supone una actitud política que nos permite reconocer en los poemas un espacio de tensiones entre lo privado y



lo público, donde lo íntimo –suplemento recóndito de lo privado– se ve afectado e invadido por las circunstancias políticas y los avatares de la época. Las instituciones –el estado, la familia–, el mercado y sus lenguajes específicos establecen e imponen relatos que actúan sobre los otros sujetos. El sujeto autobiográfico trabaja a favor de cuestionar toda certidumbre emergente de los lenguajes institucionalizados. Corroe las cristalizaciones de la materia social con la que los individuos comercian cotidianamente: la materia verbal. La corrosión no se enmascara detrás de ningún artificio ni recurre a juegos de lenguaje, tampoco a la enfática operación de maldecir. Apela, en cambio, a la justeza para resemantizar la

materia sometida al peligro de la petrificación. El modo de articular la relación entre lo íntimo y lo político encierra, al mismo tiempo, la idea de que la poesía no es epifanía ni espacio de revelaciones sino un modo de *calibrar con precisión/aquello/que como un gusano/roe lo máspreciado del dolor*. En el mundo globalizado, donde el éxito individual se mide en términos de logros económicos y las relaciones humanas quedarían reducidas a meras transacciones, el poeta nos recuerda que la intimidad, los afectos, las relaciones familiares obran como antídoto y se convierten en verdaderas formas de resistencia. La melancolía que emana de los poemas pareciera provenir de una sensación de pérdida y de nostalgia debido a la postergación de ciertas aspiraciones; no obstante, existe un espacio de compensación frente a las acechanzas de la vida, el del amor: *En mi habitación/retiro a mis hijos/los abrazo/les recuerdo/con palabras pequeñas/que el viento/es indestructible*.

A partir de *Poemas sentimentales* (2005) el escritor acude al registro autobiográfico para rememorar sus experiencias, que incluye los recuerdos de la infancia hasta llegar al presente de la escritura. *Excursiones* (2006), en cambio, se compone de cinco extensos poemas narrativos, que relatan diferentes incursiones por el espacio urbano. El primero describe una caminata por el barrio, el padre llevando a su hija menor a pasear en coche. En el trayecto hacia la plaza alternan la visión –la voz del poeta– y la supuesta perspectiva de la niña que aún no sabe hablar, instaurando una suerte de diálogo imaginario: *Vamos hacia la plaza. Siempre hay algo/para colmar tu alegría de mínimos índices/que dibujan una palabra no sabida. [...] Hay una música en nuestra caminata:/con las baldosas rotas bajo las ocho ruedas,/ el coche un poco avanza y otro poco se frena./no tenemos secreto para los versos blancos/ que decolora el tiempo...*

El descuido (2007) funciona a modo de un diario íntimo, escrito con intención de ser publicado, en donde es posible reconocer la continuidad de la dimensión autobiográfica. El diario íntimo posibilita una mayor cercanía a la profundidad del yo, es una escritura que no se ata a ningún género y por ello admite la utilización de diferentes registros del lenguaje. A diferencia de la autobiografía, que consigna hechos supuestamente memorables, el diario se abre al espacio de lo íntimo, que incluye al erotismo, la incertidumbre o los miedos experimentados en general por los seres humanos. El libro imita

rasgos visibles de una de las formas más complejas de las escrituras íntimas, ya que en el espacio de este supuesto diario ingresan las preocupaciones de un padre de familia, concentrado en anotar acontecimientos mínimos, escenas cotidianas con las que cualquier lector podría identificarse: caminatas, paseos por la ciudad o la plaza, las compras en el shopping, las cuales dan pie a reflexiones de orden metafísico y, por tal motivo, abandonan su carácter de sucesos o hábitos rutinarios para transformarse en hechos trascendentes una vez escritos.

Los poemas de *El descuido* se caracterizan fueron pensados sin ajustarse a un tema concreto y el libro, según el autor, no fue escrito respondiendo a un proyecto previamente planificado. Paradójicamente el volumen logra unidad amparándose en el descuido formulado como concepto que alcanzaría, por momentos, un sentido metafísico. El término puede recubrirse de significados positivos o negativos, puede ser la búsqueda de un objeto perdido, imposible de recuperar. Puede involucrar reflexiones sobre experiencias de la vida en familia, los modos en que somos capaces de cuidar o no de quienes nos rodean –los afectos– y sobre el abandono de aquellos seres marginales expuestos a la intemperie de la vida urbana. Asimismo, el descuido de nosotros mismos nos enfrentaría a situaciones imprevistas que nos ponen en peligro; es, a la vez, circunstancia vital y posibilidad cierta de la muerte. La tensión suscitada, de acuerdo con el autor, comprendería «una zona de suspensión de la tortura de la atención y del hipercontrol de uno mismo» y se vincularía, además, con ese raptó de iluminación –irrumpiendo de modo inesperado– que se requiere para engendrar el acto creativo. *Quisiera descuidarme de mí mismo/como la primera vez que algo raro/me agarró de los pelos y me puse/a escribir, solo, sin ningún motivo*. Pero ese algo, puede ser igualmente, aquello que *te distrae siempre por momentos/ y que repite su imposibilidad, sin contenido*.

El repliegue hacia lo íntimo de estas nuevas formas poéticas, que no excluyen la dimensión política de los textos, muestran que la poesía puede ser política sin necesidad de apegarse a un registro testimonial. Asimismo, los relatos sobre lo familiar, sobre la sexualidad o la infancia nos conducen a reflexionar sobre el extraordinario protagonismo de la esfera privada en la sociedad actual y nos recuerdan que además de vivir en tiempos de globalización y neoliberalismo, vivimos también en la era que propugna la sacralización de la vida privada.

RECUERDOS DE JAVIER VILLAFAÑE

Por María Malusardi

La poeta María Malusardi evoca en esta nota al gran Javier Villafañe (1909-1996), justo cuando acaba de editarse su libro póstumo *Hay que regar antes que llueva* (el suri porfiado, 2009).

Javier Villafañe escribió una de las metáforas más bellas y originales sobre la soledad:

Una anciana se encontró con un buey. Le acarició la cabeza y le dijo: ¿Quiere venir a mi casa? (...)

El buey comenzó a subir la escalera. Le costaba trabajo. Puso una mano en un peldaño, la otra mano en el otro peldaño. La anciana lo empujaba de atrás. Sentía todo el peso del buey sobre el pecho.

-¡Por fin!- exclamó la anciana-. Ya llegamos.

El buey miró hacia abajo y dijo:

-Jamás podré bajar la escalera.

-Es lo que yo quería. Todos los que subieron, bajaron y se fueron. Viví esperándolos.

La anciana besó al buey en la frente. Lo acarició entero y le puso en la boca un terrón de azúcar.

Este fragmento del relato "La anciana sola" se publicó en *Los ancianos y las apuestas*, a fines de la década del 80 en Editorial Sudamericana. Recuerdo una anécdota relacionada con este libro, uno de los más hermosos de toda su obra o, acaso, uno de los más representativos para mí, por lo que cuento a continuación.

Una tarde de invierno, visité a Javier Villafañe en su departamento de Almagro, donde vivía con Luz Marina, su mujer. Le llevé sus facturas preferidas compradas especialmente en la panadería de su barrio, que él me encargaba con la picardía de un niño. Me cebó mate, me contó historias, reales, inventadas, daba igual, era mágico escucharlo. Cada encuentro con Javier era como una función pri-



Hay que regar antes que llueva
Javier Villafañe
El Suri Porfiado Ediciones, 2009.

vada. Él relataba y yo atendía, seguramente, con los ojos enormes y sorprendidos. En esa ocasión, irrumpió de pronto: "¿Me ayudarías a corregir unas pruebas de galera que tengo que entregar mañana a la editorial?". Para una veinteañera con aspiraciones a poeta, como era yo entonces, semejante pedido resultaba un desafío. Tomé, no sin humildad, sus originales escritos a máquina y con tachaduras. De acuerdo a sus indicaciones, yo leía, como si le dictara, palabra por palabra, coma por coma, punto por punto, lentamente, mientras él chequeaba que en las pruebas de galera no se cometiera ningún error, no se olvidara ninguno de los detalles de sus originales. Inefable transmitir aquella experiencia, lo que fui sintiendo a medida que rastrillaba mis ojos sobre cada uno de esos intensos, ocurrentes y, casi aforísticos, cuentos.

Algunos meses más tarde, mientras regresaba a mi casa, me detuve ante la vidriera, como era habitual, de una librería pequeña que estaba sumergida en la estación Callao de la línea de subte B, donde hoy venden carteras o ropa interior. Allí se exhibía, con su tapa de arco iris, "Los ancianos y las apuestas". Valía cinco pesos. Recuerdo que en ese momento sólo tenía en mi cartera cinco pesos y la ficha del subte para llegar a mi casa. Por supuesto, lo compré.

Había conocido a Javier Villafañe unos meses antes de este episodio en su casa. Me habían encargado el primer reportaje de mi vida, para una revista que editaba el entonces Correo Central, todavía una entidad del estado. Por esos días, yo ejercitaba mis primeros versos con la impunidad propia de la juventud, leía fervorosamente una mala traducción de la obra completa de Rimbaud y soñaba con vivir del periodismo. Con tierna generosidad, Javier escribió la contratapa de mi primer y arriesgado libro

de poemas, *Payaso Rojo*. Fue para mí más que un gesto alentador y el mejor voto de confianza.

Jamás olvidaré el momento en el que me presentó a Maese Trotamundos, que cumplía 50 años, a Juancito, a la Muerte y al Comisario. Sus títeres descansaban en el cajón de una cómoda y eran, sin duda, su prolongación, estuvieran o no presentes. Ellos hablaban por él y él hablaba por ellos. Y así se sentía.

Veinte años después, festejo *Hay que regar antes que llueva*, un material inédito rescatado por El Suri Porfiado. Un título muy propio del viejo Villafañe, considerando que mantenía una tensa y lúdica relación, hombro a hombro, con Dios; el mismo título señala de qué modo el hombre debe adelantarse con su acto: hagamos llover nosotros antes de que lo haga Él. A lo largo de su obra –y cuando digo obra me refiero tanto a sus escritos como a los espectáculos de títeres que llevó por el mundo–, Javier va toreándolo a Dios, juega con él a los dados, lo confronta, mientras le guiña el ojo al Diablo.

Así fue Javier, un hombre sin tabiques. Representaba, en el sentido artaudiano, la vida y el arte fundidos en una misma risa, sobre un mismo retablo, debajo de una misma máscara, trenzados en una misma desesperación. Javier fue, es y será un desestabilizador del orden clásico de las cosas, en tanto ofrece otro: el de la creación y el de la palabra como unívoca región de esta existencia inaudita, tan bella como aterradora.

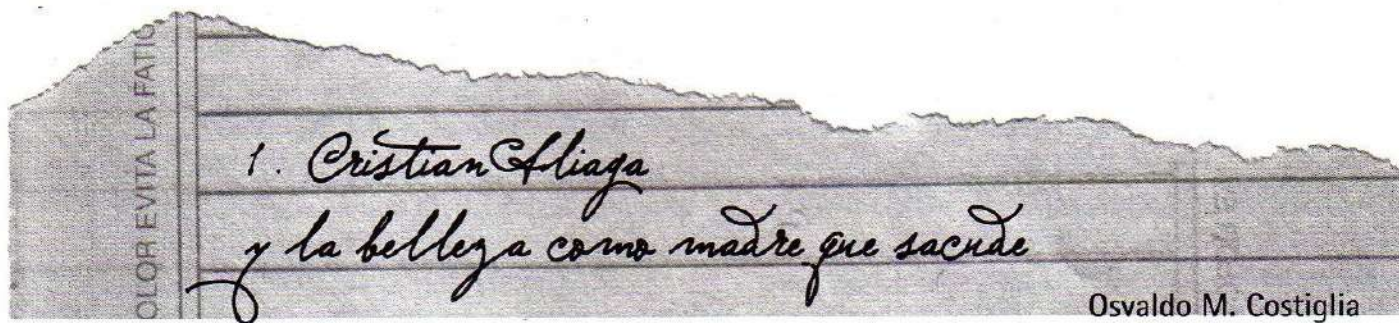
En este último libro, regresa "Javier gongoreando en Almagro". Poemas susurrados aunque incisivos; un poco de fábula, otro poco de temblor filosófico. Un poco para niños, otro poco para grandes. La obra de Javier Villafañe reúne, parafraseando a Julio Ramón Rybeiro, "el cabo con el rabo". Ha sabido entender, este viejo titiritero de overol y barba blanca, que "la soledad de los niños prefigura la de

los viejos" (sigue el autor peruano). Villafañe ha reunido todas las edades en una misma escena.

A sus lectores de siempre nos ilumina con esa ilusión que da el regreso; a los nuevos, aquellos que vienen, les despertará, seguramente, el deseo de más, la felicidad del hallazgo.



ALIAGA Y MOISÉS: DOS POETAS DEL CHUBUT



Oswaldo M. Costiglia nos habla de la importancia de la poesía de Christian Aliaga, en tanto Sergio Pravaz contextualiza algunos de los poemas de Juan Carlos Moisés.

La obra que el poeta Cristián Aliaga, residente desde hace años en la Patagonia, ha desplegado, es una de las más importantes y renovadoras de los últimos decenios, en la poesía argentina, desde "Lejía" de 1998 hasta "La sombra de todo" de 2007. Obra donde el paisaje emerge sin un ápice de eso tan digno, pero limitado, que llamaríamos color regional, escanciada en imágenes despojadas, en general breves, aunque de una enorme capacidad de iluminación y revelación, muy difíciles de clasificar. Como cuando se acerca a nosotros

*con los relatos
graves en la oscuridad entre muertos
entreverados en los humos de la patria
mencionada derramada nunca
ahora la sangre no será.*

El cuidado que pone el autor en su escritura, deriva, me parece, de que él sabe que la palabra está siempre amenazada por la inautenticidad, que acecha en el descanso en sus logros, vueltos manera. Por no mencionar el universo comunicacional que nos rodea, donde en vez de hablar somos hablados, situación contra la que la poesía se alza. Sería en suma una cuestión de salud moral y espiritual para que nuestra subjetividad profunda no se deteriore. Aliaga nos señala:

*en adelante me repliego en el hablar
hablo la carencia del poema*

En la poesía de Aliaga late el abismo de las distancias patagónicas, de allí que el viaje sea un leitmo-

tiv que siempre está presente como significativo implícito y a veces explícito como cuando dice

*La vida del universo tiene a este viaje como
único sostén*

Es que Aliaga nos interpela, no "por la mezquindad de saber" sino para vivir en plenitud la agonía que sostiene nuestro vivir. La poesía como una pinza rompenueces, que rompiera el cascarón del discurso para ponernos en disposición de tentar decir lo indecible. Así:

*Escribo en un afiche leído en el loquero
síntomas de absolución
en mi cuerpo sin guarida*

El poeta como un lobo, como un animal salvaje e indómito, tiene una larga tradición en la poesía. Me viene aquí a la memoria, el poemario "En defensa de los lobos" de E.M. Enzensberger y "Simiente de lobo" de Paul Celan. Aliaga dice

*Un poeta -un lobo sin cartel
Un poeta -un punto azul sobre la mesa
no mira para ver
sino para abrir los ojos*

Es que el poeta no pretende señorear su propio decir con omnisciencia poética, sino asumiendo el fondo oscuro de las certezas y desde allí habla, sin avidez, no buscando ver todo, sino algo. El poeta más arriba mencionado, Enzensberger dice en ese poemario "sólo quién no ve mucho puede ver algo".

Nos imaginamos a Aliaga como un vagabundo entrando en pueblos solitarios y silenciosos, pasando delante de las puertas y diciendo:

Cada puerta que abras estará abierta a lo mismo. Adentro está lo desconocido, pero eso no se descubre al abrirlas.

En esos viajes, las realidades de los campos se vuelven enigmáticas cuando el autor nos instala en el misterio con la simple mención de la presencia de galpones de chapa negra en la pampa.

Aliaga nos plantea siempre una suerte de gnososis pasional, un saber amenazado y precario, pero saber al fin. Apoyado en él, la razón pierde sus prerrogativas y nos muestra su fondo de menesterosidad. El decir se desembaraza de las contradicciones de lo que es. Soltamos la lista exorbitante de las cosas que nos rodean, para enfrentar

*el espectáculo de la muerte viajera,
[alardeando ella
sin geografía que la desampare.*

Los poemas de Aliaga no tienen desperdicio. Si pudiéramos escoger los que nos parezcan los mejores, nos pondríamos a nosotros mismos en un aprieto.

Así arribamos a su último libro: "La sombra de todo". Nuestro autor nos invita a entrar en el corral oscuro del corazón, donde los viajes terminan, aunque no su música.

Nos agachamos para atravesar el alambrado y la tela de los viajes se desgarran y entramos.

CON ALIAGA EN "LA SOMBRA DE TODO"

Cuerpo de la escritura, escritura como un cuerpo, es decir escritura/cuerpo es con lo que nos topamos y nos topa el poderoso decir del poeta, tanto más poderoso cuanto más ascético y concentrado. Una poética del no cantar para mejor cantar en el hondo desafío de una finitud que nos atraviesa desde el principio, y que a veces (siempre) se acelera y nos planta frente a la pared desnuda.

En un trasiego de imágenes de personalísima factura, se entrelaza el destino personal con el destino de la patria. Retazos mínimos, tal vez, pero de una enorme capacidad de evocación, como cuando alude al final de un poema a los señores que le ungieron al padre el arado. Dice "le ungieron" no "lo ataron al";

esa condena es la corona de honor (a pesar de la explotación) que sobrellevó su padre. El hondo calado ético de la frase es lo que nos emociona.

Es que la poesía de Aliaga, y más en este poemario, trabaja con significados múltiples, con afinadas en alusiones de una fuerza singular. Poesía del cuerpo, decíamos. El cuerpo como testigo de la complejidad de la vida y a la vez de su trágica sencillez. Testigo, pero como se preguntaba Celan ¿quién testimoniará por el testigo? Aliaga interroga a la sombra que su avatar vital/mortal conlleva, y en un mismo movimiento a la sombra que sobre el destino personal proyecta el destino de la patria, a la sombra de todo. Unifica las sombras en una sola, dice "la sombra de todo" no "las sombras de todo".

Vienen a sus poemas animales que acompañan la vigilia, pero que entran en los sueños, mensajeros que se acercan al espíritu fugitivo del poeta y de los que duermen cerca de él y lo despiertan cuando anochece. Al final esa poesía nos brindará una extraña sustancia de finitud. Apresar ese vacío pleno de presencias no es gratuito, ¿con qué pagará el que lo haga?. Aliaga nos dice que lo hará con el deseo y la ceguera.

Vendrá el recuerdo como el olvido perfecto, dibujando un trazo enigmático de figuras oscuras rescatadas desde la otra orilla de la vida, la orilla muerta del pasado que vive de esa muerte. Es que la poesía que tratamos de captar es como toda verdadera poesía inapresable por poética alguna.

Vienen extraños personajes:

El afásico que advierte una pérdida del habla y se dirige al rincón brillante de su cerebro perdido. Pues bien, perdido, pero sabiendo que hay pérdidas de inapreciable valor, como adquisiciones que de todo nos desposeen que el canto termina por hacer surgir de tanto silencio. Con un gesto rápido desafía el gentil convite de la muerte. El amnésico que navega en el olvido, que sabe que al final la sangre puede coagularse en ese olvido y se apura en preguntar o preguntarse ¿qué hay allí? ¿qué abandono invade a la especie en su movimiento?. Recordar es la apuesta que nos propone y no es posible decirlo mejor que Aliaga lo dice (con el perdón pedido por desgarrar una poesía como la de nuestro poeta que en realidad es tan completa y cerrada en sí misma que hay algo de falta de respeto en ello):

*Recuerden de mí también
que no soy
amnesia, no, abandono a ciegas*

En otro lugar toma el poeta la posta de Vallejo y con el hueso húmero hurga en la sombra pero mirando hacia la fuente de luz, no hacia la luz y secamente, como con un golpe de aldaba, termina el poema diciendo "aquí".

Los grandes poetas dialogan por encima del tiempo y la distancia. Aliaga los convoca (Vallejo, Celan, Baudelaire y todos los que se mueven por su poesía y nuestra falta de fineza de espíritu no percibe). Los convoca y los ahonda para que nos rindan su sustancia secreta.

En ese ahondar podemos arribar a la pared desnuda del zen sin sofocar, sin embargo, la emoción de vivir. El poeta se dispone a no hablar ni oír nada del camino, del camino que no es el camino y donde la luz cae como una gota de eternidad en el desierto.

De allí el gesto de extraer piedritas opacas del río (¿del vivir de Manrique?). Va por una senda de nada a nada. Pero con el pequeño detalle que en medio de esa senda aparecerá la belleza, que desafía a la muerte, divirtiéndola para que cuando venga copiar ese poema que nunca se escribe antes.

Es que la lengua puede enmudecer. Aliaga, como todo poeta auténtico lo sabe y nos dice que esa mudez es para alimentar al buitre que come silencio. La trama que el hombre, animal que trama con las otras especies su vida, busca en una tensión trágica un sentido a ese vivir. Un sentido que sospecha hipotético.

Así arribamos a Dios, pero Dios como el "Deus absconditus" de los gnósticos que como Aliaga dice se queda quieto y no pelea. Terminamos así por no creer en él, pero su golpe de KO es esa mirada que nos busca. Miramos desde el suelo y sólo vemos un protector inguinal de cuero virgen. Nos mira y miramos y es la nuestra la mirada del caído.

JUAN CARLOS MOISÉS POETA, NARRADOR Y DRAMATURGO

Por Sergio Pravaz

"Me crié bastante salvaje, en la calle, en la chacra de mi abuela, en el potrero. Tuve una infancia muy vital, no tenía apego a nada que se relacionara con los libros." Este poeta nacido en Sarmiento es un notable conocedor del silencio patagónico, de la densidad de sus distancias y de la grandeza que esconden sus criaturas más pequeñas. Publicó seis libros de poesía: "Poemas encontrados en un huevo" (1977); "Ese otro buen poema" (1983), "Querido mundo" (1988), "Animal teórico" (2004), "Palabras en juego" (2006) y "Museo de varias artes" (2006 - 1° premio Fondo Nacional de las Artes, 2005). También es dramaturgo y director de teatro; es autor de seis obras teatrales (todas estrenadas) con las que ha representado a la provincia del Chubut en innumerables ocasiones por todo el país.

La determinación de su poética la podemos sintetizar en su mirada y en una particularísima capacidad para ver aquello que es invisible para otros,

que está donde siempre estuvo y no reclama nada para que su plenitud golpee con fuerza cuando aparece; lo pequeño y real de un mundo concreto que existe frente a nuestros ojos cuando lo observamos tirados en el piso, a ras de tierra. Moisés subraya: *"Esa cosa pequeñita que no necesita ni grandes palabras ni una gran distancia para observar, es lo que me ha influido. Tal es así que todo lo que he escrito se ha limitado al entorno cercano, que lo podemos medir en metros"*.

Toda una filosofía que se opone con dignidad a la visión nerudiana de las alturas y la fastuosidad. Existe en la lírica de Juan Carlos Moisés un preciso trabajo de desarticular, desmontar, para luego rearmar las partes ajustando palabras en una estructura lingüística cuya visión es inmediata, cercana, la aparentemente precedera que no es tal. Las imágenes se vinculan directamente al modo de relación que el poeta pretende y aspira con el

mundo; busca ese otro perfil, ese otro lado que destraba y permite el ingreso a un micromundo que no está subalternizado, que es pleno en su propia dimensión, según los ojos y el corazón que se posen sobre él.

Es notable la lírica del vate sarmientino; asume el riesgo de desechar las grandes palabras para trabajar con las más pequeñas, las de apariencia más frágil, tal vez las olvidadas. Ahí está su dote, su hallazgo.

ENCENDER LA NOCHE

Pongo llave a la puerta
y me asomo a la oscuridad de la ventana
para burlarme del frío de la noche.
Después me desvisto me acuesto
y apago las luces.
Con mis pies busco
los pies de mi mujer.

RAMA SUSPENDIDA EN EL AIRE

Como rama
suspendida en el aire,
separado de lo que sucede,
me dejo estar:
si un paso adelante
ni uno atrás,
no miro a ninguna parte,
no hago decididamente nada.
¿Para que?

Desafío
a lo que se agita alrededor

HABLA DYLAN THOMAS

He peleado
no en una guerra
no contra una tal Pamela
o una tal Caitlin, mi mujer
y una familia grande y pobre
ni contra el fantasma de la cerveza
ni siquiera contra mis propios poemas
algo más fuerte me persiguió
durante toda la vida
contra Dylan Thomas he peleado
y he perdido

LAS VACAS PASTANDO

En una chacra vecina
me impresionaron
las vacas pastando
sobre las tumbas viejas
entre cruces de lata oxidada
caídas al pie del gran sauce llorón;

y yo que siempre creí
que sólo el cielo se apiadaba
de todos nosotros.

ESCENAS

Un zorzal que salta bajo la lluvia
en el jardín y hábilmente picotea
la tierra en busca de lombrices
que suben hasta la humedad
de la superficie, es en parte,
la realidad de este día.

Deberíamos agregar, en segundo plano,
tras la intimidad de la ventana,
la otra escena dramática del poema:
el actuar de unos ojos sin tregua
buscando a su presa
entre los detalles del día.

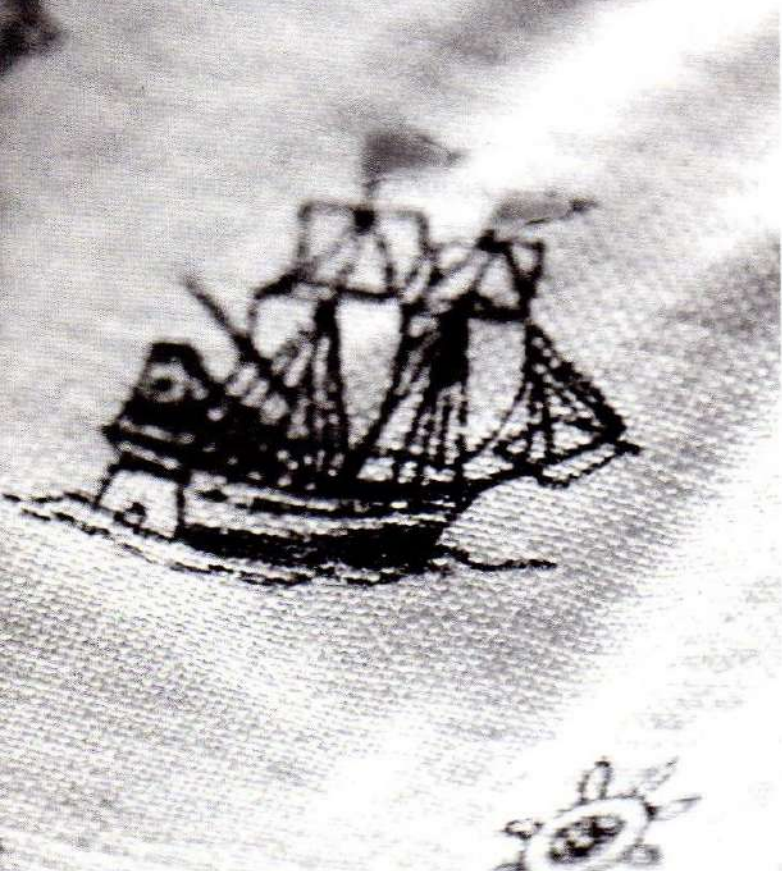
VUELO EN LA MAÑANA

Mi mujer quedó dormitando
tendida a lo largo de la cama
no asomé enseguida mis ojos afuera
para comprobar
si todo seguía en su lugar
otra vez los loros desordenaban
el amanecer
esos sonidos terminaron por atraparme
se escuchaban lejanos
el aire los traían y los dejaba
en mis oídos
y con ellos vinieron árboles
se instalaron en la cocina
en la intimidad de las sillas
treparon por la pared hasta el cielo raso
y recrearon un sueño
suspendido sobre mi
volé hasta una rama cuando el sol
comenzaba a cegar mis ojos

EL MONSTRUO DEL REALISMO

LOS NUEVOS BOEDISTAS

Por Rodolfo Edwards



En este artículo Rodolfo Edwards reflexiona sobre el realismo en literatura. Una cuestión útil para pensar, también, algunas de las nuevas tendencias de la poesía rioplatense.

En la década del 20 del siglo pasado, irrumpieron en la escena la literaria porteña dos movimientos bien diferenciados (al menos en lo programático): Boedo y Florida. Ambas corrientes se transformaron con el correr de las décadas en un clásico de las letras argentinas. Aún hoy se sienten los efectos de esa polarización, de esa contienda. Mientras los muchachos de Boedo se ocuparon de hacer literatura social, entendiendo el oficio como un arma al servicio de la revolución social y adscriptos a doctrinas perfumadas por la reciente Revolución Rusa del 17, a unos pocos kilómetros otros jóvenes se reunían en la confitería Richmond de la calle Florida, entre Corrientes y Lavalle, y en otros lugares aledaños. Ya la geografía misma parecía definir posturas ideológicas y estéticas: un barrio obrero y una calle que representaba el cosmopolitismo en una ciudad viviendo la apoteosis de un alvearismo gobernante que celebraba el ingreso argentino al deseado Primer Mundo. Por ese entonces, el peso

argentino llegó a ser una moneda de valor universal; nunca hasta ese momento el signo monetario nacional había rankeado tan alto entre las divisas mundiales. "Florida" siempre gozó de mayor prestigio entre los miembros de la *intelligentzia*, ya que tenía en sus filas estrellas de proyección internacional: Borges, Girondo, Tuñón (una delantera fenomenal); "Boedo" apenas si ha recogido las palmas de algunos sectores de la izquierda cultural (algún peronista también adhirió) que valorizó esos textos llenos de tuberculosos, deformes y desesperados. Los mariscales de la derrota boedista, los que posaron para la foto a la hora de la conferencia de prensa fueron dos: Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo.

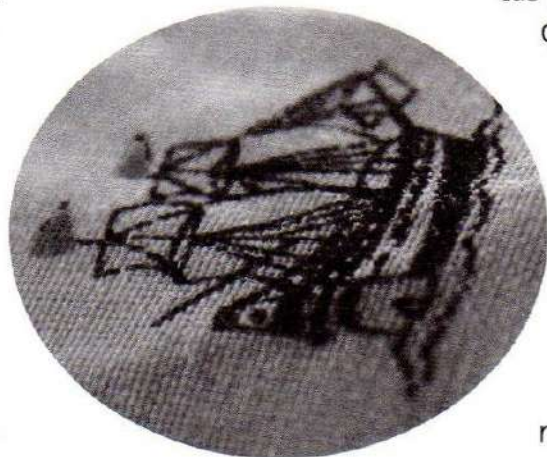
En los albores del nuevo milenio, en el post-mundo que estamos atravesando entre plagas, epidemias y guerras interminables, en medio de esta avalancha tecnológica que en cualquier momento nos sepulta a todos, parece que la literatura desempolvó abruptamente su potencia comunicadora, sus enunciados más enfáticos y elocuentes. En medio de este caos, donde la historia se repite siempre como tragedia, donde la estampita de Apollinaire herido por el obús es una nota de color frente a las atrocidades que día tras día nos transmiten en vivo los noticieros nacionales e internacionales. Estamos globalizados, sí, pero en los peores aspectos de la condición humana. Estamos igualados, sí, pero para abajo. "En

el mismo lodo todos manoseados", escribía Enrique Santos Discépolo para pintar la crisis del treinta: vale para los tiempos actuales. No deja de sorprender la sagacidad del gran Discepolín para crear ese "poema/comodín" que es "Cambalache", aplicable siempre como una ventosa.

Escuchando el sonido de las alarmas que están sonando por todos lados, nos invade la inquietante sospecha de que las profecías de Nostradamus se están cumpliendo, años más, años menos. Cuando la literatura se hacía cargo de la realidad existente, cuando un autor guardaba una fidelidad al mundo externo, la *intelligentzia* lo consideraba un burdo imitador naturalista, un representador mimético de la realidad u otros improperios que siempre tenían por objetivo menoscabar o ningunear a los escritores realistas. Pero parece que ahora muchos se han dado vuelta como un panqueque. Aquellos ambidex-tros academicistas que antes preconizaban la "autonomía del texto", hoy se rasgan las vestiduras ante cualquier jovencito que cuenta que se peleó con la novia en un blog. Veletas, le dicen en el barrio.

VIRAJES

Es muy interesante observar el viraje, el volantazo que pegaron algunos autores en la última década, abrumados por la acuciante situación social vigente. Diana Bellesi, notable poeta de dilatada trayectoria, confesó en la revista *Ñ*, las razones de un súbito cambio producido en su escritura, de un profundo replanteo de sus presupuestos estéticos: "mi gran momento de transformación es *Sur* (1998). Me topé con la copla. Empecé a dar clases en SADAIC, con músicos 'orejeros' y lo primero que entró en mi oreja, que revivenció (sic), fueron las coplas escuchadas en mi infancia. Junto con esta tradición que traía el tango, que es una tradición más culta y de metro mayor. Eso aparece en *Sur*, donde todavía soy como una niñita jugando en el are-



nero, porque no estaba entrenada en esa tradición. Y eso cruzado con la tradición de ruptura. De pronto, empiezo a prestarle atención a formas más cerradas de versificación, aunque no se nota mucho, en parte porque en mí se casan ruptura y tradición, y en parte porque no sabía cómo hacerlo, lo hacía mal. Pero eso empieza en *Sur* y cambia la posición del yo lírico. El yo lírico da una vuelta y empieza a mirar otras cosas y de otra manera: el mundo, la historia, el canto de los demás, el propio". Bellesi analiza con precisión el movimiento de su propio yo poético que abandona la gramática personal y se interna en la gramática de la tribu, se produce en su poesía un desplazamiento pronominal desde el solipsismo del "yo" a un concurrido "nosotros", fue como cambiar una pizza individual por una grande, que se compartirá con otros.

Josefina Ludmer, una de los principales referentes de la crítica literaria nacional, en una entrevista publicada en el suplemento *Radar* del periódico *Página/12* en octubre de 2001, dos meses antes del estallido, no trepidó al rescatar la figura del polémico Jorge Asís, hasta ese momento absolutamente despreciado por el núcleo duro del pensamiento progre: "Asís es un maldito total, maldito en el sentido de que está excluido, no aparece en los lugares donde los escritores quieren aparecer. No se sabe si escribe bien o mal, lo que es propio de los malditos (porque los malditos siempre han sufrido un período donde se discute si su escritura es buena o mala como para integrarlos o no). Tiene una prosa sobrecargada, exasperada, ríspida, una extraña prosa conceptual que por momentos se vacía en el lugar común y por momentos se sobrecarga en una especie de mal lenguaje periodístico. Entonces ahí está la típica posición del maldito. Encima escribe sobre el revés de las instituciones culturales donde todo son trenzas, alianzas, jugadas, estrategias y tácticas para ganar poder. Cuando lo leí, me pareció que mostraba algo que en general no se muestra y empecé a pensar en las *bondades del mal*. Asís tiene una actividad de *desdiferenciación*, borra fronteras entre realidad y ficción, entre ensayo y relato, entre fascismo y comunismo, entre literatura y política. En esa actividad de borradura de fronteras, cae todo". Leyendo desde hoy estos juicios de Ludmer, constatamos su clarividente perspicacia, visionaria de los tiempos que se avecinaban, ya



que mucho de los rasgos que señala en la obra de Asís, serían algo corriente en los autores de comienzos del Siglo XXI. Presente, en cierta manera, a la generación blogger y... ¡el regreso del Monstruo del Realismo!

EL MONSTRUO DEL REALISMO

El grupo de escritores reunido alrededor de la revista "Babel" (algunos de los cuales después conformaron el grupo "Shangai") después de la mitad de la década del 80, bajaba una línea muy clara: la literatura debía hacer hincapié en sus procedimientos. Era la época del florecimiento de las literaturas autónomas, autosuficientes. El neobarroco o neobarroso gay, kitsch, camp liderado por Néstor Perlonguer, era la versión literaria de la modernidad alentada desde el café Einstein, el Parakultural, el Centro Cultural Ricardo Rojas. El rock, el teatro, la plástica coordinaron estrategias de difusión y acción: era el under de los ochenta, con sus raros peinados nuevos. El ímpetu "modernizador" cundía en buena parte de las actividades culturales porteñas. Nuevo faro generacional: Héctor Libertella. Varios autores del grupo fueron deglutidos por los *mass media* y se integraron definitivamente a la maquinaria infatuadora de los grandes medios audiovisuales. Periodismo gráfico, radial o televisivo, los acogieron generosamente. La figura de "el lector" no interesaba demasiado entonces: era un fantasma lejano, un pariente del que se sabe su existencia pero al que no se tiene muchas ganas de conocer personalmente. Dentro del texto, todo, fuera del texto, nada, afirmaban casi peronísticamente. En esos años nadie hubiese imaginado que unos años más tarde resucitaría... ¡el monstruo del realismo! Esa criatura horrenda, viscosa y repugnante tan resistida por la crítica "in".

"Aparecida por primera vez en 1969 y ahora reeditada por el Centro Editor de América Latina, esta



tercera novela de Saer toma como ejes de reflexión dos acontecimientos que no han cesado de reescribirse en el aparente eterno retorno de la realidad argentina: la derrota popular que significó la caída del peronismo y el alienante sin sentido de una historia que se empeño en silenciar las voces de la mayoría. ¿Por qué un tema así, escrito en uno de los estilos más tersos y ricos de la literatura argentina contemporánea, no provocó en su momento, más que una discreta atención? Sencillamente porque **Cicatrices no refracta lo histórico con la facilidad especular del realismo populista**" (las negritas son de R.E.). Corría el invierno de 1983 y así opinaba en el número 2 de la revista de literatura "Pie de Página", el crítico Jorge Panesi acerca de la novela *Cicatrices*, uno de los textos inaugurales de "la operación Saer" para posicionarlo en el top five del canon vernáculo.

Lo paradójico del asunto es que aquellos muchachos tan finos que se asqueaban ante todo lo que sonase a literatura "social" o "comprometida" y miraban con desprecio a Osvaldo Soriano, hoy tienen que comerse el sapo y dedicarse a escribir novelitas autobiográficas, amenos relatos que leen las señoras gordas en las playas del este. La fraseología del discolo Osvaldo Lamborghini ("primero publicar, después corregir") se hicieron lema entre los nuevos escribas y el instantaneísmo que propicia el arsenal tecnológico (blogs, fotologs, publicaciones virtuales) provocó un cambio feroz en el sistema literario y se produjo una verdadera revolución, a partir de los nuevos formatos. La literatura ya no se valoriza por sus valores intrínsecos, sino por su capacidad de reproducción (desde cualquier soporte).

BOEDISMO, UNA CATEGORÍA UNIVERSAL

Debemos convenir que el "boedismo" podría considerarse como una categoría universal, aplicable a cualquier literatura, si definimos el concepto como esa inclinación hacia la representación realista, la denuncia social, el testimonio, el compromiso. En 1965, la cantante brasileña Nara Leao presenta en Río de Janeiro su show "Opinión" que saca de las casillas a la dictadura que usurpaba



el poder desde 1964. Con este trabajo se lanza de lleno a la canción de protesta. En la contratapa del disco editado con el contenido del espectáculo, dice Nara Leao: "Este disco nació de un descubrimiento importante para mí: la canción popular puede dar a las personas algo más que la distracción y el deleite. La canción popular puede ayudarles a comprender mejor el mundo donde viven y a identificarlos con un nivel más alto de comprensión. La música popular es uno de los más amplios modos de comunicación que el propio pueblo creó para que las personas se contasen unas a otras, cantando, sus experiencias, sus alegrías y sus tristezas. Es un hecho que, en la mayoría de los casos, esos sentimientos se refieren a situaciones individuales, a las que los compositores consiguen dar amplitud. Pero existen otros problemas, otras tristezas y otras alegrías, no menos profundas y no menos ligadas a la vida de todos los días. Más allá del amor y la 'saudade', el samba puede cantar la solidaridad, la voluntad de una vida nueva. Y quien sabe ve que cantando esas canciones tal vez podamos avivar en el alma del pueblo ideas y sentimientos que ayuden a encontrar, en la dura vida, su mejor camino". Bellas palabras de Nara Leao, un verdadero manifiesto "boedista" o "carioca", lo mismo da en este caso.

EL NUEVO BOEDISMO

La recuperación de la ciudad como tópico, la inscripción de un fuerte tono realista y la exploración

del habla coloquial, se puede leer en buena parte de la producción de los jóvenes narradores (sus edades oscilan entre los veinticinco y treinta y cinco años) que empezaron a publicar en los albores del nuevo siglo. Ellos se lanzaron abiertamente a hablar de "las cosas que pasan". Los textos en general ofrecen superficies discontinuas, ripiosas, como de rally. La especificidad literaria (tan cara a generaciones anteriores) tambalea y es muy común y natural que estos autores ofrezcan como producto terminado algo a medio hacer, un *work in progress* que exhiben desembozadamente y sin pudores, liberados quizás de opresiones críticas y de la mirada censora de los maestros. La ausencia de referentes, cierta orfandad, los lanzó a invadir una tierra baldía, una playa virgen donde se echaron al sol sin importarles casi nada. Como los personajes de "Il Sorpasso" de Dino Risi en aquel verano italiano se suben al coche de Gassman y que sea lo que Dios quiera...

La publicación de varias antologías dan cuenta de toda esta situación. En *Buenos Aires/Escala 1:1*, *La Joven Guardia*, *En celo*, etc., puede evaluarse la nueva mirada que estos novísimos autores ejercen sobre Buenos Aires, enlazándose a una larga tradición en la que conviven Manuel Gálvez, Roberto Arlt, Roberto Mariani, Bernardo Kordon, Enrique Medina y Jorge Asís, entre muchos otros. En *Buenos Aires/Escala 1:1*, los escritores convocados se reparten barrios de Buenos Aires para redactar crónicas documentales sobre la Buenos Aires de hoy.

Una cosa es cierta: el realismo ahora "garpa". El monstruo ha regresado.



POESÍA EN LA ERA POSTAUTÓNOMA

ENTREVISTA A JOSEFINA LUDMER

Por Carlos J. Aldazábal

Mañana de sol, pero esto no es el Abasto, sino Palermo. Quedamos a las 11, y puntualmente la mujer sonriente me recibe con una taza de café humeante. El clima es propicio para la distensión. Y así, iluminados por el sol y el encanto del lugar, empieza el diálogo. Una charla sobre literatura en general, pero también sobre poesía.

¿Cómo pasaste de la vocación literaria a la teoría?

Primero tengo que confesarte que mi vocación no era literaria. Yo entré en la carrera de Filosofía, porque me fascinó la materia en el secundario, entonces ahí es más coherente lo de la teoría. El primer año de Letras y de Filosofía era común en Rosario –donde fui a estudiar, porque yo vivía en San Francisco, un pueblito de Córdoba. Eran las introducciones (introducción a la Filosofía, a la Historia, a la Literatura). Entonces me hice amiga de unas chicas que cursaban conmigo, pero estudiaban Letras. Y me decían: "No vayas a Filosofía, miralas, están todas mal vestidas, miranos a nosotras, las de Letras, somos mucho más lindas". Y me convencieron. Y me fui a Letras con ellas. Entonces, la vocación es relativa; yo seguí Letras, pero la teoría siempre me atrajo. La parte del núcleo filosófico ha estado siempre presente. Egresé de la Universidad de Rosario con el título de profesora en Letras, mi único título. Nunca hice un doctorado, porque en esa época no existían y, cuando empezaron, ya estaba

dirigiendo tesis. Consideré mi viaje a Estados Unidos –el hecho de enseñar allá fue como una invitación para investigar– como un doctorado que nunca tuve.

¿Cómo fueron tus llegadas a Estados Unidos?

La primera fue durante la dictadura, con el plan del senador Kennedy de sacar intelectuales. Era un proyecto político, en el año 76-77, radicado en California, desde donde traían chilenos y argentinos, jóvenes que querían abrirse un poco; los invitaban por un trimestre o semestre por contactos y, una vez allí, podías buscar trabajo si querías quedarte. En esas condiciones ocurrieron mis dos primeros viajes. A partir de eso hice amistades que me fueron invitando, hasta que en 1991 me ofrecieron un puesto en Yale. Hasta ese momento yo iba y venía, porque tenía el puesto en la UBA de Teoría II. Pero cuando me ofrecieron ese cargo decidí quedarme allá para ayudar a mi hijo, que estaba estudiando cine en Nueva York con una bequita de la OEA, muy chiquita. Cuando mi hijo terminó de estudiar, a mí me faltaba muy poco para jubilarme –en Esta-

dos Unidos podés hacerlo a los diez años de trabajar– y entonces ya me quedé.

Y antes de eso, ¿cómo te vinculabas con el ambiente literario argentino?

Estaba la gente de la revista *Contorno*, que eran mis maestros: Alcalde, por supuesto, y Viñas, Prieto. Yo me considero formada por ellos con una especie de mirada nacional sobre la literatura, con



elementos de marxismo, psicoanálisis después. Es decir, la formación de los sesenta, setenta. Mis primeras publicaciones aparecieron en las revistas *Los Libros* y *Literal*. Con *Literal* me relacioné gracias a Osvaldo Lamborghini: aunque no era parte del staff, siempre me pedían y yo redactaba alguna reseña. El ambiente de Buenos Aires en los setenta era muy impactante para mí. Había una especie de pasión argentina por la teoría, por la ideología, una búsqueda de literatura e ideología; era un ambiente de pasiones y de mucho trabajo también, donde el marxismo y los proyectos revolucionarios pesaban mucho. Teníamos las novedades francesas prácticamente al día siguiente que aparecían, gracias a la librería Galatea, que las traía prácticamente al mes de su aparición. Yo me acuerdo que era ayudante en la facultad de Rosario, y con el sueldo de ese puesto venía cada quince días a Buenos Aires, a veces en avión, me analizaba y compraba en esa librería todas las novedades. Pensé lo que era la universidad de esa época, cómo cambió el país y cómo todo se fue deteriorando. No había desocupación, era otro mundo, otra Argentina, las industrias del libro y las editoriales eran argentinas. Y esa industria nacional del libro es al mismo tiempo la que produjo los clásicos latinoamericanos del siglo XX: Rulfo, que publica en el Fondo de Cultura Económica de México; García Márquez se inicia en Buenos Aires con la editorial Sudamericana, o Borges que publica en Emecé. En ese ambiente de efervescencia cultural me formé y empecé a escribir.

¿Cuál fue tu primer libro?

Cien años de soledad: una interpretación. Es una especie de ejercicio aplicado sobre la lectura. A mí me había fascinado la novela de García Márquez, mucho antes de que lo premiaran, y me peleaba con los amigos de esa época, como Jorge Lafforgue o Ricardo Piglia, todos borgianos, cortazarianos. Porque si bien había tenido mucho éxito, García Márquez todavía no era el escritor reconocido. Aun así, es el libro mío que más se editó y vendió. En Tiempo Contemporáneo fueron como dos o tres ediciones, y la del Centro Editor, diez mil ejemplares. García Márquez, junto con Arguedas, Onetti y Rulfo, son para mí los clásicos del siglo XX, alrededor de los cuales tengo una teoría sobre la industria nacional latinoamericana del libro y la autonomía de la obra literaria. Rulfo rural, Onetti urbano, García Márquez rural también, constituyen una especie de radiografía de lo que es América La-

tina del siglo XX. A Arguedas lo empecé a enseñar en Estados Unidos. Durante la Dictadura daba teoría y análisis literario sobre los textos de Borges, pero todavía no había entrado en el mundo latinoamericano, entre otros motivos porque acá está todo separado: Literatura Argentina, Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria, y esta última, que es la que yo dictaba, no me daba pie para mucho latinoamericanismo. Cuando me fui a Estados Unidos empecé a comprender más lo que era América Latina. Yo siempre digo que Estados Unidos es el único lugar que puede explicar América Latina como unidad. Ahí te encontrás con todos: yo conocí a gente de todos los países latinoamericanos en Estados Unidos.

Además, la comunidad argentina ahí se vuelve latinoamericana.

Exacto, y esa es mi crítica al volver, porque acá están muy encerraditos, muy europeos, como éramos nosotros en los sesenta y setenta. Aunque ese encierro fue, a su vez, lo que nos permitió esa especie de fama de los argentinos como muy intelectuales, muy teóricos. Tiene sus pro y sus contra, pero hoy en día, cuando Argentina está totalmente latinoamericanizada, mejor establecer intercambios con los hermanos latinoamericanos. Y a eso tenemos que aprenderlo: con la transnacionalización de la industria del libro hay un impedimento absurdo de mercado; acá no se consiguen, por ejemplo, libros peruanos, libros uruguayos.

A nivel pequeño sí hay algunos intercambios, por ejemplo entre los poetas.

Sí, entre los poetas hay más redes, en cambio entre los prosistas y novelistas las redes están compuestas por los conglomerados de editoriales; los premios son de la industria, no hay un contacto por abajo. Asimismo, viajar cuesta, y para que la gente se encuentre hay que tener plata. Nosotros tendríamos que habernos empezado a conectar desde la entrada, el proyecto de Bolívar que Latinoamérica se debe a sí misma. Otro problema es el asunto de las industrias de la lengua, que analizo en una de las partes finales del libro que estoy escribiendo ahora: cómo las industrias globales se apropian de ciertos recursos naturales –para mí la lengua es uno de ellos– y los explotan. Por debajo de la historia de la Real Academia, que es el organismo que legisla la lengua, está el capitalismo global español, por ejemplo, que de golpe explota una lengua, y

esto hoy implica, en España, el 15% del producto bruto interno. Con la independencia se planteó la ruptura lingüística con España y hubo propuestas de constituir una Academia de Lengua Latinoamericana, que hubiera sido lo lógico, aunque no prosperó. El proyecto bolivariano de unir a los países latinoamericanos es una deuda histórica. Y este neoimperialismo español es el que impide, en cierto modo, que los libros circulen entre los países latinoamericanos, y obstaculiza las industrias nacionales independientes, que quedan así reducidas a kiosquitos sin poder: no pueden exportar, no llegan a tener un aparato de distribución, que es la clave del libro hoy. Entonces importan desde España. Es exactamente la situación del imperio. Y Argentina, que era poderosísima, uno de los polos centrales de la industria del libro en castellano, dejó de serlo. Este país también tiene una deuda histórica con su gente, por qué vendió todo, por qué nos despojó.

¿Qué vino después del libro de García Márquez?

El de Onetti. Después de esa aplicación de psicoanálisis que era el libro sobre García Márquez, empecé a centrarme en el análisis textual. El texto es el que preside la teoría en esa época. Mi obsesión era llegar, a través del análisis textual, que podía ser incluso microscópico, de una palabra, a la verdad de la literatura y de un autor, porque lo del texto va junto con esa ideología del autor, como el creador o el productor del texto, de acuerdo con una teoría más marxista. Onetti me fascinó y todavía ejerce alguna fascinación. De hecho, estoy por reeditar este libro con un prólogo que explica qué es el análisis textual y qué teoría e ideología articuló ese libro. No era estructuralista, era un análisis que tenía que ver con el marxismo en cierto modo, pero era posestructuralista, era la idea de que en un cuento se cuenta como fue hecho: cómo se constituyó, cuáles son sus materiales; esa es la culminación de la autonomía. Yo me movía totalmente en esa historia de la autonomía, que para mí va junto con la industria editorial latinoamericana. El de Onetti fue el único libro mío que no se tradujo, porque su círculo no es muy grande, es un escritor de minorías, poco leído en el resto de América Latina, es muy rioplatense, es muy Arlt, muy melancólico, por eso no se vende. Pensé lo que tardaron en reconocer a Arlt como clásico desde Europa o desde Estados Unidos; no le daban bola porque no es un latinoamericano, y con Onetti pasa lo mismo. Después de Onetti empecé a viajar,

porque era la época de la dictadura, y a partir de las lecturas en las bibliotecas norteamericanas hice un proyecto nacional de la gauchesca, que me tomó diez años. A partir de ahí, mis libros tardan diez años y tienen que ver con fases vitales: viajes, parejas, lecturas. Es cierto eso que dicen que la crítica es también autobiográfica, porque en esos libros se plasma toda mi vida. Con el libro sobre gauchesca investigué mucho en Estados Unidos, tanto que me costó mucho escribirlo.

Ese libro de gauchesca fue el primero donde, de algún modo, empezaste a trabajar con poesía.

Yo no lo tomaba como poesía. No leí mucha, ni siquiera de adolescente. Me gustaba Neruda, Lorca, lo que leía en la facultad. Pero no era lo mío. Tal vez porque yo había entrado por el lado de la filosofía, algo más reflexivo, tal vez porque a diferencia de lo que ocurrió con la prosa y la novela, en poesía no tuve buenos maestros. Creo que es fundamental cierta iniciación. Cuando empecé a analizar el *Martín Fierro*, yo no sabía si mi libro era sobre el *Martín Fierro*, si era sobre el género —durante diez años se producen todo tipo de vaivenes en una investigación. Y el texto del cual leí está todo marcado con figuras poéticas. Pero después, en el momento de concretar la lectura, sentía que no era por ese lado; me fui metiendo en lo que era la voz del gaucho, la voz de Hernández y ese tipo de cosas que es mi análisis, pero no un análisis propiamente poético. También el *Fausto* es importante porque ya hay un texto autónomo que cierra el todo literario; un corte que despolitiza el género para estetizarlo. No hay *Martín Fierro* sin *Fausto*, que es el que le abre esa puerta autónoma a la obra de Hernández.

O sea que la época de la autonomía literaria es un gesto de una aparente clausura de lo político.

No tanto, porque se puede decir que el *Martín Fierro* es un texto político y autónomo. Una cosa es la autonomía de la literatura como institución y sus instituciones —como la Academia, la carrera de Letras— o sea, la literatura separada como esfera de cualquier otra práctica, que empieza en el siglo XVIII con la constitución de la esfera privada, y otra son los textos. La gente confunde la institución separada, la esfera autónoma de la literatura propia, específica y todos los esfuerzos filosóficos por definir esa especificidad, con los textos concretos y

su lectura. Un curso sobre autonomía sería un curso sobre la Modernidad en la literatura. La autonomía llega a su punto culminante en el siglo XX con las vanguardias, que quieren destruir la disciplina literaria, son antiliterarias, antiartísticas. Lo estético de golpe salió de lo artístico, rompió la autonomía de las instituciones artísticas e invadió la vida. Es el triunfo de las vanguardias. Otra cosa son las lecturas de la autonomía, las lecturas textuales. Como la autonomía postula una separación de la literatura de otras esferas, la idea era analizar la autonomía textual, ese texto que uno aísla para poder verlo y meterse adentro. Cuando yo me referí a la postautonomía, quiero decir precisamente esto, que hay un cierre histórico de la autonomía: lo estético invade todas las esferas, lo económico prácticamente se superpone a lo estético y se transforma en una mercancía como cualquier otra, y todas las características de la autonomía –el autor como genio, la densidad verbal, el valor literario– empiezan a borronearse. Es lo que llamo fusión de las esferas, porque la separación entre lo económico, lo social, lo político, lo literario/ estético que hacíamos antes, y a partir de la cual después buscábamos las mediaciones, deja de existir. Entonces el modo de leer hoy sería un modo de leer en fusión, donde todo puede ser al mismo tiempo.

Sin embargo parecería que hoy, en las escrituras postautónomas, incluida la poesía, la esfera económica es la que termina dividiendo las otras, es decir, hace por ejemplo que se compre un libro pensando que se está adquiriendo literatura autónoma.

Pero eso es lo que definió la literatura autónoma también. La primera teoría de la literatura "moderna" (igual a "autónoma") es la de Baudelaire, que compara al escritor con una prostituta que tiene que salir al mercado a vender su cuerpo, o sea, sus textos. Es económica al comienzo y también lo es al final. Es un período histórico totalmente definido por un sentido bien materialista, por la relación entre economía y arte, tanto en la autonomía, donde entran las editoriales tradicionales, como ahora, al final, donde todos son conglomerados.

Esta convivencia de etapas históricas nos obliga a replantearnos el modo de la periodización.

Claro. Vos periodizás y decís "época de la autonomía", como la que se extiende del XVIII al XX. Pero

todavía hay un pasado en el presente; la literatura se sigue definiendo como autónoma y como postautónoma, hay imperio y hay imperialismo. La literatura postautónoma convive, insisto, con la autónoma. Hoy no hay más periodización cortante: hasta aquí una cosa, en adelante otra. La gente lo hace, pero yo creo que es el error de Negri y de muchos otros teóricos.

Entonces también hay textos buenos y textos malos dentro de la postautonomía.

Totalmente, pero eso también tiene que ver con un circuito económico. La ley del libro es crucial. En este momento en América Latina la literatura más productiva en términos de cantidad –pero también en calidad, porque van juntas, porque si vos producís cien, uno va a salir, si producís dos capaz no te sale nada– es Colombia. Y Colombia cambia totalmente con la ley del libro. O sea, obliga al Estado a comprar el 20% de toda la producción y a subsidiar. La literatura aumenta el volumen de un modo tal que algún día aparecen los buenos. Pero esto implica defensa de lo nacional, y que las corporaciones y los conglomerados pierdan un poco de poder.

Lo que cambia también, en esta época de capitalismo global, es el juicio de valor. Por ejemplo, yo estoy leyendo un premiado de Alfaguara, un premiado de Anagrama y digo, ¿a este le dieron el premio? Pero es de terror, no se sostiene para nada, y sin embargo está puesto como premiado, es decir, como bueno, excelente, y está difundido a través del aparato de distribución de toda América. Entonces, quién juzga y con qué criterio. Lo fundamental es qué criterio usás para juzgar: si es buena por la densidad verbal, si es buena porque justamente los que siguen definiendo "lo literario" le dan una serie de características como la resistencia al capitalismo: la historia no es lineal ni profética; tenemos en el presente miles de pasados que conviven, incluso el literario.

Sin embargo en las nomenclaturas de las literaturas –pasa con los poetas pero también con los narradores– de repente aparecen actores que se ubican a sí mismos, en plena época de la postautonomía, como la vanguardia de la vanguardia de la vanguardia...

Es una forma de progreso que no existe más, y la vanguardia, como dijimos antes, se cierra históricamente con su triunfo absoluto. Esa es una estrate-

gia del mercado. Se asume el capitalismo como la realidad, no hay otro modo de definirlo. Siguen pensando en etapas, cosa que ocurre no sólo en la literatura sino en otros órdenes de la vida contemporánea. La sucesión está copiada de una sucesión primermundista, nunca es una sucesión propia, no es una historia propia, sino calcada, cuyo modelo es el Primer Mundo, que tal vez tiene esas sucesiones. La gente tiene metidas adentro y naturalizadas un montón de cosas. Las ideologías tardan mucho en cambiarse.

Entonces, en esta reformulación capitalista, lo curioso es que la literatura, al fundirse y fusionarse con lo económico, lo social, lo político, vuelve a sus comienzos, antes de la autonomía, antes de la Modernidad, cuando literatura era todo lo que se escribía: discursos políticos, tratados de cualquier cosa, todo era literatura.

Algún crítico, hace poco, dijo que hoy poesía es lo que se dice que es poesía.

Creo que ni siquiera es lo que se dice. Poesía es lo que sale como tal al mercado. Lo que se produce como literatura es literatura y poesía, nada más, no hay definición posible. Porque caen o se borronean, sin desaparecer (eso es importante también) las instituciones. ¿Tiene autoridad la facultad para decir qué es poesía y que no? ¿Tiene autoridad la Academia de Letras? Esas instituciones son totalmente obsoletas.

Quizás las nuevas instituciones sean los medios, instituciones poderosas y arbitrarias muchas veces; la Academia de Letras probablemente no tenga poder para seguir diciendo, señalando, pero sí algunas facultades, que terminan alimentando con sus egresados a los medios.

Es que el poder se ve obligado siempre a abrirse para mantenerse; se democratiza entre comillas para poder seguir manteniendo el poder. La Facultad de Letras es la institución de la autonomía, que enseña la especificidad literaria y cómo leer literatura. Por eso yo ahí tengo mis detractores con la teoría de la postautonomía, porque decir que es posible leer de cualquier modo implica que desaparece el sentido de la carrera de Letras, que te enseña a leer literatura.

Si lo que yo produzco se adapta muy bien a este esquema de poder, entonces esa práctica mía deja de ser resistente, aunque yo esté ha-

blando de la revolución o de discursos supuestamente subalternos.

Ese es un problema que estoy trabajando y para el que no tengo soluciones, porque la resistencia implica un espacio externo: los hippies, resistentes al capitalismo, se iban, tenían la posibilidad de hacer una colonia en el Bolsón, como los anarquistas las hacían en Paraguay. Ahora no hay afuera, el mundo de ahora es un mundo sin afuera. Entonces, ¿cómo practicar la resistencia en un mundo sin afuera, en un mundo donde estás implicado? ¿de dónde te agarrás, dónde te posicionás para hacer resistencia?

Aunque en la contemporaneidad aún es posible escuchar discursos subalternos genuinos.

Sí, es posible. Por algo está Evo Morales en Bolivia, que ha llegado al poder de una Nación en donde toda la política es una política pro subalterna, porque es la política indígena. Ellos tienen que enseñarnos muchísimo, toda la teoría del derecho al territorio –los territorios no tienen dueño y ellos tienen derecho al territorio–. Ahí tenés una lección política fundamental. Ellos nos siguen enseñando a los latinoamericanos cómo entrar a un lugar político, desde dónde hacerlo.

De golpe en América Latina aparecen los indígenas, las mujeres presidentes, o sea, entran en escena personajes que eran inconcebibles dentro de lo que fue la historia de la Modernidad política latinoamericana, que era blanca y masculina. Entonces esta especie de Posmodernidad, o como quieras llamarla, te abre camino a otro tipo de voces y a otro tipo de posiciones, que creo que es lo mejor que nos ha pasado en todos estos años. Ellos nos enseñan, hay que oírlos para poder hacer política hoy.



LA PATRIA OCULTA

Breves consideraciones sobre la identidad en la poesía cubana a 50 años de la Revolución.

La significativa producción literaria cubana no es un hecho excepcional que se limita a la isla. Más bien forma parte de un complejo de relaciones enclavado en la constitución cultural del Caribe, una producción que rebasa sus condiciones económicas y geográficas, y que tal vez halle su vastedad en la enjundia de un mestizaje que la clase política americana no ha sabido aprovechar y en la que el pueblo y los artistas se han reconocido.

El protagonismo del arte y la cultura en la problemática de la identidad de lo cubano es casi un lujo, hoy mucho más, donde lo político y lo económico son los discursos donde pareciera reconocerse la ciudadanía del mundo. Sin ánimo de limitar el análisis, partiremos en este artículo de tres constituyentes que han convertido el arte y la cultura en figuras operativas del discurso oficialista cubano: Nacionalismo, control de la producción estética y legitimación de un pensamiento apriorístico que justifique el destino sacrificial de la isla¹.

La relación entre artistas e intelectuales y la Revolución quedó definida en el opuesto planteado por Fidel Castro en las palabras dirigidas a los intelectuales en 1961: "dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada". En esta dialéctica del afuera y el adentro puede enmarcarse el resonado caso Padilla que obligó al ajuste de diálogo entre los intelectuales de izquierda del mundo y la Revolución²; la programática censura editorial y las estrategias de los discursos poéticos y narrativos para eludirlos; la construcción de artistas e intelectuales funcionales al sistema y sus detractores.

Con aristas recientes, como el programa emergente a partir de los 90 de recuperación de escritores de la diáspora y de figuras relegadas dentro de la isla; así como la desmitificación del símbolo martiano y del canon literario edificado alrededor de José Le-

zama Lima y la revista Orígenes, rescatando de los márgenes otras excepciones escriturarias como Virgilio Piñera; esta polarización empieza a dar sus primeros síntomas de fatiga, a la vez que va dejando espacio para tomar conciencia de los vacíos existentes en la configuración de lo cubano y el papel de la literatura en ello.

IDEOLOGÍAS Y CANSANCIO MÍTICO

La capacidad de representación de identidad de lo cubano a través de la poesía, responde en su mejor capítulo a la asimilación del problematismo del hombre americano, vislumbrado de manera esclarecedora por Lezama Lima en su ensayo *La expresión americana*. Cortázar, quien puso empeño en mediar entre la espesura lezamiana y el lector, comprendió su indigente escritura cuando logra mirarlo como un americano sin complejo³. El maestro cubano, extendido en el paisaje, no era -lejos de lo que hemos aceptado todos- un coleccionista de perlas irregulares de ambos mundos. No radicaba allí su falta de complejo, sino en su forma martiana de preferir nuestra Grecia a la Grecia que no es nuestra. Y extendido en el humo de su habano, se sabía "un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte".

Es allí, en *La expresión americana*, donde Lezama sentencia: *Solo lo difícil es estimulante*. Este par de adjetivos en busca de una sustancia se erigen no tanto como axioma de conocimiento, sino más bien de reconocimiento. El sujeto que enuncia es un sujeto en busca de su construcción. Pero en el reordenamiento nominativo de la Revolución, construcción ha sido un concepto ideológico dentro del paradigma social. Al igual que Lezama, la Revolución se preocupó por definir una identidad de lo cubano dentro de lo americano, solo que en lugar de reconocer esta identidad como una síntesis del

DE LA POESÍA CUBANA

Por Idangel Betancourt

problematismo cultural, la nueva sociedad se basó en la eliminación de este problematismo.

Para esto era necesario pasar de la construcción del sujeto a la construcción del objeto. El mito del hombre nuevo prescindió no solo de la mediación del discurso de los ángeles, sino de lo trascendental. Esta es la ruptura interpretativa a la que debieron someterse los poetas origenistas entre otros, sospechados por la simiente adánica de sus obras. Pero acaso -como observa el poeta y crítico cubano Jesús David Curbelo-, ¿no es la condición de expulsión el pasaje que todo poeta busca reescribir? "En otro tiempo yo vivía adánicamente. / ¿Qué trajo la metamorfosis?" Pregunta Virgilio Piñera desde el borde origenista y desde el borde de todos los bordes, el lugar natural de su escritura. Y en las constantes de la tradición poética cubana de la que da cuenta López Lemus, encontramos este rasgo: "expresa noción de la utopía por el edenismo en la naturaleza y anhelo o búsqueda de un paraíso social"⁴.

Difícilmente este "paraíso social" estuviera desligado a lo trascendental antes de que el marxismo-leninismo sustituyera en el ámbito público las ideologías religiosas⁵.

Al igual que Lezama, la Revolución reconoce en Martí la figura fundacional para el ser nacional. Lo cierto es que lo que hay de ideología en Martí, no fue, ni hubiera podido ser, la estatua de mármol que construyó la doctrina fidelista. Si bien una imaginación torpe permite esa lectura: "Sueño con claustros de mármol / Donde en silencio divino / Los héroes, de pie, reposan"⁶...

Esta lectura escolar por un lado y populista por el otro, tuvo al menos dos resultados inmediatos. Uno es el hartazgo del héroe, verificado sobre todo en la generación de los 90, y la necesidad de desmitificar su figura, tarea asumida con responsabilidad por una nueva generación de pensadores cubanos ligados al postmodernismo, la mayoría en

el exilio. El otro es la penetración de un idiolecto martiano en el lenguaje popular, penetración que toma, fuera del austero juego de la política cubana, la expresión del choteo⁷.

Mi padre (músico popular) me molestaba parafraseando los versos de *Los zapaticos de rosa* cuando yo me encaprichaba en algo: "Este niño caprichoso no hay tarde que no me enoje". Recuerdo también a una enfermera que para hablar sobre los casos de alcoholemia que no la dejaban dormir en la guardia del hospital citaba el retruécano de *El Ismaelillo*: "vienen ebrios de gozo de gozo ebrios". O aquella expresión mucho más divulgada que parafrasea otra vez a la ingenua Pilar: "toma los míos, yo tengo más en mi casa". Aún más vulgar es aquel chiste que reconstruye la muerte del héroe a partir de su gusto por la ginebra, y creyendo que se llevaba una botella a la boca se llevó el revólver y se mató distraídamente. La abuela de un amigo se asombraba de la cantidad de cartas y poesías que escribió, insinuando que nadie que se pasara la guerra escribiendo podía hacer una revolución; y al final sentenciaba: "En silencio ha tenido que ser".

Estos ejemplos dan cuenta de la imposibilidad de unificar a Martí en un único sentido nacional y su corrediza recepción entre lo literario y lo político. Ichikawa confiesa en un artículo publicado en su blog, que para él está agotado el programa de desmitificación de Martí. Y en un sumario pormenorizado de ese programa Ichikawa menciona la tesis del filósofo cubano Alexis Jardines, quien niega la existencia de una filosofía martiana y define su pensamiento solo como un caudal de ideario⁸. No me considero con autoridad para contradecir a Jardines o a Ichikawa. Pero estoy convencido que si se quiere sistematizar un pensamiento martiano lejos de todo esencialismo y de la manipulación ideologizadora que sufrió tanto en la república como en la Revolución y en el exilio, no hay que ponerlo a prueba desde el paradigma filosófico occidental. Martí es un ser proyectado sobre América para la

cual necesita una concreción y no una especulación. Es preciso atender a su advertencia acerca de sus *Versos Libres*: "Van escritos no en tinta de academia, sino en mi propia sangre".

Los esfuerzos del filósofo argentino Rodolfo Kusch por reconocer un pensamiento americano fuera del sistema occidental académico, su distinción entre el *estar* americano y el *ser* europeo; revelan que es necesario zanjar otros abordajes teóricos. Al analizar la relación entre lo argentino y lo americano Kusch advierte que conviene explorarla a nivel del símbolo y no de la cosa, no sin antes apuntar:

Para analizar en profundidad este problema quizá no baste la ciencia. Sociología y filosofía refieren a un modo de ver que, en cierto modo, hace al ser.

(...)

...porque en el sentir podría estar incluido lo que el modelo científico rechaza como peor. Sentir la verdad en términos de existencia incluye lo peor. En la verdad entra lo peor y lo mejor y así ocurre con la esencia nacional. Por eso en la verdad no hay modelo, sino una plenitud donde la diferencia desaparece. La ciencia apunta al remedio de lo peor, pero la verdad no se remedia, se da⁹.

Distinguiendo las distancias históricas y políticas, algo en estas palabras alcanzan a iluminar los derroteros del mito martiano a la vez que podrían abrir otras posibilidades que lo salven del fetichismo ideológico de uno y otro lado y su símbolo ejerza su justa gravitación.

Este camino, a mi entender, es el que toma Lezama Lima. Pero Lezama emerge a su vez como otro mito en el devenir cultural que no escapa a las nupcias fatales de los opuestos. En el otro extremo suele aparecer la figura de Virgilio Piñera. Pero acaso el bromista colosal, descolonizado de todo, no es también "un americano instalado allí con fruición normal y estilo de muerte". Si Virgilio Piñera ha sido o es cosa a resolver en la literatura cubana, es porque su genialidad deja en evidencia "el germen del complejo terrible de lo americano: creer que su expresión no es forma alcanzada, sino problematismo, cosa a resolver¹⁰". El con-

trapunto entre Lezama y Piñera es de la mayor naturaleza dentro del mismo pensamiento lezamiano: "La ficción de los mitos son nuevos mitos con nuevos cáncanos y terrores". Por otra parte, entre uno y otro no hay más que vasos comunicantes o la maldita circunstancia que los llevó a escribir no lo que quisieron, pero sí lo que pudieron.

La expresión lezamiana de lo americano, es una indispensable instalación de concreción y especulación cultural que delimita su contorno y tiende su autonomía. La dificultad de su método, no radica en el desplazamiento desde lo cubano hacia lo americano, sino que América misma no se ha desplazado hacia lo americano. Pero *La expresión americana* es hasta el momento un texto casi virgen y sensible de aprovechamiento, siempre y cuando podamos progresar sobre su método mítico y podamos advertir los sentidos de la cultura cubana, no en los dogmas, ni en el antagonismo, sino en el reconocimiento de sus tensiones, o si se quiere en las mismas palabras de Lezama: en su "visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia".

L A PATRIA SONORA DE LOS VERSOS (II)

Un componente importante en la construcción de identidad de lo cubano en la poesía, ha sido el verso como territorio donde se configura la patria. Pero este anhelo de libertad, definido como una constante de la lírica cubana por Virgilio López Lemus, aparece a mi entender como un ensayo de identidad del individuo, incluso entre las voces más destacadas después del 59. Este movimiento de lo inmanente a lo trascendente no debe interpretarse solo como la evocación y la reflexión del ser ante la vida. Y sospecho que su proyección sociocultural es un hallazgo a ultranza. Lo que se mueve allí es un sujeto en la imposibilidad de su concreción, en busca de un centro en la polarización de los antagonismos culturales y políticos; verbigracia: España-independencia; Estados



Unidos-república; Unión Soviética-nacionalismo. La palabra se constituye un instante de libertad expresiva entre el fatalismo del pasado y la incertidumbre del futuro.

En este sentido resulta sugestivo un verso, por su estirpe solitario, en el tono quejoso del Heredia del *Himno del desterrado*:

Sola el alma del alma es el centro

Misterioso en su sentido, la distinción que he propuesto sobre lo cubano en la poesía se basa en la connotación psicológica de este verso, en tanto desplazamiento y condensación a su vez, donde el sujeto destituye a la isla, objeto de evocación, para reconocerse isla cuando su ser es despojado de sentido. Un tenso y fino pasaje entre metonimia y metáfora; donde el sujeto desterrado y sin conseguir sintetizar su cultura, ensaya una definición de su ser. ¿Cuánto le puede deber Martí a estos versos en tanto lenguaje? Pero la cercanía no es solo de lenguaje, lo es de síntesis constructiva de lo que es ser cubano. Y tal vez sería esta una perspectiva válida para explicar la línea borrosa entre el proyecto literario y el proyecto político de José Martí.

Ichikawa observa en el citado ensayo *Cuba es la noche*, la ambivalencia identitaria de Martí:

Esta agónica relación de desajuste y resignación con los términos de la cubanidad pueden observarse en su poema "Isla famosa". En el primer verso Martí enuncia un estado de ánimo que, dado el "yoísmo" tan intenso de su poesía, podemos considerar como el suyo propio. Confiesa: 'Aquí estoy, solo estoy, despedazado.'

Es el mismo estado de ánimo del sujeto que enuncia "Sola el alma del alma es el centro", un ser fragmentado, "despedazado", que busca su reconstrucción tratando de horadar lo real con el mito. La concentración del verbo estar en el verso de Martí (más corpóreo que el ser hereriano), evidencia la ruptura entre la estancia y su esencia, una isla que no le permite constituirse como sujeto y dar sentido



a su existencia. En esta ruptura nace el esfuerzo fundacional de Martí.

En estos cincuenta años de Revolución, en los que la ideología ha sido el convidado de piedra del arte y la literatura, se ha olvidado con frecuencia que esta síntesis identitaria gravita sobre el vacío del ser. El proceso revolucionario y la disidencia han potenciado un ser nacional cuyo inconsciente colectivo lo llevará a impactarse en algún recodo de la historia con una de las dos patrias que después de Martí ha sido imposible unir: Cuba o la Noche¹². Será necesario repensar esa fundación antagónica, no de especie clasista precisamente, para que la identidad de lo cubano asuma su problematismo dentro y fuera de la Revolución.

Sucede que el discurso literario, además de lo político, ha tenido en estos cincuenta años que suplir discursos de otros universos disciplinarios: Psicología, Filosofía, Crítica, Historia, Periodismo. Disciplinas que no pudieron desarrollarse plenamente a la sombra del marxismo-leninismo que dogmatizó las instituciones cubanas. Entonces, no queda más que preguntarse: ¿Con qué otro ha dialogado la poesía cubana durante estos años? ¿Será este ausente el estímulo que ha propiciado que los poetas cubanos recurran a las constantes que López Lemus define? ¿La responsabilidad de encontrar un sentido a esa Noche para así llegar a lo real cubano? Cualquiera sea la respuesta, y el peso del legado, me alivia la sospecha que los poetas cubanos se han salvado por su responsabilidad literaria. Desde allí han aceptado su condición de argonautas caribeños.

NOTAS

1. Emilio Ichikawa, en su ensayo *Cuba es la Noche*, observa: "A partir de un bocadillo deslizado en un drama martiano de juventud titulado *Abdala*, se ha llegado a nombrar precisamente como síndrome de Abdala a ese hábito inducido desde los espacios de fabricación de lo nacional que recomienda la inmolación personal (individual, familiar y comunal) como liturgia de la religión nacionalista. En el citado drama Martí hace que el protagonista califique como

la costurera · 25

'ridículo' al amor sencillo profesado a 'la tierra que pisan nuestras plantas'; y trata a su vez como amor patriótico legítimo al 'odio invencible' y al 'rencor eterno' a quien esa tierra ataque". Ichikawa, Emilio: <http://www.eichikawa.com/Ensayos/cubanoche.html>

2. Un capítulo interesante de este ajuste de relaciones está reflejado en el intercambio epistolar entre Julio Cortázar y la fundadora de la Casa de las Américas, Haydée Santa María; donde el argentino explica su participación en la carta que un grupo de escritores dirigieron a Fidel Castro con motivo del caso Padilla.

3. En *La vuelta al día en ochenta mundos* (México, 1967) Julio Cortázar inscribe su texto "Para llegar a Lezama Lima", en donde conciente de la resistencia que provocará en el lector la novela *Paradiso*, aporta algunas claves que explican el sistema lezamiano: "...y no se siente culpable de ninguna tradición directa, las asume a todas... (...) él es un cubano con un mero puñado de cultura propia a la espalda y el resto es conocimiento puro y libre, no responsabilidad de carrera. (...) No es un eslabón de la cadena, no está obligado a ser más o mejor o diferente, no necesita justificarse como escritor. Tanto su increíble sobreabundancia como sus carencias proceden de esa inocente libertad, de esa libre inocencia". Cortázar, Julio: "Para llegar a Lezama Lima", en el prólogo de *Paradiso*, Fondo editorial Casa de las Américas, La Habana, 2000, pp. 17-18.

4. En su ya clásico prólogo de *Doscientos años de poesía cubana (1790-1990)*, el poeta y crítico cubano Virgilio López Lemus enumera diez rasgos constantes de la tradición poética cubana: 1) La poesía se manifiesta como expresión de lo cubano; 2) en tanto lo cubano es esencia identitaria abierta en poesía a las influencias, cerrada a las exclusiones, propia del mestizaje de la cultura nacional, de signo integrador; 3) La poesía ha sido expresión del anhelo libertador, liberación económica, política, cultural de la(s) otredad(es) excluyente(s), impositivas(s), egocéntrica(s); 4) ella ha expresado lo popular nacional por lo general con carencia de nacionalismo estrecho: la poesía cubana posee conciencia de sí misma y se sabe parte de la del idioma en que se expresa; 5) se manifiesta en ella el canto a la naturaleza cubana, en la que se halla el ser frente o dentro del paisaje; 6) posee un peculiar sentido de lo elegíaco, que se suele manifestar ante la muerte y el amor o en la reflexión del ser ante la vida; 7) expresa noción de la utopía por el edenismo en la naturaleza y anhelo o búsqueda de un paraíso social; 8) así como sentido de la insularidad, expresado como la isla en el mundo, la isla en el cosmos; 9) se destaca también la visión de Cuba desde la lejanía, desde la emigración, o desde un anhelo de "debe ser" con grados de utopía; 10) la lírica cubana posee incapacidad de pasividad, es una poesía activa e innovadora, constantemente en búsquedas de nuevas formas expresivas, ya sean estructurales o estilísticas. En esta tradi-

ción, hay espacio (y tiempo) para todos los poetas...

5. El filósofo cubano Raúl Fornet Betancourt, ha analizado la distancia que Martí toma de Marx, en su libro *Aproximaciones a Martí*, Wissenschaftsuerlag - Mainz in Aachen, Aachen, 1998, pp. 29-32.

6. Martí, José: "Poema XLV", "Versos Sencillos", *Poesía completa*, tomo I; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

7. Jorge Mañach en su conferencia de 1928, *Indagación del choteo*, ensaya varias definiciones de este rasgo psicológico del humor cubano: "...es la mofa franca, desplegada, nada aguda generalmente, como que no tiene hechura de dardo, sino más bien de polvillo de molida guasa, que se arroja a la cara de la víctima. (...) Actúa el choteo como un descongestionador espiritual, rebelándose contra la autoridad del sentimiento. (...) El choteo viene entonces a ser como un acto de pudor, un pliegue de jocosidad que nos echamos encima para esconder nuestra tristeza íntima, por miedo a aparecer tiernos o espirituales". Mañach Jorge: *Indagación del choteo*, Editorial Libro Cubano, La Habana 1955.

8. Ichikawa Emilio: *José Martí: el agotamiento del programa de su desmitificación*, URL:

<http://www.eichikawa.com/Ensayos/Marti.html>

9. Kusch, Rodolfo: "Lo americano y lo argentino desde el ángulo simbólico-filosófico", en "Pozo de América", *Obras completas*, tomo IV, Rosario 2000, Editorial Fundación Ross.

10. Lezama Lima, José: "La expresión americana", en *Confluencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988.

11. Este subtítulo es un homenaje al poeta originista Gastón Baquero: "en la patria sonora de los frutos"; verso de su poema *Testamento del Pez*. Título con que apareció la primera publicación dentro de la Revolución de su obra después de más de 40 años de censura. Baquero, Gastón: *Testamento del pez*, antología poética, compilación y prólogo de Efraín Rodríguez Santana, Editorial Letras Cubanas, La Habana 2001.

12. A riesgo de ser redundantes, transcribimos el conocido poema de Martí *Dos patrias*, donde prevalece la ambivalencia identitaria: Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. / ¿O son una las dos? No bien retira / su majestad el sol, con largos velos / y un clavel en la mano, silenciosa / Cuba cual viuda triste me aparece. / ¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento / que en la mano le tiembla! Está vacío / mi pecho, destrozado está y vacío / en donde estaba el corazón. Ya es hora / de empezar a morir. La noche es buena / para decir adiós. La luz estorba / y la palabra humana. El universo / habla mejor que el hombre. / Cual bandera / que invita a batallar, la llama roja / de la vela flamea. Las ventanas / abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo / las hojas del clavel, como una nube / que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa... Martí, José: "Dos patrias", "Versos Libres", *Poesía completa*, tomo I; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

POESÍA MAPUCHE

El poeta Jorge Spíndola nos pone en tema. El dossier se completa con una entrevista a la poeta mapuche Liliana Ancalao, incluyendo uno de sus poemas en versión bilingüe.

POESÍA MAPUCHE Y FRONTERAS CULTURALES

Por Jorge Spíndola

Hoy se escribe en el sur de Argentina y Chile un corpus cada vez más extendido de poesía mapuche. Autores como Elicura Chiuailaf, Adriana Pinda, Graciela Huinao, Leonel Lienlaf, Paulo Huirimilla, Febe Manquepillán o Liliana Ancalao, inscriben sus producciones poéticas de doble registro mapuzungun / español, a un lado y a otro de las fronteras nacionales, resquebrajando el viejo mapa lingüístico y cultural de la región que sólo hablaba en español. Estas poéticas son parte de un entramado más amplio de identidades y cosmovisiones en lucha ante los estados y sus políticas monoculturales.

La producción de los poetas mapuche tiene entre sus rasgos distintivos el uso del doble registro mapuzungun - español, como manifestación de contacto o mestizaje entre lenguas y culturas. Aún así, la poesía mapuche se sostiene en íntima relación con la oralidad ancestral y con las propias tradiciones rituales y artísticas del mapuzungun como los *epeu*, las *nüttram*, los *ül*, y otras manifestaciones, incluso chamánicas. Otro rasgo a tener en cuenta es la constante reelaboración de la memoria crítica del **doble etnocidio**, primero perpetrado por la Conquista Española y luego por los estados nacionales en las llamadas "Conquista del Desierto" en Argentina y "Pacificación de la Araucanía" en Chile.

M APURBES: UN MUNDO NO IDÉNTICO EN SÍ

Esta poesía es un emergente literario con una voluntad de *ser y decir* que cuestiona desde las mismas fronteras culturales y políticas a los sistemas literarios nacionales monolingües, a sus cánones y a sus configuraciones tan eurocéntricas, construi-

das en la centralidad de sus metrópolis (Santiago-Buenos Aires).

La poesía mapuche actual, en sí misma, constituye una superación de todas las experiencias anteriores de la llamada *poesía indigenista*; no se trata aquí de *buenos* discursos "sobre" el otro (en el sentido tradicional de una voz que enuncia y auspicia la diversidad cultural desde una centralidad humanística y etnocéntrica), sino de discursos que se construyen "desde" el interior de su misma complejidad cultural, "desde" sus conflictivos contactos, contaminaciones, préstamos y pérdidas. (La transformación de una lengua ágrafa como el mapuzungun en lengua escrita, tomando los signos del español, ya constituye de por sí una *especulación trágica* y necesaria para la amenazada pervivencia idiomática y cultural por parte del pueblo mapuche).

La poeta y machi (chamán) **Adriana Pinda**, asume esa contradicción como situación que posibilita la enunciación de un *pasado-presente* de su cultura, reescrita ya no en términos de una esencia histórica, sino como *"reconstrucción de un mundo no idéntico en sí"*:

"Si la pérdida de la lengua es una tragedia, en el sentido grecolatino, si toda nuestra historia es una tragedia, aún cuando nada es lineal ni la línea, aún cuando el concepto de tragedia debiera revisarse, en cuanto el derrumbe de un mundo probablemente no es un hecho abrupto sino dialéctico; por ende, caer-levantar, caer-levantar... La tragedia no sería sino un proceso de vida y muerte al mismo tiempo y en los tiempos y espacios diversos en los cuales se gesta nuestro vivir; nuestra tragedia entonces ha permitido la reconstrucción de un mundo no idéntico en sí". (Adriana Pinda. "Por qué escribo").

Esa tragedia que permite *"la reconstrucción de un mundo no idéntico en sí"*, ya **no culmina, no se detiene** en el relato de la Conquista, ni en los etnocidios de los estados nacionales en los siglos XIX y XX. El ahora es un *presente vivido como tragedia, vida y muerte al mismo tiempo*, que posibilita la re-escritura de este mundo conflictivo y en conflicto, consigo mismo y con el mundo cultural dominante (y por eso molesta tanto a los ideólogos del "buen salvaje" como Casamiquela y sus discípulos).

Este presente contaminado de español-mapuzungun prorrumpo con su *memoria-presencia*, invade como un agua que se filtra entre los pliegues del relato histórico que detenía los pasados.

Aquí hay una nueva **etnicidad en conflicto**, *"un proceso de vida y muerte al mismo tiempo y en los tiempos y espacios diversos en los cuales se gesta nuestro vivir"*, como dice Adriana Pinda. Esta diferencia cultural ya no habla desde **Un** territorio ni **Un** tiempo único de representación de **Lo** mapuche, porque su ruralidad se ha vuelto urbana durante los desplazamientos y las migraciones compulsivas del siglo XX.

Tiempos y espacios se han trastocado durante generaciones de desplazamiento forzoso. Creencias ancestrales de la *gente de la tierra* perviven *ahora* en las periferias de las ciudades. Rogativas del conurbano en casas de cartón. Mapurbes del Neuquén mezclados con los *Sin techo*, son ahora los *sin techo*. Ambientalistas de Temuco, Puerto Aysén o Esquel resisten proyectos mineros contaminantes, se entremezclan con las comunidades mapuches que resisten los desalojos de los **Bennetton** en el oeste del Chubut. Heavy metals de orígenes paisanos reivindican a sus abuelos indios; vuelven a camarquear con camperas de los **Sex Pistols**. Un albañil borracho baila la danza sagrada del ñandú, danza su *choike purrún, cae y se levanta* en un baldío de Trelew, en las canciones de **La Chuza**.

Mestizaje trágico de hombres y mujeres, de espacios y tiempos, han generado este mundo mapuche ya *"no idéntico en sí"*; una actividad de diferencia cultural que no cuaja (como diría Rulfo): hace metástasis con otras identidades silenciadas, vigiladas; *"somos los desconocidos de siempre vieja"*, dice el graffiti en un suburbio patagónico. *"Rolingas chalersos", "chilotes de mierda", "chatos", "rotos", "indios resentidos", "negros quarteteros a morir"*;

identidades rururbanas conflictivas que son vistas desde el ojo único del poder como una transformación *monstruosa* que *no cuajó* en el modelo civilizado del "crisol de razas".

HIBRIDEZ, MESTIZAJES, ORALITURAS

La idea trágica de mestizaje de *tiempos y espacios* de la poeta Adriana Pinda propone asumir esta realidad cultural contaminada como una posibilidad de *ser y decir* de **los sujetos del desplazamiento**.

¿Las poéticas mapuches contemporáneas, podrán ser un continente posible para esa realidad fragmentaria, no única? ¿Una doliente y sutil operación de lenguaje impuro que inscriba su *memoria y presencia* en el otro?

La transfiguración de manifestaciones artísticas de la lengua ancestral (como los *ül*) en "poesía", es parte de esa articulación ambulante y ambivalente de mestizajes; una nueva reescritura de lo propio, ya no como unidad, sino como presencia que habita en esta realidad partida. Usos ancestrales, como el **lenguaje curativo de los y las machi** se entremezclan ahora con la noción occidental de poesía; y a la vez implican un corrimiento de eso "poético occidental" hacia ámbitos de uso sagrado exclusivos de la antigua lengua mapuzungun.

La propia Adriana Pinda reescribe en *"escritura huinca"* sus estados de trance de los sentidos; su *lenguaje oral y físico*, creado para la sanación de cuerpos-espíritus enfermos, extraviados y sufrientes, se subvierte *ahora* en poesía:

Se le había ido el espíritu, dicen

Le hicimos fuego con luna llena en su ruka,
sus brazos no querían mapuche por eso la pena,
pero se rindió con foyé mientras cantábamos.

Trutruka, pfvilka, trompe antiguo con raulí para
[enamorarla.
Un muchacho pedía por su regreso,
porque la liberáramos de los perros negros.

Ya no quería ser secuestrada la muchacha en
[otro mundo,
pero su corazón estaba partido en dos.

POESÍA MAPUCHE

Por eso la pena y los piojos blancos.
Pedimos a la mamita le sobara la partidura
allí donde moría.

Vinieron entonces buenos olores,
tierra de Treng-Treng llenó sus manos,

volvía el espíritu de chiquilla enferma
porque la madre fue por él.

"Tuve que ir a buscarlo por donde se perdió".

("Sanación", Adriana Pinda)

Lo que ahora leemos como "poema" ha sido (también) ceremonia de éxtasis de una machi, lenguaje de sanación hacia el interior de la antigua comunidad, parte del *machitun* para unir un corazón *partido en dos*; porque en este mundo de desplazamientos forzados, hay una espiritualidad partida que el poema-lenguaje de la machi puede unir o entretejer.

El machitun contiene esa ceremonia poética oral como parte de otras mixturas materiales muy ternas para *traer de regreso al espíritu*: la luna sobre la ruka (casa), la sobadura sobre lo roto, el fuego, la música de los instrumentos antiguos: *"trutruka, pvfvka, trompe antiguo con raulí para enamorarla"*. Un lenguaje de éxtasis sobre el *cuerpo/espíritu* hasta espantar los "perros negros" e invocar los "buenos olores, la tierra de Treng-Treng Vilú", aquella serpiente de la tierra que arqueó su lomo para salvar a los antiguos mapuches en el gran diluvio universal provocado por *Kai Kai Vilú*, la serpiente del agua.

La poesía mapuche contemporánea, emerge como un arte fronterizo, desplazado; se construye desde su oralidad antigua, ahora transformada en escritura que pugna por inscribirse en el mapa poético de Argentina y Chile. Dice el poeta Bernardo Colipan: *"El tiempo azul de la memoria, ese que circula por debajo de la tierra, arrastrando los susurros de los antepasados y que traen recados de un sueño azul, es el soporte donde descansa la poesía mapuche actual"*.

¿A COMODAR O COMPRENDER?

Me pregunto qué hará nuestra crítica literaria nacional, tan argentina, central, rioplatense, frente a este emergente poético anómalo a sus *ojos de video tape*. Qué haremos desde nuestros pequeños campos literarios regionales y patagónicos, donde pastan paisajismos, nacionalismos o viajeros extrañados ante "el vacío".

Me pregunto qué harán los esencialistas de unos y otros relatos congelados: tanto los que postulan la restitución de una cosmovisión intocable del pasado mapuche, como los defensores de los relatos nacionales de Argentina o Chile, o los humanistas multiculturales que colocan en la "otredad" de las diversidades culturales a las manifestaciones activas de los "pueblos originarios".

Algunos trabajos de "interpretación" ya intentan acomodar estas experiencias poéticas dentro de los anaqueles de las literaturas nacionales en categorías como "Poesía etnocultural", "Etnoliteratura", "Nuevas literaturas indígenas"; o suelen ser restringidas al ámbito de las "Literaturas regionales".

Ante el apresuramiento crítico por rotular, aquietar, emplazar lo desplazado; estas poéticas de cruce y mestizaje de lenguaS van bordeando las líneas de frontera; habitan espacios de tensiones lingüísticas, culturales y sociales donde florecen particularidades y diferencias activas que cuestionan los estatutos del silencio.



FEMENINA Y MAPUCHE

ENTREVISTA A LILIANA ANCALAO

Por Carlos J. Aldazábal



En el I Festival Nacional Poesía en El Centro, la lectura de Liliana fue una de las que más impactaron en el público. Una voz nitida y honesta, capaz de encantar con su música, tanto en castellano

como en mapudungun. Flotando en esa magia, aprovechamos el silencio para conversar un poco.

¿Cómo fueron los tiempos de los primeros poemas?

Fueron los tiempos de la adolescencia y de la escuela secundaria. Escribía poemas de amor (algunos los tiene guardados mi hija Morena), pero no tenían valor literario. Mi lectura de poesía se limitaba a la escolar, no me alimentaba bien por entonces.

¿Primero fue el español o el mapudungun?

Yo pertenezco a una generación que nació con la pérdida del idioma originario. "Qué hubiésemos podido ser, si nos hubiesen dejado ser" escribe Víctor Heredia en el Taki Ongoy. La política educativa "monocultural" que impuso el estado argentino a los pueblos originarios tras la derrota militar, hizo estragos en el modo tradicional de transmisión cultural. No sólo fue la educación, el plan de avergonzamiento fue sistemático. Desde todos los frentes, durante un siglo se nos impuso lo occidental: el idioma, la religión, las instituciones, la economía. Era lo deseable, frente a lo despreciable que era lo propio, lo nuestro.

Mi primera lengua es el castellano, la segunda, la que estoy reaprendiendo, es el mapudungun, que es mi lengua ancestral.

¿Con vos es posible pensar en el desarrollo de una poesía femenina y mapuche en el panorama de la poesía nacional?

Me resulta difícil ubicar la poesía con una identidad originaria en el panorama de la poesía nacional. Los mapuche somos preexistentes a las naciones chilena y argentina, y yo pienso a mi poesía así, como parte del desarrollo de la poesía femenina y mapuche que ya se viene dando, por ahí, con más referentes del otro lado de la cordillera, en Ngulu Mapu.

¿A quiénes considerás tus maestros literarios?

A los poetas patagónicos, a Eduardo Galeano, a Atahualpa Yupanqui, a Gelman, a Benedetti, a Neruda. En fin, considero maestro literario al escritor que esté leyendo en el momento, sea o no en un escrito literario, el escritor que me sorprende con un hallazgo, una frase, dos palabras que reúnen un universo.

¿Qué significa escribir poesía en mapuche desde Comodoro Rivadavia?

Es una rareza ¿no? Un idioma que le arrancamos a la historia a fuerza de tenacidad, un rescate logrado por la comunidad Ñamkulawen, a la que pertenezco, con la ayuda de hablantes, con la ayuda de un lingüista de la Universidad nacional Patagónica San Juan Bosco, un trabajo de muchos años en los que hemos hecho un camino para aprender este idioma que nos pertenece. Para mí es la concreción de un sueño, poder tener esta posibilidad de traducir mi poesía a mi lengua materna.

¿La condición femenina hace difícil el acto de escritura?

POESÍA MAPUCHE

No, la condición femenina fluye sin proponérmelo, es mi condición humana que a veces se diferencia más de lo masculino cuando me remito al tema de la maternidad, por ejemplo. No sé, no tengo muy claro cuando mi escritura es más o menos femenina.

Sí tengo bastante claro cuando soy víctima de mi propio machismo, y ando a los tropiezos con mis ganas de sentarme a escribir y no me lo permito hasta que la casa está más o menos ordenada, la comida en marcha o puse la ropa a lavar.

¿Cuál es la relación de tu poesía con el cancionero popular patagónico?

Existe una vertiente en la creación a la que se llama "la trova patagónica", reúne a los cantautores que tienen una producción en la que letra y música son de calidad estética. Personalmente valoro a estos trovadores porque se hacen cargo de la investigación, de la revisión crítica de la historia de la región, traducen su pensamiento en las letras, con belleza, y además son inquietos buceadores de ritmos, no aceptaron el estereotipo del loncomeo como molde. Los considero mis compañeros, comparto escenarios en los que poesía y canciones pueden convivir y potenciarse. Mi esposo, Lucho Martínez, ha puesto música a algunos de mis poemas y a los de otros poetas, y les ha dado otra dimensión.

¿Cómo conviven la tradición y la modernidad en el contexto de tu producción?

Tradición y modernidad son dos conceptos que se cruzan permanentemente en las discusiones y sobre los que se toman posiciones en el proceso que viven los pueblos originarios en la actualidad. Hay organizaciones y comunidades que sostienen que hay que regresar al estado de libertad previo a "la pacificación" o a la "conquista del desierto", a un estado de pureza cultural que se identifica con lo ancestral-tradicional, y desde ese lugar toda otra posibilidad respondería a un pensamiento "winka". Al interior de mi comunidad, sostenemos un derecho, el derecho de elegir nuestra modernidad, y a esta idea de modernidad ingresamos las novedades

que nos permitirían desarrollarnos saludablemente desde nuestra identidad, aún viviendo en la ciudad. Por ejemplo, didácticas para aprender y enseñar el idioma como segunda lengua, o prácticas de nuestros rituales en espacios nuevos.

En mi poesía aparecen la ciudad y el campo como dos espacios por los que transito, pero no son símbolos de tradición y modernidad, son mi contemporaneidad.

¿Hay un diálogo fluido entre los poetas mapuches de los dos lados de la cordillera?

Nos encontramos en las antologías que se han editado en Chile y en España, nos leemos, nos reconocemos en lo que escribe el otro.

Las pocas veces que podemos reunirnos, festejamos. De algún modo somos exiliados, no estamos juntos porque la historia nos negó esa posibilidad. Hay muchos silencios, nos miramos y sabemos por qué caminos hemos andado. De vez en cuando nos mandamos un mail.



Liliana Ancalao nació en Comodoro Rivadavia en 1961. Sus orígenes en este Wall Mapu (territorio) se remontan al tiempo en que sus bisabuelos cruzaban la cordillera como si fuera un puente, sin los límites impuestos por Argentina y Chile. Perteneció a la Comunidad mapuche-tewelche Ñamkulawen. Publicó los poemarios *Tejido con lana cruda* (2001) e *lñchiu* (2006). Su obra poética ha sido incluida en la antología *La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea*, editada por la diputación española de Málaga (2007).

cuando me muera deberé cruzar el río
cuando me muera deberé cruzar el río
qué perro hará de guía si no tengo
un perro flaco que olerá mi cobardía
irá a mi lado

y estará la vieja en la balsa
le entregaré dos llankas
para que me cruce
las piedras arrancadas de cuajo
de mi garganta
de mi estómago
crecidas en los dolores
en los gritos que no pude gritar
cuando se agrandaban mis ojos
y hacia que vivía

*feichi lali mulen ñi nontual katrutuleufun
feichi lali mülen ñi nontual katrütuleufün
chem trewa ngiyulaenew, nielan trewa
trongli trewa nümüalu ñi llükanten
amuay ina inche*

*kushe müleay nontuwe mew
eluafiñ epu llanka
ñi nontuaetew
ti pu kura folilentuel
ñi kütikun mew
ñi pütra mew
ifümüchikekura kutranpiwkelelu
wirarün pepi wirarünoel
feichi ñi pu nge yifüingu
ka inche koilatufun ñi mongen*

*elutukuafiñ tüfa
yom nielaay chem no rume
mupiñ kechi pu külleñu
pepi pelafilu ñi llumümel ta ti mongen
amulu
pu alwe ñi furi mew
kintualu pu düwen
pu lalün
pu metawe
pu tapül*

falilulüay kushe ?

*prayu ñi trewa iñchiu
nontuwe pinguzay rupanantü
ngulu mew*

entregaré esas piedras
y no habrá más
seguro lágrimas
porque no pude encontrarle el secreto a esta vida
porque me fui
detrás de los fantasmas
buscando tramas
y arañas
y cántaros
y hojas

reconocerá la vieja su valor?

subiremos con mi perro
la balsa se deslizará en la tarde
hacia el oeste

después no sabré
si soy un caballo
o un resuello
si es el viento una trutuka

*feymew kimlayan
kiñe kawellungeli
ka kiñe neyüngeli
kurufngele kiñe trutruka*

y saldremos galopando
a desparramar las estrellas del río
y en el movimiento circular
sabré de una vez
qué es ser un guerrero que corre libre hacia la muerte
qué visiones lo ardían

*tripaayu wirafülu
püdümlu leufü ñi puwangelen
ka awün mew
kimuan kiñetu
chem ngey ngelu kiñe kona leflu kisungen lan mew
chem perimontu iüfueyew*

arribaremos
y tiene que estar allí mi hermana menor
tiene que estar
no puede ser la muerte una nada para un pájaro
para quien ha pintado con pinceles el fuego

ella tendrá cicatrices visibles en los ojos
sus ojos más certeros aún
hurgarán en mí
hasta sacarme las espinas
me dibujará el rostro con sus dedos
una huella de choique

arderá el fuego sobre piedras azules
comeremos corazones palpitantes
y mi hermana pintará un kultrun en el aire
con la sangre

*fentepuyu
müley ñi müleael ñi pichilamngen tie mew
müley ñi müleael
ti lan pepi ngelay kiñe chem no rume ti kiñeishim
iney wiri kütral*

*fey nieay pu pefalañken pu nge mew
yom pu refnge
kintuayngu inche mew
entuenew pu wayun
kolotuwüenew ti pu changüll mew
kiñe choikepünon*

*üiay kütral wente kallfükekura
winüngkü piwketuyu
mollfün mew inche ñi lamngen wiriay
kiñe kultrun ankawenu*



(del libro *Mujeres a la intemperie / PU ZOMO WEKUNTU MEW*, el suri porfiado, 2009)

*wiñooyu mallin mew
kütral mew niey ti che
pu kuyulchalla ka küyen
pu alamo ñi filltapül wilüfülu*

*feymew konümpafiñ
fentren kamapu
latuan*

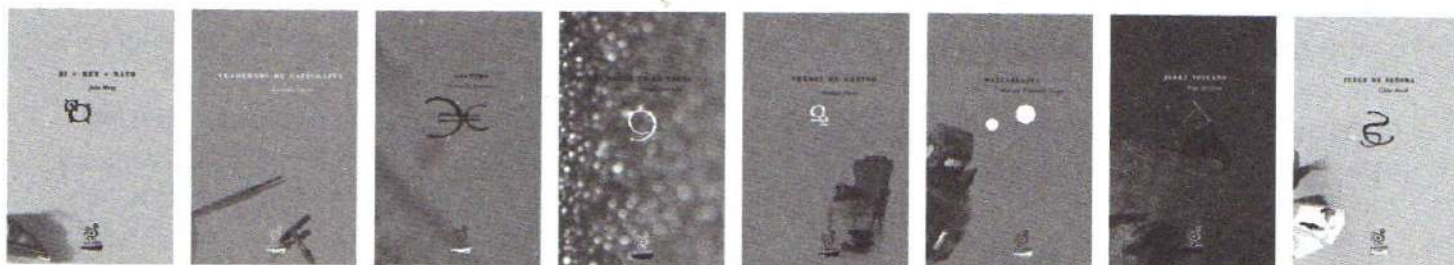
*pu barrio rukawe
tremlu uyülonkon mew
waria afpun mapu mew
pu nylonwallka ka pu wangelen tie mew
pu cable kompuchelomtuwe*

regresaremos al mallín
y habrá la gente alrededor del fuego
las ollas tiznadas y la luna
y cada hoja de los álamos brillando

entonces me recordaré
de ellos tan lejos
y moriré de nuevo

de los barrios planes de vivienda
creciendo en vértigo
en la ciudad con horizonte
las bolsas de nylon y las estrellas allí
entre los cables del alumbrado público.

EL SURI PORFIADO EN TRES VERSIONES



El crítico Jorge Monteleone, junto a los poetas Leopoldo "Teuco" Castilla y Sergio De Matteo, hablan de este significativo proyecto poético editorial que ha logrado construir, en apenas dos años, un catálogo de 36 títulos con lo mejor de la poesía argentina.

V ERSIÓN 1: JORGE MONTELEONE

La realidad, dijo el gran viejo, prefiere las simetrías y los leves anacronismos. Busco en el diccionario el vocablo suri y hallo "ñandú, avestruz americano". Imagino otros animales: el erizo, el pescado rabioso, los perros lunáticos y el coro de perros que cantan a la luna, el gato Berenice y los gatos de Baudelaire, la liebre de marzo, el odradek, el sapo negro con dos alas de Baldomero...

¿Cómo es posible, sin embargo, que la poesía sea un avestruz que porfía?

Leo la novela *Zama* de Antonio Di Benedetto y hallo la respuesta en el capítulo 49.

Alguien trae un avestruz. Lo abre con un cuchillo. Diego de Zama pide un poco de su sangre, que cae en un chorro sobre un cuenco. Zama arranca una pluma del ave, talla cuidadosamente la pluma, la moja en la sangre, saca de sus ropas un papelito y en él le escribe a una mujer que no verá jamás: "No he naufragado". La sangre del avestruz se coagula y ya no puede escribir más. Pone el papel en una botellita y lo arroja al río. Algo exterior, humano, fluye a través de él. Piensa que, en verdad, ese mensaje no está destinado a ninguna persona en especial. Se dice: "lo había escrito para mí".

Escribimos los poemas así, con esa sangre que guardamos en un cuenco apenas antes de que se coagule. Escribimos en un papelito pequeño, con letra apenas legible, en la mayor precariedad. Sólo hay tiempo para un mensaje: "No he naufragado". Arrojamus el poema en una botellita que se va en la corriente de un río. Escribimos para todos o para nosotros mismos –un modo oscuro de decir: "para nadie". Pero allí está el poema en la intemperie sin fin– Arrojado al río del tiempo. El poema escrito con la sangre porfiada de un suri. Celebro hoy con ustedes esta porfía.

V ERSIÓN 2: LEOPOLDO "TEUCO" CASTILLA

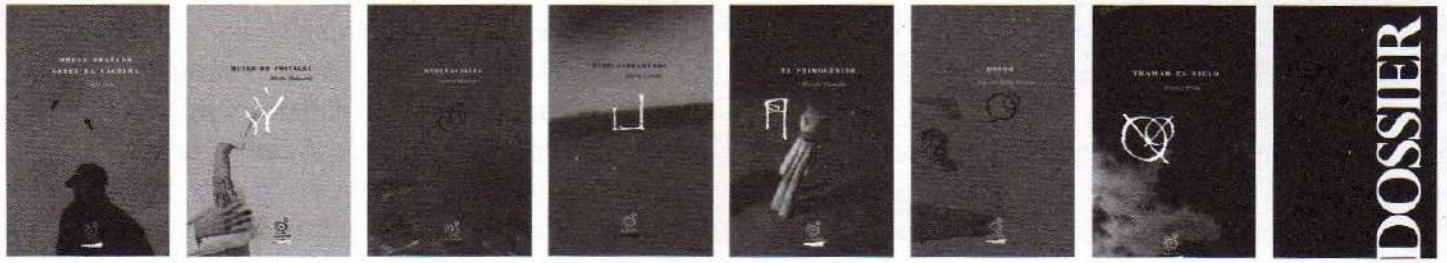
Criatura rara es el suri. Camina como hombre y no puede ser pájaro. Y es pájaro. Sólo que la tierra no lo deja irse, volar como él se acuerda que volaba cuando el aire estaba empedrado de polvo y meteoritos.

Raro es. El macho empolla los huevos, y no es porque no haya hembra, sino que el suri es animal único. Será por andar con ese trote triste, cansado, de viudo.

Y claro, como ya no es ave no puede cantar. De verlo irse enfilando la persona para un lado y la cabeza a merced del viento alguien dijo "Se parecen a los poetas, son porfiados también como ellos y no llegan nunca. Andarán buscando sus decires".

Los suris cuando huyen por el campo se pierden como las palabras, desconcertados, pero olfateando el mundo.

Y también los matan por la pluma. Como a los poetas.



VERSIÓN 3: SERGIO DE MATTEO

En el blog oficial de el suri porfiado (www.elsuri-porfiado.blogspot.com) puede leerse: "EL SURI PORFIADO es un proyecto editorial independiente que publica y difunde poetas de distintas regiones de la Argentina, sin excluir poéticas de otras partes del mundo. Con una fuerte impronta de las nuevas voces, la editorial reserva también un espacio para los Maestros: por eso en el catálogo aparecen nombres representativos de distintas tradiciones culturales junto a los registros emergentes".

Efectivamente, la editorial intenta la intervención cultural como un factor determinante en donde compulsan estéticas, obras, autores y editores en la conformación del campo literario. En dicha red de relaciones no sólo se incentiva la reposición de tipologías culturales vinculadas a la tradición sino que también se hace con la producción poética de nuestros contemporáneos. Esta constante disputa poética y conceptual nos permite interpelar a los lenguajes-objetos y a los dispositivos paraliterarios (metalenguaje), pues en esa mediación se definen las jerarquías y los cambios de paradigmas literarios.

Si una estrategia editorial no tiene en cuenta esto, poco puede hacerse para difundir a Canal Feijoo, Bustriazo Ortiz, Vinderman, Williams y el resto del catálogo, más allá de publicarlos y guardarlos en el depósito, sino que la idea-fuerza del Suri es posicionarlos en el sistema literario. La ciudad letrada —con o sin la participación activa de sus actores— se nutre de obras canonizadas y las que están construyéndose, que luchan, discuten y se re-valorizan en la instancia de lectura y réplica. Lo instaurado, es decir, el enunciado conclusivo, emite su

dictamen, un ordenamiento que traza un camino que puede ser ampliado (por los adherentes) o combatido (por los adversarios), que incidirá en la distribución del capital simbólico. La cultura es un campo de batalla, y es desde donde se desprenden y animan múltiples posibilidades, puentes y atajos, vasos comunicantes que, en definitiva, hacen y dan sentido a la historia literaria, porque más allá del fenómeno agonístico, de las voces legítimas y relegadas que se enfrentan, siempre habrá para cada escritura una fiesta de resurrección.

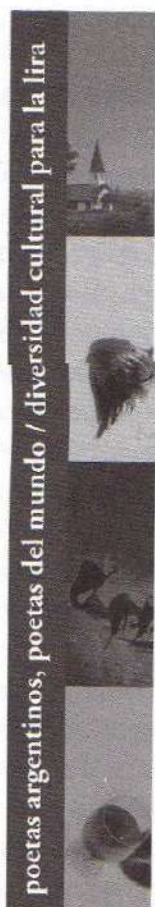
Coincido con lo que ha declarado Carlos Aldazábal en una entrevista: "Todo catálogo responde a parámetros estéticos y políticos. Al difundir ciertos poetas y no otros, estamos hablando de lo que para nosotros debería ser el canon de la poesía argentina. Y nuestro canon está, por lo menos, en disidencia con las tendencias hegemónicas del momento". Y amplía: "Las condiciones económicas impuestas en los 90 y la crisis del 2001, desataron una proliferación de micropymes, incluso las de poesía. Frente al desinterés de los grandes conglomerados editoriales por el género, la producción independiente se presentó como una solución posible. El problema fue que esta proliferación, en vez de ser un espacio de diversidad y de libertad, se transformó en un eco esnobista aprovechado por tendencias hegemónicas; un esnobismo moldeado principalmente desde Buenos Aires, Bahía Blanca y Rosario".

Se podría agregar que los libros de poemas ocupan un sitio marginal en las mismas librerías, también en los catálogos de la industria editorial, porque no es redituable su costo-beneficio; además que desde la misma academia se considera a la poesía una práctica significativa subalterna dentro de la serie literaria. Por lo tanto la política financiera y publicitaria de las grandes editoriales es mínima o nula

para apoyar la promoción de los poetas, salvo el caso de los que han sido consagrados por la crítica o cierta popularidad que, muchas veces, es ajena al propio campo. Los datos macroeconómicos que manipulan las empresas editoras multinacionales indican que el "consumo" de poesía por parte de un gran público es menor y, en consecuencia, no genera el flujo de dinero que necesita el negocio capitalista para usufructuar la ganancia (la codiciada plusvalía).

En líneas generales, sopesando nuestro catálogo, es interesante el desafío de asociar los espacios geopolíticos en donde se elaboran prácticas de escrituras disímiles, aleatorias, híbridas (aplico el concepto de literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar), y que a su vez se hallan sustentadas en micro-zonas de producción provincial o local que se diluyen para fermentar poéticas que trascienden el pago chico. Entonces, es válido asumir el riesgo de hablar para afianzar una poesía argentina emer-

gente que reivindica el valor de la palabra en sí, sin escuelas ni capillas literarias, augurando la diversidad cultural de la lira, a sabiendas de que generará resquemores y malentendidos. Pero ahí está el juego, sostenido a un mismo tiempo por el énfasis individual y el carácter social de las obras y de los autores, interregno en donde domina y fructifica el lenguaje, el lenguaje propio de la poesía, la decantación de cada poética plural y polisémica. Componentes colindantes, exógenos, pero relacionados y traspuestos desde los textos de la realidad a los textos de cultura. Junturas (ambos enunciados: el mapa y el artificio literario) en las cuales se friccionan los límites impuestos por la ciudad letrada a las provincias que, debido al fluido intercambio entre editores y creadores, cooperan en la disolución de las fronteras; operación que propicia un derrame cultural que hace factible armar un corpus poético con las más variadas aristas y perfiles que, por los parámetros estéticos y políticos, confluyen en las ediciones de El Suri Porfiado.



2007

Juan Carlos Bustriazo Ortiz · *Elegías de la piedra que canta* · Bernardo Canal Feijóo · *Penúltimo poema del fútbol* · Oscar Steimberg · *Posible patria y otros versos* · C. J. Aldazábal · *Herederás la tierra* · Emiliano Bustos · *Cheetah* · Tomás Watkins · 26 · Sergio De Matteo · *Diario de navegación* · Rodrigo Galarza · *Parque de destrucciones* · Dante Sepúlveda · *Poema en veinte vinos* · C. J. Aldazábal · *El caserío*

2008

Mónica Muñoz · *Anika* · Ariel Williams · *Los fronterantes* · Maritza Kusanovic · *Hullablanca* · Jorge Spíndola · *Jerez volcado* · Clara Anich · *Juego de señora* · María Malusardi · *Museo de postales* · Vicente Muleiro · *Ondulaciones* · Julieta Lerman · *París intramuros* · Guillermo Siles · *El sabor de la fruta* · Paulina Vinderman · *El vino del atardecer* · Eduardo Romano · *Entre sobrevivientes y amores difíciles* · Alberto Szpunberg · *El libro de Judith* · Verónica Ardanaz · *Mariposa de hueso*

2009

Javier Villafañe · *Hay que regar antes que llueva* · María Rosa Mó · *Transparencia* · Martín Palacio Gamboa · *Lecciones de antropofagia* · Julia Wong · *Bi-rey-nato* · Alejandra Correa · *Cuadernos de caligrafía* · Bruno Di Benedetto · *Country* · Germán Arens · *Versos de Gabino* · Julio Leite · *Breve tratado sobre la lágrima* · Liliana Ancalao · *Mujeres a la intemperie* · Marcelo Ahumada · *El primogénito* · E. Atilio Romano · *Qosqo* · Mónica Efron · *Tamar el cielo* · Eliana Drajer · *Muñequita chocadora*



el suri porfiado

CATÁLOGO

LAS TRES ESCENAS DE LA POESÍA

Por Jorge Santiago Perednik

Una reflexión acerca del funcionamiento de la institución poética en la Argentina

La poesía tiende a ser considerada una cuestión abstracta, sin cuerpo, que se confunde y oculta en la materialidad de los versos. Tal vez al abrir un libro de poemas en última instancia, atravesando la escritura, no haya de la poesía más que eso, un eso indefinible, inencarnable. Tal vez la poesía sea para uno lo que nunca va a llegar a ser, o lo que fue y se evaneció, pero al proponerla a los demás cobra necesariamente forma: lejos de toda abstracción o incorporealidad, sólo puede ser presentada bajo cierta apariencia, que depende del presentador. A su vez cada época ofrece un montaje de la poesía predominante, propio del momento y el lugar, y ese montaje dispone a las personas para un modo de relación con la poesía que cambia con el tiempo. Aquí se va a intentar dar cuenta de las tres puestas en escena básicas que juegan el partido de la contemporaneidad poética, poco visibles en tanto la mayoría de los poetas, preocupados con razón por las cuestiones de la escritura, suelen cerrar los ojos a los procedimientos, mientras otros, ocupados en los resultados para sus carreras, están interesados en disimular su actividad. El objetivo al que apuntan estos párrafos, precisamente, es una mayor visibilidad de lo que pasa con el funcionamiento de la poesía en la sociedad argentina, y probablemente en todas las sociedades contemporáneas.



Hay una escena primaria, la escena propiamente poética, que aquí se da en llamar *la poesía*, cuyo retrato (o re-trato, en el sentido plástico, en el sentido de la repetición en el empeño, e incluso en el sentido de una nueva manera de considerar el tema) se forma con apenas un par de elementos: escritos y personas. Únicamente escritos –poemas– y únicamente personas –lectores y escritores. La pobreza de esta escena, su ascetismo, se debe a su

rigor: considerar que la literatura o la poesía se reducen en primera instancia a esto, un encuentro complejo de las personas con los escritos. En cuanto a la riqueza de esta escena de la poesía, si la hay, se deberá no a la cantidad de elementos u ornamentos que se agreguen –todos posibles y todos prescindibles–, sino estrictamente a la calidad de las relaciones entre sus dos protagonistas: al tratamiento que las personas den a los poemas, o a cómo resulten afectadas por ellos.

La utopía de esta escena, en todo caso, está en cierta manera de concebirla: pensar que está aislada. Todas las utopías se conciben a partir de esta figura del aislamiento o la isla. Las aislaciones, sin embargo, son apósitos imaginarios; en los hechos otras escenas rodean, cruzan o interfieren a este modo primario de la poesía, que ocurre, se repite y multiplica, con estas vecindades y cruces, influencias e interferencias, cada vez que alguien abre un libro, una revista, un diario, una computadora, un cuaderno y lee o escribe un poema.

Hay que insistir por otro lado en que se trata de una escena privada, incluso íntima; nadie tiene acceso a ella salvo su protagonista, y no sólo carece de un especial escenario que la exhiba sino que además no lo tolera. Esta relación entre una persona y un objeto de palabras, inasible para los demás, porque ocurre en el interior de un espacio inaccesible desde el afuera, tiene también un tiempo, no menos inasible: dura lo que el encuentro que la constituye. Además es una relación despareja: las personas y los poemas, aunque tienen algo en común, porque ambos están hechos de

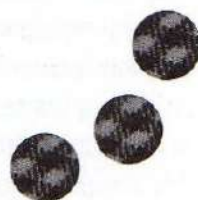
palabras, no son equivalentes: una persona no puede ser una obra de arte a pesar de los esfuerzos de los biógrafos, ni un poema tener vida – salvo en sentido figurado –, a pesar del intento de algunos críticos – que pretenden hablar literalmente. Cada uno de los protagonistas tiene su papel en esta pieza; en caso de asumirlo, lo que requiere afinidad y coincidencia, habrá un encuentro poético: la escena logrará su cometido. Una escena sin escenario es una miniatura preciosa: se sustrae al espectáculo, no lo admite, y esto la distingue irrecuperablemente de toda otra escena. La escena sin escenario, toda una definición, constituye el valor secreto, inapreciable, de la poesía.



La segunda escena es una relación entre poemas y textos, o poemas y personas mediante textos: críticas, comentarios, antologías, reflexiones, ordenamientos que los poemas incitaron a hacer y tratan sobre ellos. Son textos (si vale llamarlos así) escritos a partir de poemas, o sobre poemas, o en función de poemas. Es la poesía vista por los textos. En esta escena se juegan unas cuantas cosas, la historia de la poesía entre ellas; los centros de enseñanza superior y media son dos de sus columnas basales; generalmente el ensayo es su momento culminante aunque no frecuente y la nota periodística su momento repetido, aunque hecho para olvidar. Si la primera escena es estrictamente poética, esta segunda es típicamente intelectual y estos párrafos son parte de ella. La escena poética es íntima, y en tanto se desarrolla a partir de la relación entre la persona y el poema, está dentro del mundo pero no es para el mundo: es una experiencia tan imposible de transmitir a otros como de recibir de otros; la dificultad de conocer la experiencia ajena, incluso, no supone la facilidad de conocer la propia. Esta segunda escena, en cambio, aunque se arma con la relación entre la persona y el poema, es pública, y eso incluye la voluntad y el proyecto de darla a conocer y difundirla; la publicación y la publicidad sostienen a esta escena. Su materia es sobre todo un montón de palabras – escritos que se construyen sobre escritos, lecturas que se dan a conocer a los demás –, pero también un montón de instituciones respetables que aseguran la circulación de tanto material:

universidades, academias, medios de difusión, entre otras.

La segunda escena, aparentemente crítica, tiene sobre el presente de la poesía, en sus múltiples aspectos, un papel vacilante. En algunos casos se suma a la primera escena como uno de sus afueras más valioso; en otros, los peores, está tomada por una tercera escena, "la sociedad poética", que a continuación se pasará a tratar. Cuando ello ocurre los críticos, historiadores, profesores, antólogos afectados, a veces sin advertirlo, se vuelven voceros de las posiciones de esta escena. Una suerte de agentes de prensa que dan noticia de lo que ella decreta como importante o conveniente. Incapaces de ver cualquier cosa que la escena terciaria no ilumine, son escribas de la versión dominante.



El nombre de "sociedad poética" que se da aquí a la tercera escena podría ser otro. O incluso hablar de ella sin ponerle nombre. Lo que importa en todo caso es hacer visible su estrategia de existencia, que consiste en convencer a todos que la poesía, léase la escena primaria, es parte de ella y tiene lugar en su seno. Su tarea, su enorme cometido, empieza siendo entonces del orden de la persuasión. Imponer como un impensable, y por lo tanto como un incontrovertible, el hecho que la sociedad poética es el gran continente que lo abarca todo. Que es lo que aquí se quiere pensar y controvertir. Para empezar diciendo que la fórmula "la sociedad poética es la poesía más lo que la rodea" no es cierta, porque la mayor parte de la poesía ocurre fuera de su seno y su control. De hecho el apotegma societario dibuja la figura geométrica de un conjunto, la sociedad poética, que alberga en su interior otro conjunto, la poesía, respecto del cual, sin embargo, tiene muy pocos puntos en común; constituye así un mito de la interioridad que es inaceptable para la geometría. En cambio en el campo de la retórica hay una maniobra que atraviesa todas las figuras y tiene que ver con esta descripción, el engaño. Porque está apoyada sobre un engaño de base es que la sociedad poética necesita antes que nada persuadir, convencer de lo que no es cierto: que si se quiere dar con la poesía (o con la que importa) hay que

buscarla en su seno. También necesita que no se la piense ni se la exponga a controversia. En realidad poesía y sociedad poética son dos ámbitos separados de hecho y separables conceptualmente: ya se dijo que una tiene que ver con lo privado, o más aún con lo íntimo, en cambio la otra tiene que ver con lo público; una escena funciona en el ámbito primario del individuo; a la otra la intimidad no le interesa, funciona en el ámbito de la sociedad y busca la publicidad. Se puede simular que lo que no es, es, que la escena pública que arma esta sociedad es privada, o que la relación comunitaria que quiere instituir es del orden de lo poético; para ello se arma como una escena de reemplazo, que cualquiera sea la forma que cobre será el intento de imponer una simulación.

Que los ámbitos de estas escenas sean distinguibles no quiere decir que no se influyan: que no haya presencias de uno en el otro, que lo privado no afecte lo público y viceversa. De hecho el escritor, en tanto persona, y lo mismo sucede con el lector, vive en una circunstancia que lo afecta de múltiples modos: incluso interviene sus lecturas –mucho más de lo que sus lecturas o escritos afectan su circunstancia. Que hay influencia significa que hay más de lo que hay: que cada parte del todo tiene un afuera, e incluso necesita un afuera para distinguirse como parte. Cada ámbito es el afuera de los otros y tiene a los otros afuera. Desde su afuera los otros ámbitos influyen, y de ese modo están adentro. El *paradigma*, lo que se muestra ahí al lado, permite acuñar el concepto de *paradigma reactivo*, lo que está ahí al lado en reacción a lo que está aquí. Digamos que para la escena poética hay un afuera literario y otro afuera social-literario, además del mundo. Los dos serán paradigmas reactivos de ella en la medida en que, en vez de tener en cuenta la escena poética y tratar de no violentarla, incluyan en la misma lógica de su armado el objetivo de forzarla hasta donde sea posible, de impedir que la escena poética se constituya autónomamente, sin someterse a sus dictados.

La sociedad poética propone que no tiene afuera poético porque es el todo, que no tiene paradigmas reactivos, y lo que tiene que ver con la poesía está en su seno. Que es la gran escena donde las otras dos tienen lugar. Mientras dice que la poesía es cosa suya, trata de incluir y destacar ciertos poemas por sobre el resto, y fabricar –o en caso contrario de fagocitar– la crítica, la historia, las antologías. La tesis que aquí se esboza es que esta

confusión de las tres escenas, esta indiferenciación de lo que no puede ser confundido, es el signo de, y provoca, una enorme perversión en quien la propone, la sociedad poética y sus propiciadores, y tiene sus efectos en la poesía.



Las escenas tienen su escenario. El que arma la sociedad poética del siglo XXI, incluye en un primer plano, con la iluminación enfocándolos, a los activistas de esa sociedad, mientras en un segundo plano, oscurecida, transcurre una circulación permanente de figuras que por efectos de atenuación lumínica no tienen ningún rostro visible y memorable, actores borrosamente anónimos a los que podría llamarse "extras". Cabría suponer que ese primer plano de la escena, dado que se trata de una escena poética, tiene como protagonistas, si se quiere instaurar jerarquías, a los "grandes poetas". Sin embargo en la escena montada por la sociedad poética los actores principales y casi excluyentes son sus activistas: más allá de todo valor poético se destacan quienes con más rigor aceptan las reglas, las instituciones, las prácticas, las marcas que la sociedad poética propone; en otras palabras, los que mejor juegan su juego. También ocupan un lugar destacado los críticos que son estrellas para la sociedad poética en tanto trabajan para ella. Ambos concentran la atención porque el efecto lumínico hace que así sea. Ubicados en segundo plano, el resto de los poetas, casi todos, son la mayoría oscurecida, aquellos a quienes la disposición escénica que maneja la sociedad de los poetas relega de hecho a la categoría de "extras". Los relegados son los apartados, los pospuestos; entre los antiguos romanos eran los ciudadanos a quienes sin privarlos de sus derechos se desterraba. Esto no deja de ser paradójico: el conjunto de los poetas –a pesar de ser, más que necesario, imprescindible para la poesía– juega el papel de lo que casi sobra, de lo poco valioso. Lo mismo ocurre con el conjunto de lectores: también imprescindible –para los poemas publicados pero también para los meramente escritos–, está desplazado a un irremediable segundo plano. La disposición escénica de la sociedad poética oscurece vastas zonas de la realidad e invisibiliza a quienes las transitan. La economía de esta organización funda un orden que desprecia lo imprescindible para jerarquizar sus propios intereses, e intenta en el terreno del arte un desplazamiento de

lo propiamente poético a un papel subalterno. Privilegiadas otras cuestiones (éxitos, repercusiones, apariciones en los medios, dominio de instituciones, armados críticos), ¿qué es la poesía para la sociedad poética? Su razón de ser, parecería lógico contestar. No obstante, cuando la relación con el poema deja de ocupar el lugar protagónico y es subordinada a otras cuestiones, la poesía también deja de ocuparlo, pasa a ser meramente una excusa.

Como toda excusa, para la sociedad poética la poesía funciona como un extra: es imprescindible como un extra –sin los extras ciertas escenas no se pueden armar–, pero al mismo tiempo es imprescindible para su estrategia que lo extra no deje de serlo; en caso de que la primera escena pase a desempeñar un papel destacado, según la lógica societaria, en vez de estar de más pasaría a estar en falta. Una falta gravísima porque cuando la poesía ocupa el lugar protagónico, la sociedad poética deja de tener sentido. A los efectos prácticos, los que más interesan a escritores y lectores, a medida que la poesía gana protagonismo y vastedad, la sociedad poética pierde importancia, sus esfuerzos rozan el ridículo, su realidad se desdibuja.

Para la sociedad poética la poesía siempre está de más: es lo que la excede, lo que la supera, y este exceso es el signo de las carencias societarias. Inversamente para la poesía lo que sobra es la sociedad poética: en el momento de leer o escribir un poema, las cuestiones relativas a este armado escénico quedan de lado, o son un estorbo, cuando no un impedimento. En cuanto a los "protagonistas literarios" de la sociedad poética, sus estrellas, las que realizan las conductas y arman las instituciones que esta sociedad necesita, son literariamente secundarios, segundones, distractores: revoloteando y haciendo ruido alrededor de los escritos y los lectores, intentan meterse entre ellos, dirigir la relación literaria hasta donde sea posible. En tanto pretenden ser intermediarios forzosos, y que el lector necesite de ellos, operan como un obstáculo: distraen de la relación complicadamente directa entre las personas y los escritos que es la literatura. Y la distracción, para ser efectiva, necesita armar una escena que imponga respeto y tenga apariencia de real, en pos de lo cual copia de la sociedad mayor que le sirve de modelo, sacando partido sobre todo de la incurable vanidad, un sistema de promesas y castigos, tentaciones y extorsiones, posibles lucros y pérdidas, tomas y dacas, trueques, ventas, canjes, completamente ajena a la escena

poética; el desajuste notable entre ambas escenas, la imposible comparación, es el desajuste que hay entre la poesía entendida ocurrencia y la sociedad de los poetas.

Los fenómenos de la sociedad poética no son literarios en sentido estricto, lo son en sentido amplio, desde que rodean y afectan esa relación elemental de los lectores con los escritos, que en última instancia es el hecho básico de la literatura. Se trata aquí de aceptar que existen más allá de la voluntad de un individuo y realizar con ellos el movimiento que más les molesta: pensarlos, tratar de entenderlos, describir en qué consisten. Como el sorprendido en flagrante delito que se apura a escabullirse, reflexionar sobre la sociedad poética es provocarle una huida para dejar más camino a la literatura. Cuando el fantasma cobra cuerpo pierde su poder: pensar críticamente la sociedad poética es encender un foco sobre el cual los que controlan la disposición lumínica no tienen control; iluminar lugares que generalmente quieren ser mantenidos a oscuras, moverse sobre la escena imprevistamente, incluso si eso provoca molestias; un foco incontrolado siempre es molesto: altera la escena. Precisamente si la presencia del experimentador altera las condiciones en las que se realiza el experimento, lo modifica definitivamente, igualmente cualquier escrito que trate sobre la sociedad poética, en este caso su descripción, la afecta: al agregar un elemento a lo existente altera el orden societario, cambia la escena. Tiene, si se puede considerar a esta organización escénica una suerte de pequeña polis, efectos políticos.

El sistema colectivo-institucional de la poesía, el sistema de los "poetas" institucionalizados, ofrece varias tentaciones. Una, de rechazo, quiere derrocarlo e instalar otro que lo reemplace, lo que inauguraría una sociedad poética nueva y hasta dónde, pese a las promesas y expectativas, mejor. Una segunda tentación lleva a ingresar al sistema existente y ocupar algún lugar, sacarle provecho, lo que refuerza el actual estado de cosas. La tercera es probar un camino distinto, de resistencia, que transite una ética de la razón: desbloquear las celadas, barreras y tentaciones de la sociedad poética, y explorar la posibilidad de ser poeta compartiendo el tiempo societario sin tomar parte de su organización, básicamente antipoética. Abrir la posibilidad de que el yo de cada poeta sea, hasta donde es posible, un yo incooptado por los escenarios de lo espectacular.



Hullablanca
Maritza Kusanovic Vargas
El Suri Porfiado, 2008

Por Julieta Lerman

En un estudio sobre los simbolistas franceses, Edmund Wilson dice que estos poetas estuvieron muy atentos a crear, en su poesía, un lenguaje propio en una muy singular combinación de elementos y asociaciones que eran absolutamente suyas. *Hullablanca*, el segundo libro editado de Maritza Kusanovic Vargas, parecería llevar esta idea al extremo violentando el lenguaje convencional para apropiárselo e inventar uno totalmente suyo. Para usar términos propios de la poeta, el lenguaje tendría en cada uno un "pulsosemejante a todosdiferente". Primero habrá que entrar ahí, en los nombres nuevos que yuxtaponen todas las clases de palabras (sustantivos con adjetivos, "intuiciónfutura", con verbos, "hacensenos", con artículos, "lasruinas", y verbos con adjetivos, "asignadaestalla"); en los sustantivos que devienen verbos ("omblihan", "tormenten"); en el uso de las cursivas (¿voces que se cuelan en los poemas? ¿un poema adentro de otro?); el uso del francés-españolizado para duplicar el significado ("qu'es otr'ombre") y marcar en la escritura el lenguaje hablado, la oralidad ("marc'animal").

Quizás no sea del todo descabellado asociar este libro al simbolismo francés o, por lo menos, a uno de sus reyes. Si Baudelaire dio vuelta la concepción de la naturaleza poniendo el mal en su seno, *Hullablanca*, que significa "corriente de agua empleada como fuerza motriz" (RAE), pone el hambre y la pobreza como centro de dicha corriente. Se señala *otro nacimiento*, otro origen que tiene como núcleo la muerte. Un nacimiento al margen. Casi no hay un yo en los poemas, es un habla impersonal que pareciera anidar un *nosotros*: los excluidos y condenados al desierto metafórico y literal de la Patagonia. En este universo parido de muerte todo está invertido. Hay numerosas alusiones bíblicas pero dadas vuelta. En el origen no es el hombre quien se come el fruto del mal sino al revés. La inversión es, de hecho, más profunda. En este origen no hay siquiera una manzana pecaminosa sino que el problema, justamente, es que no hay lo que comer. El fruto es y está prohibido literalmente. Ellos, los muertos-vivos, vienen de las sobras, de las migajas, de un *plato vacío*. Por otro lado, en este mundo dado vuelta son los hijos quienes mueren y se reproducen sin sentido y son los hijos quienes paren a los padres: deben *nacerse* a ellos mismos. La palabra viene, también, de un *desierto* e inscribe esa violencia en el lenguaje. Poemas del "sinlugar", de los "aguantaderos de laquebra". La inversión esencial es hacer del vacío y de la falta una *fuerza motriz*, hullablanca. Hacer de esa herida un *combustible*: escribir (la hulla es un carbón que sirve para hacer combustible). Y darle voz a todo lo que está inscrito allí y no puede hablar.



Última Poesía Argentina
AA. VV.
Ediciones en Danza, 2008

Por Lisandro González

Ediciones en Danza se viene perfilando como un sello editorial de enorme trascendencia, y ostenta un catálogo de gran nivel. Libros de Escudero, Bustriazó Ortiz, Beatriz Vallejos y Latorre, por sólo citar algunos, así como las traducciones de Los V Latinos, la antología de "Primera Poesía" y tantos otros títulos hacen que preserve y divulgue obras poéticas de enorme importancia.

En el caso particular de su libro N° 50 eligieron publicar "Última poesía argentina", una antología de poetas argentinos nacidos desde 1977 en adelante (menores de 30 años al momento de la convocatoria).

Cuando se va a realizar una antología, supongo, puede plantearse un dilema: ¿se prioriza la calidad de los poetas a antologarse o bien que los mismos representen de manera consistente la escritura generacional de un momento? De hecho que cualquiera de las dos variables que se elija repercute en la otra –"elijo los mejores y eso va a colaborar para que sean los más representativos"; o bien "elijo los más representativos y de esa manera legítimo su calidad".

En esta antología, atento quiénes son los antologadores, podemos gozar de antemano de tranquilidad acerca de sus elecciones, tanto por la seriedad de los mismos así como del propio buen nivel de la poesía de cada uno, lo que legitima la selección, más allá de cuál haya sido la premisa de las ya nombradas que haya primado.

La elección se produjo de alrededor de 300 obras. De los 32 poetas seleccionados, la mitad es de la ciudad de Buenos y la otra del resto del país y de provincia de Buenos Aires (si bien algunos residen en ciudad de Buenos Aires). Considerando que el canon argentino generalmente se construye desde la Capital y poco más (basta ver si no los criterios y campos de trabajo de buena parte de los ensayos del libro "Tres décadas de poesía argentina"), es una proporción valiosa y hasta federal diría (de hecho, de las obras que este sello viene divulgando destaqué a un sanjuanino, un pampeano y una santafesina). Además, de los 32 poetas hay entre ellos 18 mujeres y 14 varones, donde cada género está equitativamente representado. Finalmente, entre los nombres elegidos hay poetas ya reconocidos y que gozan de cierto consenso crítico, junto a otros que no lo son tanto –y que en algunos casos lo merecerían.

Entre los autores, aparecen algunos intentos de trasgresión sin la sutileza que se podría esperar del lenguaje poético, lo que se ve incluso en el uso (o abuso) de términos antipoéticos que no siempre son llevados con eficacia al terreno del poema, faltando quizá cierta decantación y elaboración. También se advierte en varios casos la presencia de la infancia, pero con un

mirada naif y aniñada, en consonancia con cierta poética de los 90. Estos conceptos han sido duramente referidos en la crítica sobre el libro que publicó Giselle Pavlosky en el blog "Hablando del asunto".

No obstante, siendo una generación donde el discurso bloguero es de plena vigencia, aún así en la mayoría de los casos se logra reconocer una escritura poética diferenciada de la mera impresión rápida, ombliguista y sin elaboración de muchos blogs.

Por otra parte, son contadas las referencias directas al rock y las encontramos concretamente en un poema de Laura Lobov (Belle & Sebastian, grupo escocés de chamber pop), en el título de un libro de Sebastián González (Confortablemente adormecido, título de una canción de Pink Floyd) y Depeche Mode mencionado en un poema de Germán Weissi.

Analizando algunos poetas en particular, en Florencia Abadi encontramos una poesía delicada que brinda algunas imágenes sutiles. Guillermo Bravo muestra una serie de poemas que mediante un hilo narrativo despliegan un interesante y rico tratamiento del non sense. Martín Carlomagno trabaja eficazmente la visión poética de la infancia, el río y su paisaje. En Javier Foguet predomina un registro poético de la naturaleza con ricas imágenes que se animan a lo cósmico y existencial, mientras que Juan Esteban Linares sorprende con una poesía trabajada y de cierta atmósfera clásica, con referencias concretas a la cultura y la poesía. Tanto María Cecilia Perna como Victoria Scholnik –cada una con un registro propio– obtienen en sus textos buena poesía de ritmo etéreo y leve. Gonzalo Quevedo alterna en sus poemas un logrado tono barroco con versos breves, en tanto que Mariana Suozzo arrima versos de largo aliento que inquietan y se animan al tratamiento del humor y la ironía.

Así, en esta variedad de poetas que están comenzando sus obras –que crecerán o no con el tiempo– en la primera década de este nuevo siglo, se va intentando renovar la poesía y se fortalece así la apuesta acerca de que, como bien señaló Roberto Juarroz, "el poema es siempre tiempo joven".

risa ni entre los desarmaderos/ sino bajo este polo petroquímico de levadura inmensa/ llámese mundo o soporte.



Sueño americano

de María Teresa Andruetto (2009)

Por Alejo González Prandi

La podremos ver posando para una Kodak, pero nunca para la poesía. Su propia poética se lo impide. María Teresa Andruetto sale al ruedo sin saber qué ocurrirá en el camino. Sabe que no hay regreso. El futuro es siempre indagación. El pasado de la autora lo demuestra. Libros como *Pavese y otros poemas* (1997), *Kodak* (2001) y *Beatriz* (2005) nunca cierran, y no cierran porque sus identidades niegan el fin de la búsqueda, del asalto a lo desconocido.

En ese asunto de andar inquietando parajes poco explorados, la poeta sacude al lector e impide que logre acomodarse a sus anchas. El vuelo de lectura implica pozos de aire, turbaciones y movimientos inciertos. Hay riesgos. También rostros, gestos y testimonios, que crecen como un rumor, solapadamente entre las grietas, y de a poco van transformándose en historias tan conocidas como la vida propia.

Sueño americano es un álbum del grito mudo, un diálogo hecho de largos suspiros, de confesiones mínimas sobre imágenes de soledad, erotismo y espera. Es la narración de alguien que se ha tirado bajo la sombra de un árbol para contar qué le ha sucedido al mundo. ¿Por dónde comenzar? ¿Cuál es el principio? ¿Quién lo cuenta? Tal vez sea Patti Smith o no; una chica Bond, o no; una niña simpática con sus vecinos o una voz que habla por todos y en cada silencio reza una plegaria. Fuera de cualquier sonambulismo literario, Andruetto forja en cada palabra el arco de vitalidad que la constituye. La música se escucha en toda la dimensión de este sueño despedido como de una Polaroid.



Juego de señora

Clara Anich

el suri porfiado, 2008

"Cotidianidad por momentos sórdida, que delinea con precisión una voz propia, audaz y femenina". Carlos J. Aldazábal

Los gatos ríen/ y vos te empecinás / pero preferís no mirarme/
porque también eso te haría otro/ Desmantelar la farsa/
reconocer que fumás chocolates/ te inyectás con jugo/
juntás flores/ hamacás hijos ajenos/ No seré yo la madre/
de los que imaginás al masturbarte



Tramar el cielo

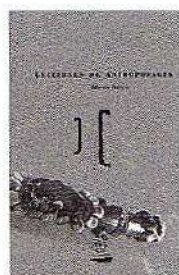
Mónica Efron

el suri porfiado, 2009

Nostalgia gozosa, burbujeante felicidad que disuelve la tristeza.

Experiencia poética que trama para sí un nuevo cielo:

"lo que era insoportable es pintoresco
un toque del lugar
aquel detalle
esa tenue manera de ondular"



Lecciones de antropofagia

Martín Palacio Gamboa

el suri porfiado, 2009

"La logofagia como ejercicio de la libertad, en franca coincidencia con el *Manifiesto de la Antropofagia* del brasileño Oswald de Andrade." (José E. Kameniecki)

Me doy pierna arriba/ con el revés de la mañana/ no ya en la



El sabor de la fruta

Guillermo Siles

el suri porfiado, 2008

Por María Laura de Arriba

El sabor de la fruta es el primer libro de un poeta, como sostiene acertadamente Santiago Sylvester en la solapa, porque pocas veces un primer libro trae ya consolidada una voz poética que se reconoce en

su singularidad y en sus búsquedas estéticas. Acostumbrados como estamos a los balbucesos iniciales y epigonales, a las influencias/ copia de los padres textuales en los libros primerizos, es un hallazgo el poemario que emerge, y éste es el caso, como el resultado de una madurez creativa, de una decisión demorada en salir a la luz editorial de manera voluntaria porque se espera para afinar y precisar el decir.

Por eso los diecinueve poemas que componen el texto se perfilan en dos movimientos complementarios: por un lado, una lección de economía y rigor que da cuenta de un verdadero trabajo de despojamiento sobre la lengua y, por otro, una lección de libertad y ruptura que no teme, por ejemplo, parafrasear con un *tour de force* a Borges, en el poema "1972".

Esta lección de libertad y de ruptura se presenta, además, sorprendentemente en los diminutivos que tucumanizan el código y le confieren una musicalidad entrañable, la de la cadencia de nuestro territorio como marca de una identidad orgullosa: bailcito, igualito, un charquito de pena, entre otros.

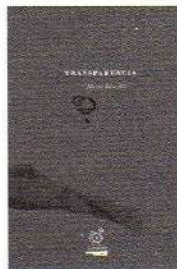
El tercer movimiento que sostiene la escritura es la memoria pero no se trata del recuerdo involuntario y fugaz sino del regreso al pasado como vía de acceso al conocimiento. De los restos y huellas se elabora una totalidad poética y un sujeto lírico que intenta reconstruir, así, la propia historia de coyuyos, siestas, yungas, sopas, trenes, veranos, dentro de la historia mayor.

Y respecto a esto quiero volver sobre el acierto de ese trabajo de despojamiento que marqué al comienzo como un procedimiento fundamental de escritura porque tanto la historia personal como la historia a secas aparecen de una manera reticente, soslayada, quizá pudorosa, en chispas que más que decir abren ventanas al decir.

Se trata, entonces, de una escritura hecha en base al adelgazamiento adjetivo y realizada por el uso del sustantivo preciso y riguroso, alejada del artificio gratuito y de la hojarasca estilística. Una escritura desnudada a fuerza de trabajar sobre sus huesos que va "del recuerdo a la voz" como augura el epigrafe inicial de Saer. Una escritura metonímica de la parte o, mejor, de la partecita que, sin embargo, alcanza una gran fuerza narrativa en poemas que, además, relatan largos cuentos que adquieren una notable condensación poética. La historia de los bagayeros, del abuelo inmigrante que desconoce el sabor de la fruta, el callado homenaje barrial a Clarisa Leplace (militante del ERP) o la tristeza del viajero en Green Park, entre otros. No quiero dejar de retomar lo que dije al principio sobre la marca que el territorio imprime sobre esta poética. Porque para nada esto tiene vinculación con los regionalismos de cartón sino con la localización de una cultura y con la de la patria de la infancia que toman, justamente por eso, una validación universal. Así, por ejemplo, el poema "Quemazones" donde el fragor de los ingenios o el hollín del cielo, tan penosamente nuestros, desembocan en una perspectiva existencial.

Lo mismo puede afirmarse del poema en prosa Green Park en donde, desde otro territorio, se llega a la deslumbrante y perturbadora línea final. Todo el poema es, entonces, una especie de preparación para esa epifanía poética que constituye el cierre.

Finalmente decir que la poesía de Guillermo Siles, es un medio de conocimiento que no busca responder al interrogante ¿quién soy? sino, como Ulises, elige preguntar ¿cómo regresar? Cómo regresar al pasado y volver para escribirlo en los modos de la alta eficacia poética.



Transparencia

María Rosa Mó
el suri porfiado, 2009

"Eso, *transparencia*, no lo que la mirada ve a través, ni siquiera lo que se ve al mirar, mucho menos lo invisible a la mirada, sino lo que el poema hace evidente, *la suntuosidad de lo poco*, estos poemas..." Alberto Szpunberg.

La ambigüedad se posa en la ingle/ de esa mujer/ Miro la copa de los árboles/ desde sus brazos// envuelta en la respiración de unas violetas/ sobre la mesa/ la suntuosidad de lo poco/ Miro desde su copa/ el arrullo de la ambigüedad/ Ella bebe de un cántaro/ desborda/ yo miro desde la sed

Nadadora

Marta Miranda (2008)

Por Graciela Zanini

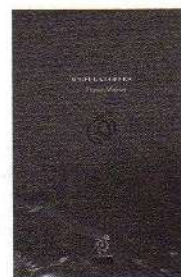
Poner el acento en la que atraviesa las aguas, implica aceptar el desafío de ser otra en lo otro, al tiempo que se expone con audacia, belleza y buen gusto, la sensualidad amparando la sexualidad oculta en lo no dicho, -la palabra sed no aparece en ningún poema- .

Ser esa sed no dicha, propia y/o del otro, desear ser el agua, conocer el peligro de la travesía y llevarla a cabo con todo el cuerpo. Con lo que no está ahí, sino fuera, en el otro. La urgencia de ser agua y el deseo controlado de quien debe emerger fatalmente en otro estado. Vuelta otra cosa, otro ser mortal que ha sobrevivido.

Este nuevo libro de Marta Miranda, *Nadadora*, reúne poemas que conforman un único poema de bella factura, que permite ahondar en el camino que la poeta ha transitado hasta hallar en sí, esta voz distintiva, elegante y precisa.

Nadadora propone al lector volver a las grandes aguas emocionales que conforman el cuerpo de cada uno y sumergirse hasta ser también el uno otro capaz de expresarse con libertad.

Nadar sin temor o con él, en sus pasiones y emerger para, al fin, reposar en alguna certeza.

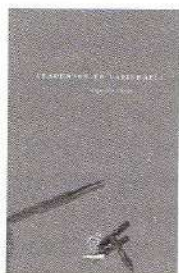


Ondulaciones

Vicente Muleiro
el suri porfiado, 2008

Por Carlos J. Aldazábal

Juan Gelman bendice este poemario desde la solapa: "La palabra de este libro es uno de los nombres de la tierra". Y no se equivoca: Muleiro adensa el lenguaje para formar las ondas de una respiración que, por acumulación, va formando una estela de sentido, por la que pasean el desamor y el amor, nadadores y pájaros, quirófanos y mares, en una fina trama que por momentos recuerda el hábito del gran Vallejo: "no hay salvación/ para el que como triste", nos dice el poeta, mientras las ondas de su lenguaje nos envuelven hasta alcanzarnos, certeramente, en medio de las cejas: "Yo buceé en mis palabras/ busco en ellas, lustro/ la bala dirigida a vos".



Cuadernos de caligrafía

Alejandra Correa
el suri porfiado 2009

Correa parte desde el microcosmos de la escena familiar, reino maravilloso de la alta poesía, presencia amorosa y a la vez amenazante. Es desde allí que surge un hábito

narrativo, el movimiento íntimo del drama, un impulso hacia el afuera... (Roberto Raschella, de la solapa del libro).

Ya no practico letras/ sobre manteles de hule/ al anochecer de ningún día/ El mío es el universo de lo que se escribió/ de una vez y para siempre/ Soy tal cual me recordás/ eterna sonrisa del mundo flotante/ padre en larga marcha/ expandiéndose en el vacío/ es por eso que nuestro diálogo tropieza/ y se detiene/ en la tierra de tu infancia/ invadida por un fango amargo y crudo/ como la sangre de un animal recién abierto/ Punto y aparte al filo de una hoja



Lo efímero y otros poemas inestables

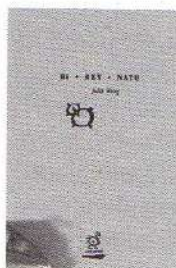
Miguel Gaya (2009)

Por **Selva Dipasquale**

Entrar en *Lo efímero y otros poemas inestables* es como recorrer una exposición de pinturas que despliega una paleta colorida

e intensa sobre diversas escenas de la vida. La tristeza, la noche, la juventud, la playa, la muerte, el desierto, son algunos de los títulos de los poemas. Este un libro sobre la memoria, que describe intencionada y minuciosamente las imágenes y percepciones que quedan en nosotros a raíz de los objetos que nos rodean y de las experiencias vividas: "Estamos hechos de cuanto nos deshace", se nos dice en el poema "La playa" y en el poema "La memoria": "entramos/en su intemperie/ sólo para comprobar que/no hay modo de ser/más que ser aquello que /se pierde en ella". *Lo efímero y otros poemas inestables* da cuenta de un mundo que sorprende en su constante dilución y, a la vez, en su ineludible presencia. El libro interroga: "¿Qué cosas/nacen/crecen en la oscuridad/y corren a nosotros/más tarde/a cielo abierto?". Justamente, como una pintura que se construye en capas, una pincelada nos lleva a otra, sin certezas, sin que conozcamos el resultado final. Y, también, en ese vaivén de lo que se pierde y lo que se recupera sin solución de continuidad, lo presente puede estar ausente: "nada en qué reparar/digo/mientras los ruidos de ustedes aturden". Pero "la aventura no es/bajar el tono de la catástrofe,/desentenderse de ella;/es transformar a cierta altura/ o más bien profundidad/ una tormenta azarosa/en aceptación de catafalco/depositándose en el fondo limoso./Saberse/memoria que va/desleyéndose". Es decir, el texto insiste sobre una memoria que no es estática sino que nos revela a diario lo que se va acumulando en el fondo "limoso" y construye nuestra humanidad. Pero a la vez, convoca a no permanecer como meros observadores de una catástrofe. El hombre podrá ser "reducido a cenizas", "arrojado a las aguas", "esparcido a los vientos", no ser más que "un destello en toda oscuridad", pero "brilla". El mundo parece estático pero no lo es: "hay que mirar un poco más", "acudir a otros ojos". Entrenar la mirada para ver más profunda y comprometidamente la realidad. En ese sentido, el poema "El jarrón", el más bello del libro, no sólo da la clave de

un procedimiento poético sino de una actitud de vida apasionada: "Las flores, es cierto, se sostienen aún, pero tal vez ya tengan el temblor oculto que las derribará mañana/ Las miro con detenimiento, y las corrijo, pero su tacto es frágil y tal vez mis manos las deshagan, antes de tiempo.../Trato de entender mi inquietud, de apaciguarla en esta página,/mientras el olor de las flores, primaveral, llega persuasivo".

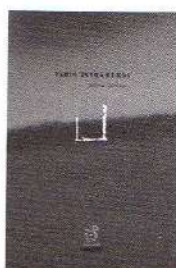


Bi - rey - nato

Julia Wong
el suri porfiado ediciones, 2009

"Honda belleza en la que anclamos para escuchar susurros y un grito, que es múltiple" (Ana Lafferranderie, de la solapa del libro).

El árbol, de pie/expulsa fantasmas/ El árbol cadáver/ He venido otra vez en forma de sal/ Fósiles carcomidos/ peso de amores muertos/ (Dios me mira de reojo por las persianas/ Dios volvería a vivir si sintiera mi fe)

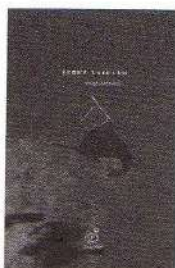


París intramuros

Julieta Lerman
el suri porfiado 2008

"embotada en cuatro paredes a lo lejos/ titila el recuerdo de una ciudad", escribe Julieta Lerman en uno de sus poemas. Se trata de una suerte de poética que va

dando forma a este primer libro, un primer libro que se presenta, sin embargo, como nitidez, para una voz vigorosamente femenina que traza, desde la intimidad de un cuarto, un mundo propio, donde París no es París, sino una estación para superar el abandono que evocan los recuerdos: "Tanto París entre nosotros y al final/ lo que me queda de vos es tu manera/ de hacer el mate..."



Jerez volcado

Jorge Spindola
el suri porfiado 2008.

Por **Álvaro Urrutia**

Desde *Mátame si no te sirvo* y *Calles laterales*, Jorge Spindola viene arrojando a

nuestras caras una poética que, paradójicamente desde las voces regionales que lo acechan, va corroyendo, oxidando y erosionando (como la sal y el viento) las fronteras que pretenden clausurar los bellos abismos de toda poética universal. Su lucha incansable va al choque contra lo limitante: antídoto abortivo contra toda creación, tanto artística como política. La materia prima de su poética es arisca y terca; su esperanza comienza al burlar los límites.

Entre tonos dialógicos y metáforas que estiran el lenguaje para aprehender las distancia patagónicas el genio de nuestro poeta se decide, una y mil veces por la barbarie. No duda. Elige la voz del puestero, acompañado solo por el paisaje, anhelando el amor de Thelma Tixou desde el póster entre latas de aceite; al ciclista atropellado al costado de la ruta; al *chilote* curado pidiendo a su esposa que lo deje entrar; a la puta vieja vendiendo loterías... elige para su poesía *talones mascados de ginebra*.

Con sensibilidad inapelable exprime y le saca jugo al fracaso civilizatorio de la Patagonia, que nos habla desde los márgenes de las ciudades petroleras y desde la soledad y olvido que padecen quienes habitan las grandes distancias rurales de este territorio del sur.

En el último poemario, que nos ofrece *el suri porfiado*, con aún más profundidad que en *Mátame si no te sirvo* y *Calles Laterales*, Jorge Spindola dejando caer la botella inunda las líneas, los límites, burlándose de las fronteras. *Jerez volcado* esta acodado a la barra de un bar, de un boliche; de esos que son protagonistas inescapable de la fría e inmensa Patagonia. Las grandes distancias que parecen desunir todo el tiempo, encuentran en estos parajes, su lugar y tiempo de unión, de síntesis. En sus conversaciones apasionadas se rearma la multiculturalidad que está en la base de nuestra realidad. Esta oralidad indomable e impredecible es la materia de la que se compone el nuevo poemario del poeta de Trelew.

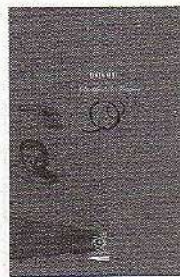
Desparecen los lados, las fronteras caen derrotadas ante los ojos sensibilizado que mira desde la barra. Fluyen libremente las voces que nuestro poeta acompaña con su lira. Los versos se dejan mover entre cierto regionalismo, acompañado por la tradición y las condiciones geográficas, y las angustias barriales, que Spindola nos muestra fértiles llenas de inmigrantes, desplazados, desalojados, desempleados, silenciados y olvidados, solo cuando no son maltratados. Despojado el borde, que pretendía debilitar clausurando lo diverso, de su poder hace falta, no una mirada apoyada en un mentado progreso, sino unos ojos que se muevan danzando embriagándose con los verdugos de los límites.

Los personajes de sus poesías, como bien dice Raúl Mansilla, son antihéroes y antiheroínas, únicos e irrepetibles en su cotidianidad. La intemperie diaria los enfrenta con los vientos; los hace decidir con el corazón por la defensa de las víctimas, y contra el sistema dominante, como en ese magnífico *Tendal de voces entorno al suceso de las tres viejas borrachitas detenidas en el barrio el progreso*. El libro de Spindola, porque *cada hombre es una línea móvil*, sale a acompañar a Eufemia a su pequeña e inmensa odisea de buscar chapas a un pozo de petróleo abandonado *para hacer este rancho y los corrales*. Consuela a esa linda Loly que fue reina en *la asociación chilena de comodoro rivadavia, primera dama del rokcanroll, que fue una gran inspiración, porque será madre de naciones / larga heredad andará por los caminos*. El poeta, como los márgenes, entre las instituciones viciadas de prejuicios clasistas y "nacionalistas" y la palabra caminada de sus antihéroes no duda.

El poemario se cierra con una quinta parte llamada *Fuchotun*. Spindola nos lleva a ese espacio temporal donde todo en la naturaleza acaba secándose y cayendo, pero solo como parte del ciclo, para que luego en el estadio que le siga todo renazca. En el otoño es donde todo en la Ñunquemapu (madre tierra) termina, pero solo para que todo comience nuevamente como cada año. Pero no nos acerca, quizás volviendo, a la naturaleza desde un romanticismo estéril; sino desde una decisión política. Ella va de la mano del anhelo de ser atrapado o contaminado por la sabiduría y paciencia del mapuzungún y sus hablantes. Esa lengua que no desentona con los paisajes patagónicos, que sabe de llanuras, cordilleras y vientos, y el valor con el que se debe resistir los embates que nos acorralan, nos marginan, nos niegan a la par del agotamiento de nuestros recursos.

Al contrario de lo que sucede en ese memorable corto *Un perro andaluz* (de Buñuel y Dalí), Spindola no corta el ojo sino lo que se le ha colocado enfrente, extrañamente no sale

ni líquido gelatinoso, ni sangre, ni se siente dolor. Lo que queda frente a nosotros es un bello abismo que recargado de realidad reabre incansablemente los espacios y tiempos para el necesario cambio.



Qosqo

E: Atilio Romano
el suri porfiado 2009

Por S. D. M.

En este poemario, Romano regresa a las canteras del verbo, pero no abandona la matriz española, elabora su poética en la lengua de los conquistadores, suspende su "relato" en la trágica epopeya que los vencedores impusieron a este continente. Aunque trabaja con las palabras heredadas, este poeta necesita trastocar ese dominio (la lengua es la herramienta subordinante de la hegemonía) para poder poetizar, por eso la deconstruye en fragmentos, no en su totalidad, recurre a otro idioma (catalán) o inventa su propio idiolecto para titular los poemas. Como bien se señala en la solapa del libro, se trata de "Una poesía anclada en un lugar de Latinoamérica, que es como decir en un lugar de nuestro idioma, nuestro lugar entendido como respiración y canto, como desolación y consuelo".



La selva fría

Silvia Castro

Por S. D. M.

El devenir del hombre se articula entre el orden y el caos, tiene épocas de progreso y otras de decadencia; quizá Giambattista Vico haya pergeñado una respuesta precisa a los ciclos históricos, cuando señala que "la historia no se repite, no son ciclos cerrados, más bien una espiral creciente que crea nuevos elementos".

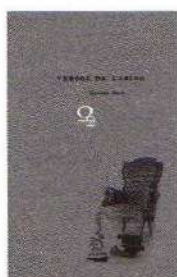
El libro de Silvia Castro, *La selva fría*; se halla atravesado por una serie de recursos que podríamos destacar en un estudio más detallado, pero el objetivo de estas líneas es entusiasmar al lector para que vaya a vivir su propia experiencia; aunque vamos a señalar algunas claves del mismo, que corresponden a otra lectura que no es la de autor.

Las cuatro partes en que se divide el texto están encabezadas por epígrafes o citas que contextualizan el tema a tratar. Cada una de ellas representa fragmentos que conforman un todo; un correlato en donde se sopesa la relación conflictiva de un pasado con una exuberante naturaleza ("ranuras/ por donde leer/ los labios del reino vegetal"), y un presente, con futuros más que inciertos, en donde la maquinaria urbana consume sin cesar recursos del medio ambiente, pues "el alambre es un reptil de ciudad".

Desde palabras que aluden a las culturas originarias (Nguenchen, pehuén, rehue, machi) que, por su aciago destino, muestran o demuestran los contrastes con la civilización depredadora, y, principalmente, se destaca, en el relato, como exuda el diálogo con la tierra y los ancestros; desde ya, perdido o expurgado en las patrias de occidente.

En esa espiral que crea nuevos elementos, podemos observar el cambio interpretativo que sobreviene a la nominación del

capítulo "Cigüeñas"; porque de inmediato lo asociamos al ave que todos conocemos; pero al comenzar a leer se revela que se trata de la herramienta mecánica para extraer el petróleo. A pesar de ese escenario emergente; la poeta repone a través de la palabra escrita, *en el modo de decir*, el viejo ritual de la ronda alrededor del fuego, cuando la tribu se reunía y contaba los acontecimientos que hacían a su propia existencia. Los sucesos que se fabulan entretienen y mixturán el tiempo histórico con el tiempo de escritura, desde donde se resignifica, a pesar de la coyuntura que nos lleva a la catástrofe, "la diferencia/ entre individuo y población/ en una misma especie/ se aprecia en la raíz...".



Versos de Gabino

Germán Arens
el suri porfiado 2009

Por S. D. M.

En este poemario está presente el conflicto social; en el primer poema se descalifica el discurso político y la investidura presidencial (que lo representa). Arens apela al recurso del desdoblamiento al darle la voz a Gabino Quiroga, amigo de la infancia, con quien intercambia correspondencia. En este juego de roles sería posible reponer lo propuesto por Rimbaud: "yo es otro". Arens y Gabino, en tal intercambio fundan una literatura.

Lo albergado

María Paula Alzugaray

Por L. G.

La publicación de un primer libro muchas veces supone una experiencia que mezcla cierta inocencia con algo de intrepidez, y que implícitamente conserva cierto margen de error que el tiempo y los futuros libros, donde las voces pueden irse consolidando, terminan disculpando.

Nada más lejano de ese contexto en la aparición de "Lo albergado", primer libro "publicado" –aguardan otros libros anteriores inéditos– de María Paula Alzugaray. Aquí ya tenemos a una poeta hecha, dotada de una madurez y una voz que dan cabida a una poesía delicada y a la vez rigurosa. Por otra parte, ya se venía dando a conocer su obra a través de la aparición fundamentalmente en diferentes antologías, pero donde igualmente la concreción en libro individual ya se reclamaba desde largo tiempo.

Es dable reconocer que la espera ha valido la pena, y tan es así que para hacerlo ha elegido la autora un libro "objeto", con una edición casi artesanal, la cual confluye perfectamente con la calidad poética del mismo.

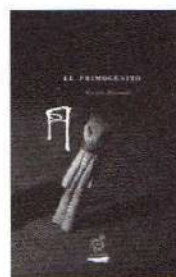
Sobre los poemas subyace la mirada hacia el paisaje de la infancia, desde donde se va construyendo un trayecto que ilumina esos recovecos donde resuena la voz del pasado, a la vez que se crea belleza. También la poeta deposita esa mirada sobre el cuerpo y los afectos.

Precisamente en el poema "Lo albergado" Alzugaray señala que "...Ignoraba/ que en el corazón del hogar casi aséptico/ también había vida/ objetos yermos que me preservaban", siguiendo así a Bachelard cuando dice que "las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas."

Ya Beatriz Vignoli marcó acertadamente al comentar este libro las influencias de la autora, tales como una sutil presencia del modernismo –que podríamos enmarcar de modo más general en cierto gesto "clásico"–, que le permita decir a la poeta "¿Qué luz viene de ti/ que me enceguece?"–, o los caminos ya iniciados por Beatriz Vallejos y Concepción Bertone. También se ha ocupado de señalar que su olfato poético no husmea precisamente en la no del todo bien llamada "poesía de los noventa". Y podemos agregar que, respecto a ese pasaje del lugar de la infancia, Coronda, a la ciudad de residencia, Rosario en el caso de Alzugaray, encontramos un valioso antecedente en la poesía de otro corondino que ahora vive en Buenos Aires, como César Bisso.

Lo cierto es que en la construcción del libro se reconoce un trabajo intenso del poema, el cual, a pesar de la tradición modernista que la propia autora reconoce, se construye mayormente a través de la concisión. Y en la contemplación que predomina en la obra siempre están los ojos de la poeta, deteniéndose sobre las cosas o sobre el pasado, pero nunca a pesar de ello abrumando con su yo, si no más bien invitando en un susurro: "¿Cómo decir patio/ sin que se quiebre el barandal del recuerdo?"

Y finalmente, elige para cerrar el libro un verso que confirma lo que logra "Lo albergado" durante todo su desarrollo, es decir, la posibilidad no sólo de la poesía si no del decir en poesía: "... y esto cabe en una frase".

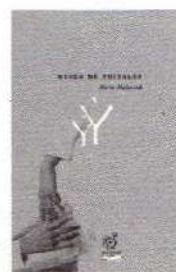


El primogénito

Marcelo Ahumada
el suri porfiado 2009

Por S. D. M.

Este libro cimienta una biografía extrema, con un cauce metafísico en conflicto, un ser subyugado por sí mismo y por la jurisdicción social que, en consecuencia, necesita construir una encarnadura para esta cruenta lucha. Y la herramienta posible, reiterando la aventura de Orfeo, es la poesía. Como se expresa en la solapa de este libro: *Alta tensión en alto vuelo. Poesía como una oscuridad quemándose viva.*



Museo de postales / Trilogía de la tristeza

María Malusardi
el suri porfiado 2009

Por Paulina Vinderman

"Museo de postales" y "Trilogía de la tristeza" son libros que hablan del dolor.

María Malusardi funde su propia soledad con el desamparo de interlocutores que llevan tatuado en su nombre la experiencia límite del horror y el exilio. Malusardi punza su propio tatuaje de tristeza, incorpora su vagoncito de desesperación por la pérdida, que es el atributo de toda melancolía y nos entrega estos mosaicos dibujados en la página; fragmentados y pegados después con su argamasa artística, porque, tal vez, es su manera de que los pájaros extraviados de la desolación no puedan escapar, queden presos en la blancura y logren el conjuro. Porque sabemos: del dolor se habla para conjurarlo, aún

del que parte de la peor pesadilla, de la peor injusticia. No hay reparación posible en la palabra pero sí certeza, certeza de su pervivencia —y culpa— aún en la imposibilidad.

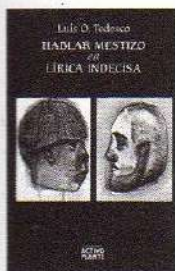
En "Museo"... María juega con sus propios souvenirs de vida, de historia íntima en la primera parte, y nos involucra después en la detención implacable de la música (una muerte en sí misma) en "El descenso de Jaquelin Du Pré".

En "Trilogía..." María cobija a Imre Kertész, el sobreviviente de Auschwitz que escribió "Sin destino". Lo acuna como a un hijo perdido y asume la escritura como soledad y deber ("mientras imre insiste en morir sobre mi falda").

El segundo abordaje es la poesía de Paul Celan, una especie de agujero negro de la historia. Un destino perverso: escribir en la lengua de los asesinos. María retoma su amarga belleza y le agrega su visión.

En la tercera parte, Kafka nos mira con fijeza, sus ojos lúcidos, perplejos ante el extravío, la orfandad de la condición humana. La pluma se hunde en la "madriguera" de Gregorio Samsa, espejo suyo, espejo nuestro.

Dos libros que nos involucran, conmueven y nos ofrecen una muerte iluminada dentro de la cual fluye "este agua de resistencia" que —una vez dije— la poesía es.



Hablar mestizo en lírica indecisa

Luis Tedesco (2008)

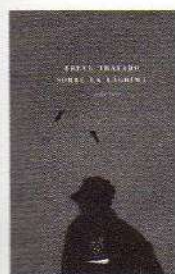
Por Teresa Leonardi

El notable poeta Luis O. Tedesco (Buenos Aires, 1941) acaba de editar su último y resplandeciente libro: *Hablar mestizo en lírica indecisa*.

Aduriz ubica a Tedesco en lo posclásico "una vanguardia mestiza que aprovecha de lo clásico un particular sentido del lenguaje que va a derivar en un foco productivo y de la vanguardia el ADN de la libertad". Profundo conocedor del Siglo de Oro español, de la gauchesca y de la poética del tango, Tedesco publica su primer libro, *Los objetos del miedo* en 1970 y a partir de allí su producción ha sido constante y bien acogida por la crítica especializada y los lectores.

Luis Guzmán sostiene que "en los versos de Tedesco hablan un padre, una madre, un hijo, más de una mujer, el marginal, el indigente, el gaucho desertor, el malevo, y un recién llegado, el inmigrante. Por eso también hablan el guiso, la polenta, el terreno, la casita, el trino barroco, la tapera, la diatriba quevediana y hasta el vecino de barrio. Con este mazacote el libro produce un sentimiento conmovedor, devolviendo a la literatura una posibilidad perdida: la capacidad de emocionar".

Si bien la escritura tedescuiana horizontaliza y demuele jerarquías y oposiciones no oculta el temblor que le producen las epifanías del amor o la rebelión de los marginados. Tedesco logra decir lo heteróclito del vivir y del morir en una lengua sorprendente por sus hallazgos formales y su fuerza expresiva.



Breve tratado sobre la lágrima

Julio "Mochi" Leite

el suri porfiado 2009

Por S. D. M.

En Breve tratado de la lágrima conviven textos en verso y en prosa, lo que invalida

la referencia genérica, desplazando su condición única y perimida, porque la gradación poética se sostiene en el octanaje de la composición lograda. En consecuencia, el fuego que el poeta ha transmitido a su obra tocará al lector, y entre ambos reconstruirán los restos de esa palabra calcinada. En esta poesía se "suceden" rituales de los ancestros y prácticas simbólicas modernas; pero en su raíz interpelan las microhistorias de los paisanos del sur, entre ellas, las del mismo autor; conversaciones en la alta noche, lugar de encuentros y de ausencias, combustiones metafísicas incineradas en la barra del bar. En esa intemperie siempre renace la Patagonia como anclaje, en donde el espíritu del poeta, a modo de barca, trasmigra y recoge a hombres y mujeres que la historia y la memoria oficial pretenden dejar abandonados en el olvido.

Es principio/ de otro invierno/ y llueve/ aprovecho el clima/ para caminar llorando/ Mi padre me lo dijo/ los hombres lloran a solas/ o cuando llueve

El arcángel

Leopoldo Castilla

Por Marcelo Ahumada

Desde el principio uno teme por la redacción. Cómo se sostendrá un texto que va en camino de una teogonía conocida, reconocible, sin aburrir ni caer en el lugar ya tocado, pero el Teuco sorprende por su conocimiento de la literatura, de sus predecesores en el camino (Hesse, Saint Exupery, Saramago, Mailer) descubriendo pequeños tesoros iluminados con sencillez, imaginación y una destreza en el manejo de la palabra y la estructura dramática que abre, donde no había, una senda inesperada. Su Arcángel es deslumbrante, su dios cansado y poco metódico, un anciano temperamental y aburrido, sus hombres, niños jugando con armas cargadas, inocentes y brutales, magníficos y mortales, su creación es múltiple, caótica y querible. He ahí algunas explicaciones, toda una versión poética de nuestro dios y su descendencia, que llena genuinamente una ansiedad sino filosófica, aquella de autoayuda, una profundidad necesidad estética.



Country

Bruno Di Benedetto
el suri porfiado 2009

Por S. D. M.

Country, de Bruno Di Benedetto, hace una lectura de las redes del poder. En su obra

aparecen sociolectos que fueron auscultados de registros de la oralidad, desviaciones de lengua, podríamos decir, que en este caso, al estar ubicados en una trama sociopolítica, cobran una inusitada fuerza porque refractan y documentan un quiebre en la conformación de la comunidad. Irrumpe, otra vez, lo que había quedado solapado bajo el dominio del posmodernismo neoliberal: las clases sociales y una postura política e ideológica considerada incorrecta.

El lenguaje es el eje ordenador fundamental de este poemario, porque además de evidenciar ese territorio exclusivo y excluyente del "cantri", que posee una demarcación original en la geografía y en la historia; también el signo intercede como marca de identidad y en su eclosión se manifiesta el trauma de la conciencia de clase; por eso algunos quieren pertenecer a

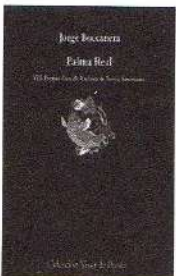
un status quo ajeno. Como señala el poeta Juan Carlos Moisés en la solapa, "En *Country* el poema asume una voz depurada, de la que no están ausentes las voces de los varios personajes. La ironía mordaz se hace denuncia de un mundo separado del mundo, donde lo terrible convive con lo superfluo. Desactivar esos mecanismos perversos es el objetivo primero de esta poesía de Bruno Di Benedetto".



Cosas que planeamos juntos
Germán Wessi, 2008

Un primer libro bien armado, donde el pretexto de la pérdida se transmuta en postales del pasado que le permiten a este joven autor recobrar, al modo de Proust, algunos

hilos del tiempo: Viajar a París/ Rastrear a Cristina Peri Rossi/ Publicar un libro –el mío/ Traducir tus poemas/ Fundar un fanzine gratuito de poesía –llevarlo por el mundo/ Enamorarnos/ de vos y de mí/ de otro/ del mismo/ Cruzar las vías con la barrera baja



Palma Real
Jorge Boccanera, 2008

Por C. J. A.

"Con su mano amputada/ el misterio/ me lleva de la mano", dice Jorge Boccanera en uno de los poemas de este libro. Pero en

estas páginas, el misterio se sintetiza en un árbol: la Palma Real, punto alto en el que se encarama el poeta para dibujar su versión personal y alucinada de esta selva, que es la selva misma, pero también el reino esmeralda del lenguaje: "La selva está hecha a lápiz, punta fina/ sobre papeles rotos, garabatos que se alzan en el/ aire y cajitas de música y el oso perezoso". Este hermoso libro, que ha recibido mercedamente el Premio de Poesía Casa de América, en España, es un libro excéntrico en la producción de Boccanera en el que, sin embargo, reaparecen obsesiones de su obra anterior: ahí están Ana Frank, Luis Cardoza y Aragón, y más allá Frida Khalo, y Jacobo Fijman, y Pablo de Rokha, y Rimbaud, todos instalados, por una imaginación fecunda, en un paisaje desbordado, sobre el que reina el poeta, encaramado a su Palma Real, el árbol que también es la memoria: "Hay un bosque quemado en el centro de mi juventud/ Son treinta mil esos sueños talados/ Quiero urgencia y memoria/ cuando el terror enjuague su rostro en el follaje/ Que nadie ofenda al bosque/ Palma cortada es holocausto".

Hace mucho que Jorge Boccanera es uno de los grandes poetas de nuestro país. Y este libro lo confirma. Al lujo del paisaje de la selva, Boccanera le impone el riesgo que ha asumido en la totalidad de su obra: el riesgo de vivir la aventura de la poesía sin condicionamientos y sin tabúes. La aventura de la poesía como libertad de la imaginación, eso que permite transmutar el barro en oro, el silencio en palabra: "Hasta que entra la lluvia. Mudo en callado mundo/ color de la omisión y el ninguneo/ tiempo del excluido, hasta que entra la lluvia/ Por la puerta más grande entra la lluvia/ y te besa la frente/ y le da la palabra a cada cosa".



REVISTAS

Maná azul

Revista cultural

Dirigida por Marcelo Baudrón, y con un consejo de redacción que cuenta entre sus miembros al poeta Roberto Glorioso, Maná Azul se presenta como una importante manifestación de la cultura bonaerense, en la localidad de Azul.

Contacto: revistamanazul@yahoo.com.ar

Revista intravenosa

Desde Jujuy, esa publicación, que ya lleva varios números editados, manteniendo un espíritu democrático para nada reñido con la calidad, se presenta a sí misma como "un proyecto colectivo e independiente que busca (...) generar espacios de resistencia y debate para expresarse críticamente sobre la realidad cultural y promover una visión alternativa que sirva para transformarla".

www.revistaintravenosa.blogspot.com

In situ

Revista cultural

Se trata de una revista digital de cultura que se edita en Salta, y que ya cuenta con tres números publicados. El equipo de colaboradores está conformado, principalmente, por referentes de la Universidad Nacional de Salta.

<http://insitu-digital.com.ar/>

Hecho en Buenos Aires

Según consta en su página web, Hecho en Bs. As. se lanzó en junio de 2000 como una revista destinada a "brindar una oportunidad de obtener un ingreso a personas en situación de calle, excluidos y desempleados a través de la autogestión, y todas aquellas personas que carecen de oportunidades". A este proyecto, que han logrado sostener en el tiempo, le han agregado una excelente tarea de periodismo cultural, en la que se ha amparado su fundadora, Patricia Merkin, para darle continuidad a esta insoslayable empresa social.

<http://www.hechoenbsas.com/>

ø ř å s

č ü L

ť û r ã š

ACTIVIDADES FORMATIVAS / EXPOSICIONES / MEDIALAB /
CONCIERTOS / ENCUENTROS / MEDIATECA



CCEBA Centro Cultural
de España
en Buenos Aires

Florida 943 + Paraná 1159
Buenos Aires Argentina
www.cceba.org.ar