

Año I - Nº 1 - Noviembre de 2017

Aquilea

Revista digital de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

UNTREF



Aquilea

Revista digital de la Maestría
en Escritura Creativa de la UNTREF

Año I - N° 1 - Noviembre de 2017

Editora responsable

María Negroni

Director

Guillermo Saavedra

Colaboran en este número

Yamila Bêgné, María Sonia Cristoff, Edgardo
Cozarinsky, Liliana Heer, Sylvia Molloy
y Mario Montalbetti

Arte y diseño

DG. Mayra Scalisi
UNTREF Media

Tapa

S/T, 2014, de Eduardo Stupía

Las opiniones vertidas en los diferentes
artículos corresponden a sus autores y no
necesariamente son compartidas por los
editores de esta revista.

Editorial

por **María Negroni**

5

Sumario

Serie Frost

I

*Libro, cita
y escritura*
por **Sylvia Molloy**

6

II

El sentido del poema
por **Mario Montalbetti**

16

Textos

*Borges: Encuentros
de novela*
por **Liliana Heer**

44

Residuos urbanos
por **Edgardo Cozarinsky**

50

Estado de cuarentena
por **María Sonia Cristoff**

56

La experiencia de una beca

*Doce estratos
de frío*
por **Yamila Bêgné**

68

Editorial

por **María Negroni**

La escritura es una epistemología del no saber. En ella, la obsesión y la forma se dan cita para pensar lo impensable, para decir lo que no puede decirse. Su objetivo no es ratificar conceptos ni buscar certezas, sino crear un espacio para alentar la duda y las preguntas, la tolerancia y la imaginación, ensanchando de ese modo la realidad.

Con este convencimiento, propuse hace cuatro años a la Universidad Nacional de Tres de Febrero la creación de un posgrado para formar escritores capaces de producir textos originales, de explorar el diálogo con otras artes (como el cine, la plástica o la música) y de intervenir críticamente en los debates estéticos contemporáneos. El proyecto contó con el apoyo entusiasta del rector, Aníbal Jozami, y en poco menos de un año, se hizo realidad. Al día de hoy, la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF lleva cuatro promociones graduadas.

Sin embargo, el desafío sigue siendo inmenso. La selección meticulosa de docentes, la obtención de residencias y becas para graduados, los intercambios con instituciones afines del país y el exterior, y el fomento de espacios de diálogo con otras tradiciones literarias son, para nosotros, una preocupación constante.

Aquilea, nuestra nueva revista digital, es parte de estos esfuerzos. Toma su nombre del famoso héroe homérico que sabiéndose, a la vez, exemplum del coraje y condenado a morir, fue capaz de arriesgarlo todo por una derrota célebre. También, por supuesto, está la referencia, más cercana en el tiempo, al film *Invasión* (1969) que realizó Hugo Santiago, con guión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Esperamos que *Aquilea* cumpla su cometido. Que, consciente de la brecha insalvable que separa desde siempre palabra y mundo, haga de la pluralidad un espacio de salvaguarda contra el autoritarismo, y de la convivencia con lo precario y lo incierto, un modo de afinar las preguntas que, desde siempre, le formulamos a la existencia.



— Paisaje 15, 2008

Libro, cita y escritura

por **Sylvia Molloy**

En su intervención en la Serie de Lecturas *Frost*, organizada por esta Maestría y efectuada el 16 de noviembre de 2016, la notable ensayista y narradora argentina llevó a cabo una aguda vivisección del concepto de “cita”, como encuentro de palabras propias y ajenas pero también de cuerpos y, sobre todo, como disparador de su escritura.

Comienzo con una cita: “Se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a una cita. Está sola: tiene mucho miedo”. Cediendo por un momento a la vanidad de la autorreferencia, reproduzco las líneas finales de mi novela *En breve cárcel* porque de algún modo responden al título de esta conversación. El libro, la escritura y la cita se cruzan en un final de relato que se abre a la nada, dejando al sujeto de la escritura solo, más o menos a la intemperie.

Creo que todo acto de escritura –por lo menos para mí– culmina en cierta sensación de desamparo, de quedarse desprotegido, semejante a la del personaje de mi novela. Y sé también que para sobreponerse es necesario asirse a la cita, o al recuerdo de la cita, y así poder seguir. Sé que al decir esto incurro en una ambigüedad que me conviene: el fragmento de *En breve cárcel* que acabo de leer es una cita de palabras; pero la cita a la que esas palabras aluden –una mujer que un día faltó a una cita– es una cita de cuerpos, una cita que no se dio y que se añora. No importa: el personaje de mi novela se aferra al recuerdo de una cita no cumplida, como yo me aferró a ese episodio al final de mi novela, cita de otro tipo que me permite reflexionar sobre el uso de las citas.

La cita es, ante todo, encuentro: encuentro del texto que escribo con el texto de otro que literalmente incorporo para hacerlo mío. Y es también impostura o, más específicamente, *impostación*. (Recuerdo aquí la definición del término: “Fijar la voz en las cuerdas vocales para emitir el sonido en su plenitud sin vacilación ni temblor”.) Me apropio de las palabras de otro para emitirlas como mías: “Al citar a otros nos citamos a nosotros mismos”, escribe Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Pero más allá de esa identificación momentánea, quiero pensar cómo funciona la cita, efectiva o implícita,

como motor de relatos. Porque aclaro que hablo aquí del uso de la cita en la práctica de la ficción, no en el de la crítica. En esta última, la cita sirve para ejemplificar, para confirmar lo dicho, para reclamarse de un linaje de pensadores, para redondear un argumento, y acaso para modificarlo sutilmente. (Si la cita solo confirmara lo dicho, sería redundante o un mero ejercicio de vanidad; en la cita literaria siempre hay un plus que no controla del todo el citante y que excede al texto). Sea como fuere, en el trabajo de crítica se le pide a la cita cierta coherencia razonable con el texto. En cambio en la práctica de la ficción la cita, ya textual ya argumental, cumple funciones mucho más variadas. No es razonable, impone su propia lógica: imprevisible, adquiere movimiento propio.

De los usos de la cita

¿Para qué necesito, yo, Sylvia Molloy, reproducir las palabras de otro? Acaso el primer uso, más modesto, de la cita sea el privado. Me explico: para quien de chica aprendió textos famosos de memoria en los tres idiomas en que se crió, las citas funcionaban como talismanes, fórmulas casi mágicas que aparecían más o menos porque sí. Y confieso que siguen apareciendo, sin que yo pueda prever cuándo se me cruzan en la mente o qué las suscita. A fines de mi adolescencia, provenían mayormente de mis lecturas de los clásicos; eran citas que me repetía a diario, como mantras, sin que necesariamente se ajustaran a algún acontecimiento de mi vida: el “*un songe, me devrais-je inquiéter d’un songe*” de la princesa *Athalie* de Racine, o el “*Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, –Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?*” de la desdichada *Bérénice*, o el “*Signor Antonio, many a time and oft in the Rialto hast thou rated me*” de Shylock, acudían a mi mente en un ejercicio que si bien no se ajustaba a ninguna realidad era muy recon-

fortante. Curiosamente, de chica no citaba en castellano. En general, como he dicho, esos pedacitos de textos poco tenían que ver con mi circunstancia pero algo en ellas –la angustia o la inseguridad de las frases de Racine que remitían a sueños y amores no correspondidos, la conciencia de una diferencia aparentemente insalvable en el caso de Shakespeare– las volvía aptas para la complicada lectora adolescente que era yo. Sobre todo me reconfortaban, como las frases descolocadas que se repiten los desmemoriados: pienso en cómo una amiga querida que sufría de Alzheimer, en sus últimos años, con la memoria ya muy averiada, recordaba –es decir re-citaba, sin lógica aparente– el comienzo de *Las ranas* de Aristófanes, en el griego que había aprendido en la facultad. Pienso en mí misma, y cómo me encuentro repitiendo frases sueltas: “Pensó, no pudo no pensar” (para el que no reconozca, es frase de “Emma Zunz”).

En mi caso, esas citas repetidas una y otra vez me daban energías para seguir adelante, no se sabe bien hacia dónde aunque acaso lo adivinara. Si bien todavía no escribía, esas citas desordenadas hacían que me sintiera *en literatura*, y de ese desmañado acopio de palabras ajenas surgió, por cierto, mi escritura. Mis primeros balbuceos literarios, por supuesto no publicados, a veces comenzaban literalmente con una cita, como para darme un empujón. Recuerdo una ficción mía que quise escribir en inglés y que tomaba prestado el comienzo de *The Family Reunion* de Eliot como motor textual: “*Julia, there were no tigers. That was the point*”. No sé para dónde iba mi texto, ni si continuaba en inglés o en español, ni el porqué de los tigres, y nunca lo sabré porque ha desaparecido en algún archivo pre-era electrónica.

Me detengo en estos caprichosos ejercicios para deslindar el tipo de cita al que me refiero aquí: no la cita erudita o la cita ilustrativa de un texto crítico o la cita ornamental del texto pedante sino la cita dislocada, desprendida de su contexto y por ende libre de cumplir otras funciones. Pienso por ejemplo en el uso frívolo de la cita donde la desproporción del texto prestado y su nuevo contexto, de los cuales el citante tiene plena conciencia, llevan a la ironía o a la abierta hilaridad. Se saca el texto citado de un contexto para reinsertarlo en otro que es como su doble grotesco –pienso en aquel caballo ciego del que habla el narrador de la *Juvenilia* de Cané, “que a todo trance pedía luz, como Goethe moribundo”. Pienso en el verso de Racine citado con goce perverso por Silvina Ocampo, burlándose de un amigo a quien su hermana Victoria había invitado, solo, a comer en San Isidro: “*Je te plains de tomber dans ces mains redoutables*”. La cita aquí, al cambiar de signo, se vuelve fuente de hilaridad, festejo que reafirma la complicidad entre emisor y escucha.

Cita y cita

No solo se citan palabras, como bien lo sé a partir de mi primera novela, *En breve cárcel*, y aquí entro en materia. Mientras escribía ese texto, me asaltaban no tanto palabras como escenas almacenadas en mi mente, recuerdos de situaciones narrativas leídas en otros textos que por alguna razón me habían impresionado. Una de esas situaciones, archivada pero no olvidada, se daba hacia el final de *L'Education sentimentale* de Flaubert, de quien fui en un momento asidua lectora. En ella, Madame Arnoux, imposible objeto de deseo de Frédéric, el protagonista, lo visita de pronto después de años de no verse. Acaso viene, piensa Frédéric, sorprendido, para confesarle su amor: “*Frédéric soupçonna Mme Arnoux d'être venue pour*

s'offrir". Emocionados, cambian unas pocas palabras; cuando ella se saca el sombrero Frédéric, trastornado, ve de pronto que el pelo de la mujer a quien más amó se ha vuelto blanco: "*La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine.*" Es demasiado tarde; el momento ha pasado y Madame Arnoux se marcha para siempre. Por alguna razón que no viene al caso, ese desencuentro siempre me emocionó: el detalle patético del pelo blanco en un texto por otra parte ejemplarmente económico. Fue así como lo cité (no verbalmente), trasladándolo de la novela de Flaubert a la mía, porque reforzaba el desencuentro entre Vera, la antigua ocupante del apartamento en *En breve cárcel*, y la protagonista y ex-amante a quien visita.

"Vuelven a este cuarto para que Vera recoja su abrigo antes de irse. [...] De pronto piensa –y la idea la hace temblar– que quizá Vera ha venido a ofrecerse; no a seducirla una vez más sino a reanudar un pasado mal leído por las dos. Se sienta junto a Vera que bebe y fuma en silencio, recostada en la cama de bronce. [...] Vera declara que se le ha hecho tarde y recoge su abrigo. Prometen llamarse, vacilan antes de que ella abra la puerta. Con timidez Vera le acaricia el pelo, ella roza torpemente los dedos de Vera y al querer acariciarle a su vez la cabeza ve que las raíces están completamente blancas. Luego oye el chirriar del ascensor que baja mientras se apoya de espaldas en la puerta que acaba de cerrarse."

¿Por qué recordé el episodio de Flaubert y lo cité no textualmente sino traducido, podríamos decir, a la anécdota de mi novela? Porque me atraía la tristeza del desencuentro, de lo que no fue, y el detalle del pelo blanco, parcamente melodramático, brutal, anclaba el episodio con particular eficacia.

Pero sin duda lo usé también para otros fines: para ejercer una pequeña venganza personal a través de la literatura. Después de tantos años de impotencia, la narradora logra hacer desaparecer a Vera de su vida y del relato: una Vera disminuida, que ya no tiene la capacidad de herirla, pero que le abre las puertas de la escritura.

Comienzo y final: el epígrafe

Dentro del relato la cita, específica o no, verbal o situacional, atribuida o no, funciona para mí como disparador, se vuelve parte integral de mi texto. Me apropio de una situación: la traduzco, la hago mía. Pero ahora paso a considerar brevemente otro tipo de cita que, si bien independiente del texto –cita ornamental, a primera vista– desempeña, por el lugar mismo que ocupa, un papel activo en la narración. Me refiero al epígrafe, al que soy particularmente afecta, sobre todo en los textos de ficción.

Dos cosas llaman la atención en toda cita epigráfica: su lugar fuera del texto, su evidente extranjería. Esta última se destaca espacialmente: el epígrafe suele ocupar una página separada, al comienzo del texto, se distingue a menudo tipográficamente y –lo principal– lleva la firma de otro. Es, podría decirse, una cita intrusa, y por eso mismo cumple varias funciones. Primero la de situar el texto que sigue en una serie textual, es decir *en literatura*. Segundo, y con un gesto no exento de arrogancia, sirve para indicar una relación literaria con el autor citado. Y tercero, propone al lector una posible lectura a través de lo que promete la cita. El epígrafe es, a la vez, excedente y bitácora. Si bien encabeza el relato, no marca su comienzo sino, podría decirse, su final. Porque el epígrafe se elige siempre al final de la escritura, sella el texto como una firma, pero una firma que es ajena. De algún modo resumen y *marco*, es llamado de atención para el

lector, le señala un posible camino de lectura y, acaso, de una nueva escritura que dialogue con las páginas que van a leerse.

Cita y título

Comencé hablando de la cita, en el doble sentido del término, para marcar el final de una relación en mi novela. Acabo de hablar de la cita del epígrafe que es a la vez comienzo y final abierto. Paso ahora a ese otro *fuera de texto* que es el título. Por alguna razón –acaso por superstición– me gusta usar citas en los títulos de mis textos de ficción: *En breve cárcel*, cita de Góngora, *El común olvido*, cita de Borges, *Varia imaginación*, cita de José Bianco citando a su vez a Quevedo. Aseguro al lector que no es un acto pretencioso, aunque pueda parecerlo, sino más bien una manera de sentirme acompañada. Para convencerlo, recurro a una anécdota y con esto cierro. En una ocasión le conté a Silvina Ocampo que estaba por salir mi nueva novela y me preguntó, con esa vacilante e inconfundible enunciación suya: “¿Cóoomo se llama?”. “*En breve cárcel*”, le dije. Se quedó pensando, ladeando la cabeza con un gesto muy suyo: “No me gusta”, fue el dictamen. Le contesté que a mí sí me gustaba, que además era demasiado tarde para cambiarlo, y agregué, entre pedante y molesta, que era una cita de Quevedo. Al rato me preguntó: “¿Cómo me dijiste que era el título?”. *En breve cárcel*, le contesté secamente, ya bastante irritada. “Ah! –me dijo, aliviada– Yo había entendido *En breve cáncer*”.

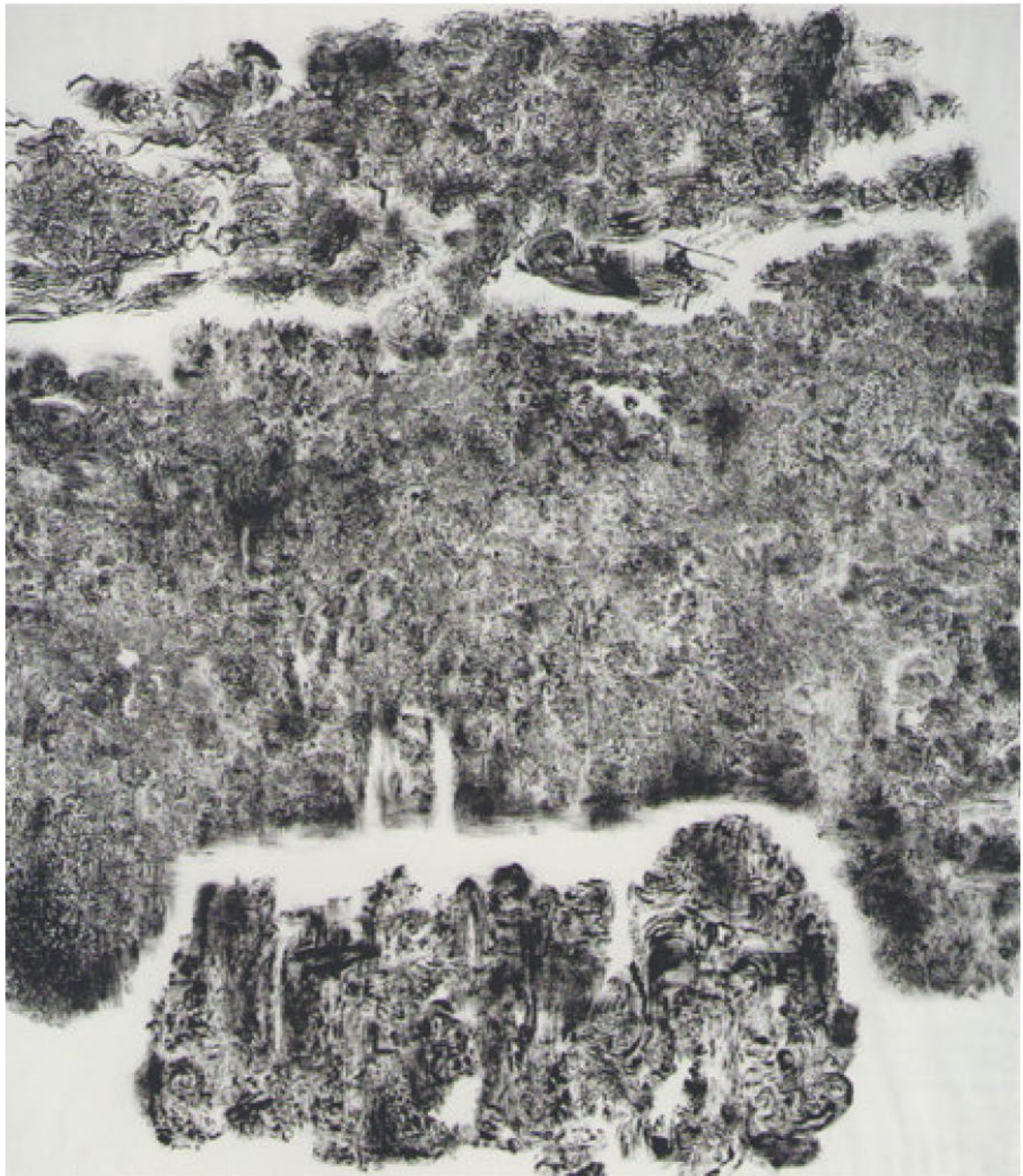
Nunca me atreví a preguntarle a Silvina si el título real de la novela, *En breve cárcel*, le gustaba. Tampoco me atreví a preguntarle cómo imaginaba una novela que se titulara *En breve cáncer*. ¿Acaso como anuncio de un acontecimiento, como se anuncia un espectáculo, por ejemplo: “En breve: Cáncer”? La pregunta queda sin respuesta pero confieso que desde enton-

ces, cuando pienso en el título de mi novela, se me aparece para siempre contaminado con el que Silvina creyó oír (o hizo como si oyera). Contaminado fecundamente: Es una manera más de conectarse a través de una cita. /

**Sylvia
Molloy**

Buenos Aires, 1938

es una de las escritoras argentinas más relevantes de la actualidad. Narradora, ensayista y docente, se desempeñó como catedrática de literatura latinoamericana y comparada en las universidades de Princeton, Yale y Nueva York. Ha publicado los libros de ensayo literario *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (1973), *Las letras de Borges* (1979 y 1999), *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en América Latina* (1991-1995), *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad* (2012), *Women's Writing in Latin America* (1991, en colaboración con Beatriz Sarlo y Sara Castro-Klarén) y *Hispanisms and Homosexualities* (1998, en colaboración con Robert Irwin). Como autora de ficción, publicó *En breve cárcel* (novela, 1981), *El común olvido* (novela, 2002), *Varia imaginación* (relatos, 2003); *Desarticulaciones* (relatos, 2010) y *Vivir entre lenguas* (nouvelle, 2016). Actualmente, es Albert Schweitzer Professor in the Humanities Emérita de la Universidad de Nueva York, ciudad en la que reside desde hace más de treinta años.



— Sin título, 1999

El sentido del poema

por **Mario Montalbetti**

La participación del gran poeta y ensayista peruano Mario Montalbetti en la Serie de Lecturas *Frost* organizadas por esta Maestría tuvo lugar el 3 de mayo de este año, y consistió en esta magistral especulación, de afán ensayístico y forma poética, sobre la necesidad y el valor del lenguaje.

Últimamente le he estado dando vueltas a la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?

(¿Qué pena?)

La pena de decirse, de escribirse.

He llegado a la pregunta luego de un recorrido
de varios años de escritura.

Pero no quiero sugerir con esto
que haya algo de ejemplar en lo que digo.
No ofrezco ninguna enseñanza
ni quiero convencerlos de nada.

Tal vez solamente quiero mostrarles cómo es que llegué
a plantearme la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?

O más exactamente,
¿cuándo es que el lenguaje *del poema* vale la pena?

Porque conocemos bastante bien
la respuesta del político,
la del locutor deportivo, la del cura,
la de un piloto de avión.
Inclusive, conocemos bastante bien, creo,
la respuesta del novelista.

Pero la respuesta del poeta, en verdad no la conocemos.

La pregunta no es ¿por qué escribo?
sino ¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

Hay varias fases que debemos atravesar
para llegar a ella,
para arribar a la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

La primera fase es aquella en la que,
cuando escribimos, hablamos sobre las cosas.

Eso es lo que hacemos: hablamos sobre las cosas.

Decimos la nube es blanca, el río fluye.

Hablamos sobre las cosas
pero las cosas son indiferentes a lo que decimos sobre ellas.

Las cosas siguen su curso de ser, de estar, de moverse
perfectamente indiferentes a lo que decimos sobre ellas.

Hay un verso muy preciso de Aníbal Núñez que dice
“para ser río al río le sobra el nombre”.

Le sobra Tigre, Huallaga, Magdalena, Biobío, Amarillo, ...
...pero también, y sobre todo, le sobra ‘río’.

El río es perfectamente indiferente a lo que decimos de él,
que es río,
que fluye,

que parece un gran dios marrón.

Hablamos sobre las cosas
pero las cosas no parecen afectadas por lo que decimos.

Es cierto, decimos el río fluye
y el río fluye.

Confirmamos una cierta correspondencia
entre lo que decimos
y lo que es.

Y llamamos a dicha correspondencia verdad.
Y celebramos la verdad.
Y pensamos que la verdad del poema
puede consistir en esa correspondencia,
en la correspondencia entre palabras y cosas,

o en una serie de correspondencias,
entre nuestro lenguaje y el mundo de afuera
entre nuestro lenguaje y el mundo de adentro
o finalmente también entre el mundo de afuera y el mundo
[de adentro.

Pero en realidad el río no fluye
porque muchas cosas fluyen:
fluyen las palabras, el dinero,
fluyen las disculpas, el tráfico,
fluyen las ideas,...

Con un poco de imaginación, como la tuvo Heráclito,

todo fluye.

¿Qué significa, entonces, celebrar que el río fluya?

No mucho.

Creo que Wallace Stevens notó esto
con su habitual perspicacia
y le bastó hablar del río
como “an unnamed flowing”
(como un fluir innombrado).

Lo que fluye no tiene nombre.

Segunda fase.

Descubrimos
(gracias a la indiferencia de las cosas
ante nuestro lenguaje)

descubrimos
(descubrí, pero esto le pasa a muchos
así que hago sinécdoque de mi yo)

descubrimos
que hay un desfase radical entre
nuestras palabras y las cosas.

Y lo que hacemos (lo que hago, lo que hacemos)

es hacer uso de ese desfase, aprovecharlo,

tomarlo como bendición.

No decimos la nube es blanca sino la nube es ominosa.

No decimos el mundo es redondo sino
el mundo es azul como una naranja
(que es un verso de Eluard).

Hacemos uso del desfase y entonces
el lenguaje se convierte en el lugar en el que
las cosas pueden ser otras cosas.

Y el mecanismo crucial para esta transformación
es la figura
(el símil, la imagen, la alegoría, la metáfora).

Descubrimos que
A no es sólo A
sino que
A es B
y también
que A es como B.

Pero estos mecanismos suelen ser ciclotímicos.
Luego de la euforia inicial
que nos lleva a construir metáforas y símiles
asoma una cierta depresión y aburrimiento.

La poeta Blanca Varela escribió
“Estoy harta de la poesía”.
No dijo que estaba harta del poema

sino de la poesía.

Harta de hacer imágenes, harta de hacer metáforas.

La metáfora traslada,
etimológicamente traslada,
lleva a otro lugar.

En lugar de decir A decimos B.
¿Por qué?
Porque si la metáfora fuera en realidad literal,
si no trasladara,

no lo podríamos soportar.

Cuando no podemos soportar algo lo trasladamos,
lo llevamos a otro lugar,
lo hacemos ser otra cosa.

Esto es lo que hace el poeta.
Pero esto es también lo que hace el crítico

que cree que su labor es la de interpretar estos traslados
porque él mismo (ella misma)
no puede soportar el peso abrumador de cierta literalidad.

Me gustaría decir, no sé si lo voy a decir,
pero me gustaría decir
que interpretar metáforas es de una gran irresponsabilidad.

Y esto porque creo que el poeta

no es sólo responsable del poema que crea
sino también es responsable de salvarlo.

Disculpen la irrupción teológica.

Si Dios se hubiera limitado a crear el mundo
y se hubiera olvidado de salvarlo
Dios hubiera sido el primer surrealista.

Metaforizar comparte el delirio trascendental
de asumir que hay algo distinto de lo que es,
algo “más allá”,
algo a lo que tenemos derecho,
a lo que debemos aspirar, algo mejor.

¿Y qué de lo que queda acá?
¿Qué hacemos con la insoportable inmanencia de este mundo?

Tercera fase.

Hablar de las cosas se estrella
contra la extraordinaria indiferencia de las cosas.
El desfase radical entre palabras y cosas

(que nos permite hacer del lenguaje el lugar
en el que las cosas pueden ser otras cosas
mediante los mecanismos retóricos del símil y la metáfora)

produce hartazgo.

¿Qué sigue?

Criticamos el lenguaje.
Criticamos el lenguaje por no poder expresar realmente.
Nos quejamos porque “faltan palabras”,
porque nuestro lenguaje no puede expresar realmente
todo lo que queremos decir.

Queremos decir que el río fluye y... todo fluye.
Queremos decirle a alguien que la amamos
y decimos “te amo”
y no es suficiente.

Entonces nos ponemos metafísicos.

Decimos que hay cosas que el lenguaje no puede expresar.
Decimos que hay cosas más allá del lenguaje,
más allá del poder expresivo del lenguaje.

Si el lenguaje nos pone límites
entonces debemos arremeter contra ellos.

Y entonces ocurre algo
tan extraño como admirable.

Comenzamos a hablar sobre el lenguaje.
Habíamos comenzado hablando sobre las cosas
pero ahora hablamos sobre el lenguaje.

Decimos,
el lenguaje tiene un desfase fatal respecto del mundo,

el lenguaje no puede expresar realmente...

Y esto es lo extraño y admirable

que cuando decimos que faltan palabras, que hay algo
que el lenguaje no puede expresar,

toda esa queja contra el lenguaje
sucede que sí la podemos expresar exactamente.

El lenguaje falla cuando hablamos de las cosas
pero es infalible cuando nos quejamos.

Cuando nos quejamos
el lenguaje expresa realmente nuestra queja.
Como si el lenguaje fuera un instrumento
para quejarse de sí mismo.

En este punto
no es difícil sentirse verdaderamente desorientado.

Cuarta fase

Recuerden que todo esto es un trayecto
que intenta explicar cómo surge la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

Abordemos la cuestión de otra manera.
Hay escritores que tienen fe en el lenguaje.

¿Qué es tener fe en el lenguaje?

Hay escritores que creen que con un poco de trabajo y convicción es posible retorcerle el pescuezo al lenguaje para hacerle decir lo que queremos.

La mayoría de los así llamados “grandes escritores” la tienen.

Homero la tuvo.

Homero estaba convencido de que cantaba la ira
del pélida Aquiles.

Garcilaso la tuvo.

Garcilaso estaba convencido de que su perfecto Soneto XXIII hablaba de la fugacidad de la belleza.

Melville con su ballena,
y Dostoievsky con su idiota,

tenían fe en el lenguaje.

Melville es un caso especialmente significativo.
Quiero detenerme un momento en él.

En el capítulo 45 de *Moby Dick* llamado “El afidávit”,
Melville escribe

“Tan ignorante es la mayoría de los hombres de tierra firme
(...) que se podría imaginar a *Moby Dick* como una monstruosa
fábula, o, peor aún y más detestable, como una horrible

e insoportable alegoría.”

Los hombres de tierra firme no saben nada sobre el mar
y como no saben nada sobre el mar
creen que Moby Dick es una alegoría,
una imagen, una metáfora.

Y Melville dice, no es así. Si supieran algo del mar
se darían cuenta de que
Moby Dick es una inmensa ballena blanca
(o si se prefiere,
que Moby Dick es todo lo que la novela de Melville dice que es.

Pero en ningún lugar dice Melville que es una alegoría.
Al contrario, dice explícitamente que no lo es).

La observación de Melville
es enteramente aplicable al poema.

Los hombres que no saben nada del poema
(los “hombres de tierra firme” ¿Quiénes son?
Cada quien puede elegir a sus sospechosos preferidos:
los críticos, los novelistas, los abogados,
los periodistas, los coroneles,...)

los hombres que no saben nada del poema
creen que se trata de una alegoría,
de una imagen, de una metáfora.

Y esto porque, como he dicho,
el poema como Moby Dick,

como inmensa ballena blanca

es insoportable.

La imposibilidad de lidiar con la literalidad del poema
nos hace trasladarlo, llevarlo a otro lugar,
declararlo alegórico,
declararlo imagen, metáfora.

Y como dijo Celan, si uno anda buscando metáforas,
las terminará encontrando.

Hay escritores que tienen fe en el lenguaje.
Hay otros escritores, sin embargo,
que la han perdido.

J. M. Arguedas, por ejemplo, la pierde cuando traduce sus
[poemas del quechua al castellano;

Derek Walcott la pierde cuando describe el atardecer en
[Santa Lucia
y luego de decir que las franjas ocre del celaje
hay que leerlas como se lee a Dante
de a tres líneas, como si fueran tercetos contra el
[cielo,

canjea esa lectura
por una felicidad mayor,
la de sentarse al final del muelle
con un amigo
y un vaso de vino;

O, Basho que la pierde cuando escribe

Qué admirable
el que no piensa “la vida huye”
cuando ve un relámpago.

¿Qué es perder la fe en el lenguaje?

Perder la fe en el lenguaje es intuir que es el lenguaje
el que habla a través nuestro;

que somos dichos por el lenguaje.

Basho intuye
más que intuye, afirma

que ante un relámpago
el lenguaje *nos hace decir*

la vida huye.

La solución parece fácil:
evitar los clichés.
Pero no lo es

porque el lenguaje no sólo nos hace decir
la vida huye

sino que también nos hace decir
que es admirable no decirlo.

Si somos dichos por el lenguaje
somos dichos plenamente por el lenguaje.

Entonces,
regreso a la pregunta inicial

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?
La pena de decirse, de escribirse...

Quinta y última fase.

La idea de ser dichos plenamente por el lenguaje
presenta un problema obvio

que ustedes habrán reconocido fácilmente.
Si uno es dicho por el lenguaje
entonces
da lo mismo lo que uno diga.

Y ciertamente no quiero decir eso,
al menos,
no quiero decirlo exactamente así.

En efecto, de cierta manera
da lo mismo lo que uno diga
pero

podemos abrir una alternativa.

¿Es posible decir algo

independientemente
de lo que el lenguaje nos hace decir?

¿Es posible decir algo
paralelamente
a lo que el lenguaje nos hace decir?

¿Podemos decir y ser dichos
simultáneamente?

Creo que sí.
Es más, creo que es lo que ocurre muchas veces.

Pero para ello debemos establecer
que el decir al que el lenguaje nos somete
es un determinado decir,

es, por ejemplo, el decir discontinuo de las palabras.
Y el decir discontinuo de las palabras,
el decir de los signos, de las entidades diferenciales,

es el decir controlado por el lenguaje que nos hace decir.

Lo que el lenguaje nos hace decir
es el lenguaje de las palabras, de las frases, de las oraciones.
Lo que el lenguaje (como institución social) nos hace decir
es el lenguaje que habla de las cosas,

el lenguaje de la significación y de la referencialidad
(aún, y sobre todo, habida cuenta del desfase
entre el lenguaje y las cosas).

El lenguaje que nos hace decir
es el lenguaje monolingüe del otro
tal como lo expresó J. Derrida:

“hablo una sola lengua—y no es la mía”.

Consideremos, por ejemplo, la cuestión
de la libertad de expresión,

uno de los pilares fundamentales
sobre los que descansa el estado democrático neoliberal
que muchos de nuestros países
padecen estos días.

Noten que la libertad de expresión va en contra
de la idea de que es el lenguaje el que habla a través nuestro,
en contra de la idea de ser dichos por el lenguaje.

Pero, en realidad, esa es exactamente la libertad
que defiende
el estado liberal moderno: la libertad

de ser dichos por el lenguaje. Somos libres
de ser dichos por el lenguaje.
La libertad de expresión que todo estado liberal defiende
es aquella en la que

lo que queremos decir = lo que el lenguaje nos hace decir.

Mientras coincida lo que queremos decir

con lo que tenemos que decir,
con lo que el lenguaje nos hace decir,

el sistema funciona bien.
Somos libres de decir lo que se nos hace decir.

Y lo que el lenguaje nos hace decir
son todas esas coartadas
de las que hablé al inicio,

más bien simpáticas
pero más bien inofensivas.

Todas ellas corresponden a la imagen
que la Cultura (con C mayúscula) tiene
y espera, de nosotros.

Ahora bien, por más siniestro que esto suene,
se trata de un caso trivial
si tenemos en cuenta lo que estamos considerando aquí.

Y lo que estamos considerando aquí es la cuestión
del lenguaje que vale la pena.
En realidad, se trata de una cuestión doble:

la cuestión de cuándo es que el lenguaje (del poema) vale la pena

y la admisión simultánea
de que somos dichos por el lenguaje.

Trataré de esbozar una salida.

Diré inicialmente lo siguiente.
El lenguaje del poema vale la pena cuando no traslada.

Tradicionalmente la escritura ha ofrecido
un contrapeso a lo real
a lo real afuera y a lo real adentro;
un contrapeso verbal a la brutal inmanencia del mundo.

Pero el contrapeso usual ha sido
oponerle a dicha inmanencia

la trascendencia de la metáfora, la posibilidad
metafísica del otro lugar, del más allá;

otro lugar al que debemos acceder, sin embargo,
con un lenguaje que impone, él mismo,
los límites necesarios para impedir dicho acceso.

Es inevitable hablar con figuras, con imágenes,
con alegorías, etc...

Pero no se trata centralmente de eso
porque la metáfora contiene, en sí misma,
la imposibilidad del propio traslado.
O, mejor dicho, la metáfora encierra en sí misma
la ilusión de la posibilidad de una huida.

Tampoco se trata de hacer del antilirismo un manifiesto
[rebelde.

Se trata de otra cosa aquí.

He afirmado que
el decir al que el lenguaje nos somete
es un determinado decir,

es el decir discontinuo de las palabras.
Pero hay también un decir continuo
sobre el que el lenguaje tiene poco control.

El decir continuo es el decir que decimos
independientemente y paralelamente
al decir del ser dichos.

Yo llamo sentido a ese decir continuo, no diferencial,
a aquel decir que no es signo.

El sentido del verso, el sentido del poema

es la dirección en la que el verso o el poema se mueve.
Dirección como cuando decimos
el sentido del tránsito.

Cuando el poema no traslada crea sentido, dirección.
El rechazo a la trascendencia del traslado crea dirección.

Y los mecanismos de la fabricación del sentido
son los del lenguaje que ya no dice a través nuestro;

son el ritmo, la línea prosódica, el movimiento de la letra,

son todas aquellas prácticas independientes
de la referencialidad y de la significación

que son, justamente, las prácticas menos susceptibles
de ser manipuladas por el lenguaje.

Puesto de otra manera,
estamos acostumbrados a considerar la verdad
como aquello que falta,
y estamos acostumbrados a forjarnos un acceso a ella,
a la verdad,
con un lenguaje que nos lleve a ella.

Estamos acostumbrados a que la verdad del poema
sea la verdad del traslado, de la trascendencia.
Y pensamos que la metáfora es la llave hacia esa verdad.

Pero esa verdad siempre se queda corta
y termina siendo, finalmente, decepcionante.

Hay una idea de J. L. Nancy
que abre una salida insólita en todo esto.

Dice Nancy,

“Creemos carecer de verdad
pero la verdad
es que no carecemos de nada.”

Tomemos la idea en serio

y examinémosla de la siguiente manera.

El sentido del poema,
su dirección,
su decir independiente
del decir que el lenguaje nos hace decir,

el sentido del poema
es su falta de nada.
El poema *es* la carencia de nada.

Lo que falta es la verdad como falta
como algo que aún no se alcanza

cuando en realidad

en un poema hay todo lo que hay.
Al poema no le falta nada.

Y si la verdad es siempre una falta,
entonces,
si quieren, el poema no tiene verdad,

porque no tiene falta.
Al poema no le falta nada.

El lenguaje que vale la pena es el lenguaje
al que no le falta nada: el lenguaje del poema.

Al lenguaje de nuestros intercambios cotidianos, usuales,
siempre le falta algo:

le falta cosa, verdad, correspondencia,
o le falta interpretación...

Al lenguaje del poema
al lenguaje (del poema) que vale la pena

no le falta nada.
Sobre todo, no le falta traslado hacia otro lugar,
no le falta más allá, ni ser otra cosa de la que es.

Solamente algo que viene de la nada
y va hacia la nada

puede carecer de nada.

Sólo a algo así, al poema,

puede no faltarle nada.

Final.

“Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo”
escribió César Vallejo al final de *España, aparta de mi este*
[cáliz.

Creo que el punto en el que se deja de serlo
es el punto en el que conseguimos

el lenguaje que vale la pena

el momento en el que el poema
nos borra como poetas
y nos inscribe en la más radical contingencia
del sentido.

El lenguaje que vale la pena
es el lenguaje que no traslada
o mejor

el lenguaje que se traslada
hacia la insoportable inmanencia de sí mismo.

Insoportable, ahora, porque nos excluye.

Ése es el sentido del poema.
Ése es el lenguaje del poema.
Ése es, creo, el lenguaje que vale la pena. /

**Mario
Montalbetti**
Lima, 1953

es, además de lingüista, uno de los poetas y ensayistas peruanos más importantes. En 1979, fundó junto con Mirko Lauer y Abelardo Oquendo la revista cultural *Hueso Húmero*. Ha publicado los libros de poesía *Perro Negro* (1978), *Fin Desierto* (1995), *Llantos Eliseos* (2002), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *8 cuartetos contra el caballo de paso peruano* (2008), *Apolo cupisnique* (2012), *Vietnam* (2014) y *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* (2016); los libros de ensayos *Lacan arquitectura* (2009, en colaboración con Jean Stillemans), *Cajas* (2012), *Cualquier hombre es una isla* (2014) y *El más crudo invierno*. Notas a un poema de Blanca Varela (2016); además del volumen para niños *El vigía* (2013). Su obra comporta una profunda meditación, en diálogo con la filosofía, el psicoanálisis y la ciencia, sobre las posibilidades del lenguaje y una crítica al sentido común. Su poesía reunida ha aparecido bajo el título de *Lejos de mí decirles* (2013). En la actualidad, es Profesor Principal de Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú.





— Donde ayunó Juan Díaz y los indios comieron, 2003

Ensayo

Borges: Encuentros de novela

por **Liliana Heer**

En la evocación de ciertos encuentros con el autor de *El Aleph*, mantenidos en la primera mitad de los años '80, la autora de este texto pone en evidencia la lucidez del gran escritor argentino a la hora de revisar conceptos como *plot* (trama), suspenso o verosimilitud y, desde luego, su propia y admirativa sagacidad.

Textos



— Paisaje 15, 2008

He dialogado con Hamlet, con Macedonio, con el hijo del cronométrico Funes, también con Borges. Hoy viene a mi memoria la serie de reuniones compartidas algunos sábados a la hora de la siesta en los lejanos inviernos del siglo veinte. Distintos fragmentos de su obra me habían instado a concebir un semi-fallido ¿o por qué no?, un semilogrado *plot*. Tuve el cuidado de unir las escenas tan arbitrariamente como recordaba el orden de mis lecturas. Corte, montaje, shock. Un acontecimiento grande debe desarrollarse en un lugar pequeño para conseguir su punto de esplendor, decía Edgard Allan Poe.

Sin avidez, por evitar efectos inhibitorios, le comenté a Borges mi plan. Tengo una espiral de sospechas, seguida de enumeraciones, vértices de acción y algún personaje en espera de su voz. Él esbozó una sonrisa –sin duda se la dedica a los *frog's lectors* pensé, pero inmediatamente algo me hizo suponer que el gesto respondía a cierta complicidad. Conocía el desdén de Borges hacia el verso libre, conocía también su percepción del caos y la piadosa agudeza hacia los efectos de época. Más que un *plot*, ¿le estaría sugiriendo un complot? Borges trabaja el complot como un elemento básico en el armado de la ficción, solía repetir Ricardo Piglia.

–Buen acercamiento –dijo alguno de los dos, y al unísono repetimos el nombre Almotásim.

–Yo tengo hacia la búsqueda y el suspenso una persistente inclinación, posibilitan travesuras, aceptan versiones, secretos que permiten intercalar un buen *erotic relief* nada sentimental –dijo Borges.

Supe que estaba hablando de Hitchcock. Le recordé su reseña sobre *Treinta y nueve escalones*, las felicidades que había encontrado en el film a pesar de provenir de una “lánguida novela” centrada en el heroísmo.

–A veces recuerdo un tiempo anterior a la Segunda Guerra Mundial, años treinta y seis, treinta y siete, la Revista *Sur*, el mes de abril una y otra vez. Creo haber escrito unas líneas sobre la inspiración que Hitchcock le dedica a Joseph Conrad por *El agente secreto*, novela en la que basó *Sabotage*. Desde luego, “inspirar” es un verbo excesivo, si tomamos en cuenta cómo el director prefirió convertir al criminal en un satanás eslavo germánico. Lo encontré muy distante de Mr. *Verloc*, ese confuso nihilista afecto a toda clase de vicios. En fin, una curiosa infidelidad, digamos.

–Cómo ser infiel a un escenario –pregunté con voluntad de situar alguna secuencia de nuestro *plot*.

–El espacio debería destacarse por lo ficticio, evitar la simbiosis con la realidad puede proporcionar una verosimilitud irrevocable. Debemos presumir que la exacta geografía de los hechos exhibe una pasión ejercitada por principiantes. Me refiero a *Fervor de Buenos Aires*, con sus calles, rincones, umbrales; pequeñas estampas anónimas iluminadas por versos intimistas. Las descripciones minuciosas –continuó–, por esa sola razón, no alcanzan a ser comprendidas. Además, si aceptamos que lo fantástico subyace en lo real, la comprensión es un pretendido disparate; con frecuencia los significados ocultan contradicciones.

–Sin embargo –propuse–, algunos espacios comparten con la imaginación un asiduo parentesco, insinúan el vigor de una isla remota. Una isla extraviada en el centro de un oasis.

–La virtud de los hombres que miran hacia el centro corre la suerte de encarnar sentimientos no por genuinos menos antipáticos. El centro es un vocablo fastidioso, creo necesario desviar el paso, con abstención, por cierto, de la orilla de leyenda. Ese desliz sería volver al comienzo, y prefiguro a los espectadores ya saturados de circularidad.

Además de asumir sus observaciones, comencé a leer unas notas que había tomado.

–El protagonista podría ser el hermano menor de esa mujer que usted conoció en Inverness. Un personaje con agallas, de reacciones veloces. Como suele decirse, hábil en domar escorpiones. Situado en dimensión prospectiva, el tiempo está generalmente de su lado, al punto de concederse un capricho antes de cometer el ansiado crimen. Mejor un cadáver sin audífono, aun cuando Philipe Marlowe por ese detalle habría descubierto al culpable, aun a riesgo de mutilar la perfección de su acto.

–Escucho una sucesión paradójicamente detectivesca –dijo Borges entusiasmado. He tenido referencias sobre Raymond Chandler. Acaso, narra con más acción de la necesaria, si convenimos en destacar los recursos mentales de Dupin y Holmes. Creo que su última novela, *The long goodbye*, no deja de ser un título con sabor nostálgico, les ha interesado a un par de amigos. Deduzco que cuando hay escritores y editores en la trama, la ilusión de resolver enigmas personales tiende a proliferar. Allí encontramos el falso desierto, el oasis mexicano, un millonario, un suicidio, una carta y la infaltable confesión. Dulces empleos de la adversidad, un hasta más ver, rumbo a las enumeraciones –aseveró haciendo una pausa.

–Hace pocos días, descubrí una clasificación que tenía puntos de encuentro con la establecida por Wilkins. Corresponde al *Manuel de l'architecte des jardins*, le presento a Pierre Boitard –dije, siguiendo un hábito que teníamos, conscientes de que el sujeto en cuestión le resultaría absolutamente familiar.

–Valga el albur, su biografía aún no fue omitida de la Enciclopedia Occidental, si bien su pertenencia ha sido merecedora de numerosos litigios. Este autor, oriundo de Reims, con esmerado decoro agrupó el área destinada al esparcimiento en pro-

fusas variedades, destacando especialmente la importancia del jardín melancólico.

El arrebató de la conversación me impide reproducir a quién correspondían los decires, creo que en su mayoría la voz de Borges dibujaba ocurrencias.

–A falta de otras gracias –añadió–, en la representación del huerto, se distinguen estatuas paganas, ruinas, tumbas, sin prescindir de un exvoto a la virgen indicador del lugar donde arrojaron las cenizas del amante de los sonetos.

–Acerca de la similitud con Wilkins –esbocé–, supongo que las diferencias están marcadas en la prosa. Para cada área, el experto enuncia su emplazamiento intentando conservar la métrica isabelina. Sólo en los canteros vecinos a fuentes escribe versos sin rimas o alejandrinos.

–Me alienta la idea de pasear por la picardía de *Bouvard et Pécuchet*. Creo que disponer de un diccionario como *plot* admite el ingreso a un tipo de novela a vindicar, una antinovela desconcertante donde la conspiración juega un papel magistral. Se podría prescindir de aventuras, de paisajes, de diálogos y hasta de caracteres, limitarse a ilustrar la naturaleza cabalística de cada término –aseveró Borges, y dimos una tregua al conjuro.✓

Texto leído en el ciclo *Catálogo Borges*, Biblioteca Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, 11 de agosto de 2016.

Liliana Heer
Santa Fe, 1943

es escritora y psicoanalista, miembro de la EOL y la AMP. Su obra literaria abarca todos los géneros y supone en verdad un cuestionamiento de ellos y de los usos cristalizados del lenguaje y la ideología. Ha publicado, entre otros títulos, *Dejarse llevar* (relatos, 1980), *Giacomo. El texto secreto de Joyce* (ficción crítica, en colaboración con J. C. Martini Real, 1992), *Verano rojo* (poesía en prosa, 1997), *Pretexto Mozart* (novela, 2004), *Macedonio. Para empezar aplaudiendo* (pieza teatral, 2014) y *Diario de viaje de Pretty Jane* (poesía, en colaboración con Guillermo Saavedra, 2016). Ha sido profesora en la Maestría en Escritura de la UNTREF.

Reflexión

Residuos urbanos

por **Edgardo Cozarinsky**

A partir de dos noticias periodísticas y un breve cuento de Max Jacob, todos referidos a personas que viven en la calle, el siguiente artículo pone en evidencia los diferentes modos en que el capitalismo deshumaniza a quienes son dejados al margen de sus reglas de juego.

Textos



— Paisaje XIV, 2008

Tres textos, uno literario, los otros dos periodísticos. El primero, transcrito sin modificación alguna. Los siguientes, reordenada la información, estorbada por rípos, sintaxis y ortografía erráticas, frecuentes en los matutinos porteños.

a. Cuando yo vivía en Nápoles, había en la puerta de mi palacio una mendiga a la que yo arrojaba monedas antes de subir al coche. Un día, sorprendido de que no me diera nunca las gracias, miré a la mendiga; entonces vi que lo que había tomado por una mendiga más bien era un cajón de madera, pintado de verde, que contenía tierra colorada y algunas bananas medio podridas. (Max Jacob: *Le Cornet à Dés*, 1917, incluido por Borges y Bioy Casares en su antología *Cuentos breves y extraordinarios*.)

b. En Corrientes y Libertad, un hombre de unos 30 años sufrió diversas heridas tras ser arrojado dentro de un camión recolector de basura. Se hallaba en esa esquina, en situación de calle, durmiendo en un *container* de residuos del gobierno de la Ciudad. El camión recolector, con la ayuda de dos empleados, enganchó el contenedor para arrojar la basura a la compactadora y el hombre cayó dentro del vehículo. Se salvó por cuestión de segundos ya que su presencia fue detectada por las cámaras internas del camión. Tras el episodio, el hombre fue retirado en estado de inconciencia. Fue trasladado por una ambulancia al hospital Argerich. Las cámaras internas del vehículo lo detectaron cuando estaba a punto de ser compactado. (*La Nación*, 25-04-2014.)

c. Un policía de la Federal reconoció que vio a una mujer durmiendo en un contenedor de residuos en Retiro, avenida del Libertador 0-50, la madrugada en que los empleados

de la empresa recolectora declararon que, como la mujer se negaba a salir del contenedor, habían dado aviso a un patrullero. Un suboficial le pidió que saliera del contenedor en el que dormía. Según su relato, la mujer le dijo que se había peleado con su familia pero “que ya se iba a arreglar”. El suboficial aseguró que vio a la mujer retirarse del lugar, pero admitió que no tomó sus datos. Se trataría de (---), de 31 años y oriunda del Chaco; sufría de esquizofrenia y estaba en Buenos Aires con su madre para recibir un tratamiento psiquiátrico. El 16 de mayo salió del hotel en el que se alojaba y no regresó. Su cuerpo fue hallado el martes en una de las cintas clasificadoras de residuos en el predio de la Ceamse en José León Suárez. La autopsia determinó que había sufrido un traumatismo craneo-facial. (*La Nación*, 07-06-2014.)

En el texto de Max Jacob, opera la ironía. Invierte lo que sería una perspectiva convencionalmente insensible: considerar al mendigo como un desecho, al que se arrojan al pasar unas monedas: reconocimiento rápido, poco costoso, de coparticipación en la especie humana, que no llega a comprometer la mirada, preservada de un espectáculo (que se supone) sordido. Es sumamente eficaz el cierre del breve relato (“y algunas bananas medio podridas”) con la palabra más intensa –“podridas”– reforzada por el adverbio que hubiese debido mitigarla –“medio”– que delata la precisión de la mirada.

En los recortes periodísticos, son las personas “en situación de calle” –eufemismo que merecería una desarticulación minuciosa–, no necesariamente mendigos, quienes son incluidos en la basura, en un caso recuperada *in extremis* por la mirada virtual de una cámara de vigilancia, en el otro solo identificada post mortem en un vaciadero municipal. La gente “sin techo” –aproximación gradual a la renuncia del eufemismo– ha bus-

cado para dormir un contenedor de basura. En él han hallado refugio, y con la basura terminaron mimetizándose, hasta el punto de correr peligro de ser “compactados” –otra palabra que merece atención– con ella, en el primer caso, o terminar efectivamente en un vaciadero de basuras, en el segundo. La ironía juguetona de Jacob tiene su reflejo invertido en la parquedad del informe periodístico, en la ausencia de énfasis con que el diario registra estos episodios.

Un siglo, apenas, separa estos textos. Aun sin devoción por las lecturas historicistas, puede medirse ese lapso por algunos datos, como una nota al margen del texto.

Hace exactamente un siglo, en 1914, estalló la primera guerra mundial. Una crisis diplomática avivó los nacionalismos latentes, cayeron cuatro imperios y murieron en las trincheras nueve millones de civiles, arrastrados por esos mismos gobiernos que iban a caer, muchos de ellos asfixiados por los gases tóxicos que se experimentaban por primera vez.

Max Jacob, que se había convertido al catolicismo en 1915, estaba retirado en un monasterio en 1942, cuando la Francia ocupada por el nacional-socialismo impuso el porte de la estrella amarilla a los judíos; en solidaridad con dos hermanas, un hermano y un cuñado, deportados a Auschwitz, decidió coserla a su hábito. Poco después fue arrestado. En el campo transitorio de Drancy, una pulmonía le permitió morir antes de que pudiese ser también él embarcado hacia Auschwitz, donde los adelantos de la industria química permitieron que otro gas, el Zyklon B, liquidara a los prisioneros.

En los años 1960, los Estados Unidos emplearon napalm en su guerra de Vietnam, quemando vivas a poblaciones civiles junto con guerrilleros del Viet-cong. Esa gasolina gelatinosa, ensayada en su forma experimental en 1945 en el bombardeo de Dresde y en Japón, iba a conocer una versión más eficaz, usada

por Irán, Irak, Israel, Serbia, y muchos otros estados, en esas guerras civiles que –como predijo Ernst Jünger hacia 1944– iban a suplantar en el futuro a las guerras mundiales.

A fines del siglo XX y principios del XXI, ya no parece necesario recurrir a la química. La economía triunfante ha convertido en fenómeno masivo lo que era antes marginal: no tener techo, perder el que se tenía, vivir en la calle, convertir al individuo en residuo.

A modo de puntos suspensivos: estar a punto de ser “compactado” por un camión recolector de basura o, sin salvación in extremis, terminar en un basural. /

**Edgardo
Cozarinsky**

Buenos Aires, 1939

es cineasta y escritor. Su producción en ambas áreas desdibuja las fronteras entre la ficción y el testimonio autobiográfico, los productos de la imaginación y el documental. Entre sus films, pueden mencionarse *Puntos suspensivos* (1970), *La guerre d'un seul homme* (1982), *Citizen Langlois* (1995), *Ronda nocturna* (2005) y *Carta a un padre* (2013). Ha publicado *Vudú urbano* (cuentos y ensayos, 1985), *La novia de Odessa* (cuentos, 2001), *Lejos de dónde* (novela, 2009) y, entre otros textos, *Niño enterrado* (memorias y ensayos, 2016). Ha incursionado en teatro con las piezas *Squash* (2005) y *Raptos* (2005). Es profesor en la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF.

Crónica

Estado de cuarentena

por **María Sonia Cristoff**

Escrito en 2008 y hasta ahora inédito, el texto que sigue deja constancia de la visita de su autora al campo de refugiados palestinos de Chatila, en Beirut. Además del invaluable testimonio directo, la crónica ofrece una puesta en contexto de una situación que, lejos de resolverse, se ha convertido en uno de los mayores problemas del mundo actual.

Textos



— Paisaje, 2008

Tres golpes secos en el capot nos indican que llegamos. Yo hubiese esperado que fuera algo mucho más evidente lo que señalara que estábamos ya dentro del campo de refugiados de Chatila. Uno de los cuatro hombres –¿o son cinco, siete?– que nos siguen desde hace unas cuadras, desde que el auto en el que me llevan empezó a andar más lento, me indica que ahora sí puedo bajar y me marca la dirección en la que caminaremos. Tal como me habían alertado, ni soñar con andar libremente por acá. Una cabra negra nos mira, concentrada, mientras mastica algo que sin duda encontró en la montaña de escombros sobre la cual está parada. Esta cabra y estos escombros también, evidentemente, son indicios de que llegamos: me resulta imposible imaginarlos en las proximidades de cualquiera de los restaurantes de Beirut que figuran en mi guía de viajes, esa otra Beirut que, como Buenos Aires, juntó puntos para ganar asociaciones en el imaginario y ser conocida como “la París de Medio Oriente”. A medida que me voy internando en calles que cada vez se vuelven más estrechas y más húmedas y más oscuras aun en esa mañana con sol, concluyo que no era entonces una delimitación explícita lo que señalaría la entrada al campo de refugiados: sería más bien este lento adentrarse en la precariedad.

Voy a entrevistar a Saleh, porque me aseguraron que se trata de alguien que conoce como pocos la historia de Chatila, el campo que pasó a ser muy citado después de la masacre que ocurrió acá en 1982. *Vamos*, debería haber dicho, me doy cuenta a las pocas cuadras. No seríamos entonces, como también había imaginado mal, el traductor y yo, sino un grupo el que entrevistaría a Saleh. Y después, cuando sigamos camino a lo largo del día, a este grupo inicial se le irán sumando otros

–hombres, siempre hombres, casi todos muy jóvenes– que facilitarán algunas cosas y, a la vez, conspirarán contra la invisibilidad anhelada por todo cronista –o por algunos cronistas, pero ese es otro tema.

Cuando llegamos al fin de una callecita sinuosa y subimos una escalera estrecha de cemento veo que tampoco mi entrevistado está solo. Su mujer y varios de sus hijos, que son ocho, están ahí. Su casa, esta casa a la que llegamos, fue reconstruida tres veces, me cuenta Saleh. Dos de esas veces después de los enfrentamientos de mediados de los ochenta entre el grupo shiita Amal y la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) entonces liderada por Yasser Arafat. Y una tercera vez, después de la invasión israelí al Líbano de 1982 en la que murieron 2000 palestinos de este campo y del de Sabra, que está solo tres kilómetros más allá. Saleh es uno de los escasos sobrevivientes de esa operación liderada por Ariel Sharon –entonces Ministro de Defensa israelí– que estaba destinada a erradicar de Beirut hasta el último integrante de la OLP y que terminó en masacre indiscriminada. Desde la puerta de su casa, entonces, me señala un edificio. Hace esfuerzos para que yo lo ubique, aunque para mí es imposible ver más que una serie idéntica. Desde ahí Sharon siguió los ataques. Él lo vio con sus propios ojos.

Saleh cuenta cómo sobrevivió a eso y a tantas otras cosas con la asepsia de los que han aprendido a manejar la distancia para seguir adelante. Ni un solo instante de arenga ni de melodrama. En un momento se levanta para apagar el televisor y entonces intuyo que ese gesto será la introducción a un capítulo todavía más complejo. O la sintonización de un tono confesional. Pero no, más bien lo contrario. Ellos dos son sus hijos mayores, me dice, Rwana y Jihad. Jihad es un adolescente de pelo congelado en el que alternan esas oleadas de desafío y de

timidez entre las que transcurren tantas adolescencias. No logró terminar el colegio, tampoco conseguir trabajo. Ninguna de las dos cosas es fácil acá, dice Saleh. Por eso Rwana, que es la mayor, se está por casar con un palestino que se fue a vivir a Suecia, donde tiene un muy buen trabajo y la posibilidad de estudiar para ser mecánico. Allá va a estar mejor, asegura, y Rwana asiente con cara iluminada. De la masacre, no quiere agregar nada más.

La mujer de Saleh aparece con dos bandejas llenas de vasos de té, que todos tomamos. El cuarto en el que estamos no tiene ventanas, la única luz que entra viene desde la puerta. Una luz tenue, mezquina. Hace al menos tres horas que estamos acá y ninguno de mis múltiples acompañantes se movió, ninguno se fue a hacer nada urgente. Una forma de sumarse a lo que va pasando menos ligada a la curiosidad que a la indolencia de miles de vidas sin rumbo, un tipo de errancia que de baudelairiana no tiene nada. Saleh le pide a uno de sus hijos que traiga algo del cuarto de al lado, y el chico viene con un cuadro rectangular enorme, tan ancho que se ve obligado a sostenerlo con los brazos abiertos en cruz. Me acerco –nos acercamos– y veo que no se trata, como había también pensado mal, de una pintura sino de una foto. Protegida con un vidrio y enmarcada en dorado. Es Majd el Kurum, me explica Saleh, el pueblo de Galilea de donde viene su familia. Le pide a ese mismo hijo que la ubique ahí, en un estante que, recién entonces noto, está plagado de muñecos de paño lenci, todos de colores, muchos del mundo de Disney. Son, seguro, más de treinta, y me resultan fantasmagóricos. Saleh se recuesta en su silla, se retrae, como si la llegada de ese cuadro hubiese marcado el fin de lo que tenía para decir.

Hubo otra serie de golpes secos en el principio de este recorrido por el campo de refugiados de Chatila, en la idea de ve-

nir a verlo. Así me desperté la primera mañana de mi estadía en Beirut: con el ruido que hicieron los libros que una amiga en cuya casa me quedaba depositó en mi mesa de luz. Me dejaba “esa pilita como para que fuera entrando en tema”, me dijo antes de salir corriendo a trabajar. Me acuerdo de haber mirado la pila, inicialmente, con cierta fiaca. Me imaginé que no agregarían mucho más al Oriente Medio que me esperaba ahí nomás, en cuanto dejara atrás los dos días que pensaba quedarme en Beirut, y que yo había leído ya en T.E. Lawrence, Freya Stark, Chateaubriand, Flaubert, Alexander Kinglake, Johann Burckhardt, Annemarie Schwarzenbach, Isabelle Eberhardt y demás referentes obligados de todo occidental en viaje primerizo. Pero esa noche, cuando mi amiga volvió de trabajar, me encontró todavía en la cama, devorando uno de sus libros recomendados. Que no eran tantos, apenas llegarían a unos diez, pero que la obligaron a hospedarme no sólo dos días, como habíamos convenido, sino el mes entero que mi viaje pensaba destinar a tres países distintos.

Y, entre esos libros, no había ninguno que no hiciera alguna referencia más o menos directa a los palestinos en el Líbano. En general, hablaban de lo sucedido hasta ahora, del encadenamiento de sucesos que los habían llevado a vivir en calidad de refugiados desde hace más de medio siglo, cuando la creación del Estado de Israel obligó a 750.000 palestinos –de los 900.000 que conformaban el Mandato Británico que mantenía el poder sobre Palestina desde fines de la Primera Guerra Mundial– a emigrar en masa. En Siria, en Jordania, en el Líbano estarían, aparentemente, mejor. Y además, sería solo por un tiempo breve: hasta que terminaran los bombardeos, creyeron. Hoy, muchas de las casas que dejaron en ese momento, e incluso de las aldeas en las que estaban ubicadas, han desaparecido y son casi 4.500.000 los palestinos que viven en

calidad de refugiados. Aproximadamente un tercio habita en campos: el de Chatila es uno de los veinte que hay solo en el Líbano. Uno de esos libros me interesó especialmente porque ponía el foco en un tema ligado al futuro de esos refugiados, y porque por primera vez leía algo que no reducía ese futuro a la creación de un Estado que, como Godot, nunca llega.

Se trata del derecho al retorno, del cual surge el reclamo de los refugiados palestinos por volver al pueblo preciso del que ellos o su familia fueron expulsados y/o a recibir una compensación por parte del Estado israelí. Ese derecho, que está basado en la resolución 194 de las Naciones Unidas aprobada en diciembre de 1948, ha sido medular en el fracaso de cada uno de los encuentros, pactos y hojas de ruta que se han intentado implementar hasta el momento entre israelíes y palestinos. En Israel, muchos ven en ese retorno el peligro de que, dentro de su propio Estado, los judíos se vean obligados a vivir como una minoría amenazada por el mundo árabe. Lo que resulta comprensible: uno de las razones de la existencia de dicho Estado es justamente la necesidad de dejar de ser, en algún momento, una minoría amenazada. Pero no hay amenaza alguna en la lucha por ese derecho, dicen las voces palestinas más propensas al diálogo. Más bien subyace en él un reconocimiento y, a la vez, la necesidad de que dicho Estado reconozca las expulsiones que su existencia provocó. Este año, cuando se cumple el sesenta aniversario de la creación del Estado israelí, el tema está en el centro de muchas discusiones. Elías Sanbar, escritor y embajador de Palestina ante la Unesco, dice en un artículo en *El País* que, desde 1948 hasta ahora, la lucha de los palestinos ha estado centrada fundamentalmente en reafirmar su existencia como pueblo, en demostrar “que en 1948, Palestina, el territorio que se convirtió en el Estado de Israel delimitado por las líneas del ar-

mistico... fue el escenario no de una ocupación sino de una desaparición, de la sustitución de un pueblo por otro”. Hasta ahora se ha tratado, dice, de demostrar que no es cierta la hipótesis extendida de que Palestina y los palestinos no existieron jamás. Ese punto está logrado, dice Sanbar: hoy nadie, mucho menos los israelíes, sostiene aquella hipótesis, pero sigue sin resolverse el reconocimiento del derecho al retorno. En la actualidad, los palestinos que viven en la diáspora son aproximadamente 5.000.000, un número similar al que vive en calidad de refugiados. Y el Estado de Palestina por el que tanto se discute –que incluiría Cisjordania, Franja de Gaza y Jerusalén Este– sería un territorio fragmentado que sumaría 6.000 kilómetros cuadrados (lo que constituye el 22% del territorio palestino previo a 1948). Esos números ayudan a entender por qué para tantos palestinos el reconocimiento de ese derecho es un tema central, incluso más que la creación del Estado palestino, dice Farid Suwwan, embajador de Palestina en la Argentina y especialista en el tema de la diáspora. Y agrega que “es claro que aunque muchas de las últimas generaciones de palestinos, que ya han nacido en otros lugares, no volverán a la aldea de la que fueron expulsados sus antepasados ni a la casa que fue destruida, es fundamental que Israel y la comunidad mundial reconozcan el derecho al retorno que les otorga la legislación internacional. Por la compensación material que eso supone y, sobre todo, por el resarcimiento moral. La paz solo puede surgir cuando las cuentas con el pasado están saldadas, agrega Suwwan.

En un artículo del año 2000 –un año crucial para la discusión acerca del retorno porque por primera vez se reunieron, en Boston, intelectuales, periodistas y representantes de distintas organizaciones que hasta entonces trabajaban sin un programa en común–, Edward Said también señala la importan-

cia que el reconocimiento de ese derecho tendría para una población como la palestina, de la cual aproximadamente el 50% son refugiados que viven en ese estado de exclusión y de desposesión que él sintetiza como *estado de cuarentena*. En los ocho años que pasaron desde ese artículo, escrito por uno de los referentes más lúcidos que ha tenido la cuestión palestina, ni ese tema ni el del Estado palestino han logrado salir de la ciénaga en la que se convierte todo intento de negociación. Nada en el futuro próximo, ni siquiera las frágiles negociaciones de paz retomadas desde el último noviembre, indica que las cosas vayan a cambiar. Y mi recorrido por Chatila revela que la frase de Said para sintetizar las condiciones de vida de los refugiados palestinos no ha perdido ni un ápice de su afilada precisión.✓

**María Sonia
Cristoff**

Trelew, 1965

es escritora y periodista. Su obra pone en jaque las relaciones entre la ficción y la no ficción a partir de su múltiple ejercicio como narradora, cronista y ensayista. Ha publicado el libro de crónica *Falsa calma* (2005), una narración de corte ensayístico, *Desubicados* (2006), y las novelas *Bajo influencia* (2010) e *Inclúyanme afuera* (2014), además de numerosos artículos en la prensa argentina y extranjera. Se desempeña como profesora en la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF.



— Paisaje D, 2015



— Paisaje, 2015

Eduardo Stupía

Buenos Aires, 1951

es artista, docente y diseñador gráfico de extensa y reconocida trayectoria. Obras suyas integran las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo de Arte Moderno, del Museo Sívori de Artes Plásticas, del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), entre otros y, en el exterior, del MoMA (Nueva York). Ha obtenido el Gran Premio de Honor en los dos salones oficiales más importantes de la Argentina (Premio Municipal y Salón Nacional). Todas las obras que aparecen en la portada y los interiores del presente número fueron gentilmente cedidas por él.

Doce estratos del frío

por **Yamila Bêgné**

La ganadora de la Beca Néstor Sánchez, otorgada por la Maestría en Escritura de la UNTREF y la City University of New York (CUNY), esboza en este bello texto algunas impresiones de su estadía durante un mes en Nueva York para escribir un libro de cuentos, beneficio al que se hizo acreedora por la beca en cuestión.

- 1 El frío de Nueva York es blanco, aunque no nieve, aunque no esté nublado. Hay algo que se parece a la *tabula rasa* en ese frío, algo que borra. Es un frío de sustracción. Y también esto: la nieve es una capa que impide llegar a las cosas de forma demasiado directa. Y eso yo se lo agradezco mucho.
- 2 Empiezo a entender qué importante es la nieve para que el invierno haga sistema.
- 3 Me pregunto qué es un mapa. Si es algo que puede verse impreso en un papel o si no, si es otra cosa, algo plasmático que uno tiene en el cerebro. ¿Qué piensan los que hacen los mapas? Lo que sea que hayan pensado, no sirve. Entender un espacio es otra cosa. Camino por Brooklyn y es lo mismo que estar nadando en el medio del Océano Pacífico.
- 4 Desde la ventana de mi habitación de Brooklyn se ve un pino. Siempre he visto pinos desde la cama: en mi pieza de la casa de mis padres, en mi casa actual. Esto se parece más a un mapa, pienso, y miro el pino de Brooklyn: el reconocimiento de eventos que tienen sentido. La naturaleza sinecdóquica de la naturaleza es lo que nos salva en la ciudad, escribo más tarde en el año.
- 5 Contra eso, el artificio de la red de subtes. No hay nada más humano que esto, pienso, y llego a Manhattan por primera vez. Nieva tanto, nieva en los ojos. Y entonces de nuevo la sensación de

que esa ciudad inmensa que no conozco queda por detrás de las capas de vapor helado. Estoy ahí, pero no estoy. Eso me gusta. La cosa no se impone. Es el ojo el que se tiene que esforzar para distinguir siluetas de edificios famosos en el cielo. Es todo blanco sobre blanco. Todo escrito en hielo sobre la nieve.

- 6 La rutina es un nido portátil. Escribo a la mañana. Desde las 11 hasta las 19 camino por la ciudad. Y, después, tomo cerveza. Intento pensar qué le hace este espacio nuevo a la escritura. Se suelta, creo un poco ahora. Aquello que controlo lo controlo menos. O, más bien, de otra forma. Como si, igual que afuera, entre la pantalla de la computadora y yo hubiera capas y capas de neblina y frío. Muevo las manos en ese humo helado y llego a ver las letras digitales. El primer cuento que escribo en Nueva York es un mapa sin marcar.

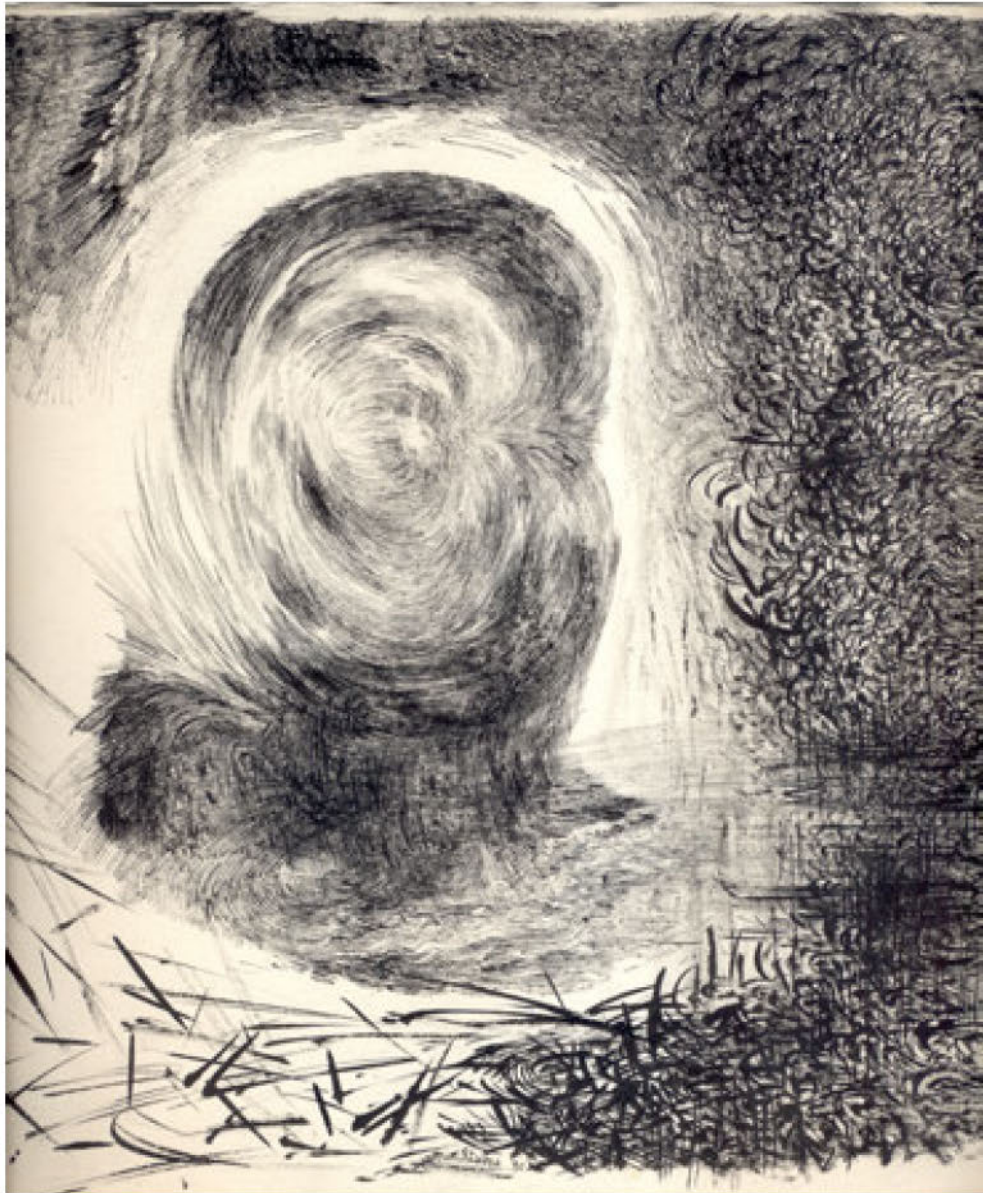
- 7 ¿Existe un modo de hacer que sea sin proponérselo? Hay días que me sale y otros que no. Los días que no, son los días de los planes, absurdos algunos. Darle la vuelta al Central Park. Este museo. Este. Y ahora este. Y después, al cine. Intento que haya días sin objetivos. Me tomo el subte y nada más. Pero es difícil. Las veces que lo logro, es porque me propongo un objetivo muy general: caminar desde arriba hacia abajo. O al revés.

- 8 Every Rousseau is a good Rousseau. Siempre quise escribir esa frase en algún lado, porque lo que siento por Jean-Jacques lo siento también por Henri. Veo *El sueño* en el Moma. Pienso que de vez en cuando es lindo intuir, como los románticos, que el mundo es un libro de armonías que se puede descifrar. Algo de eso está en ese cuadro. Me sorprende de qué modo tan brillante puede una imagen tan estática de la naturaleza decir tanto sobre lo que es natural. El artificio habla más de la naturaleza que del artificio.
- 9 Después veo *Number 1A, 1948*, de Pollock, horizontal e inmenso como el planeta. Y pienso que ahí adentro también se podría vivir.
- 10 Hay un espejo redondo en una de las cuadras por las que camino todos los días para llegar al subte. Está instalado como un mástil, o un semáforo. Supongo que es un espejo retrovisor para que salgan y entren con más comodidad los camiones a un depósito. Me miro ahí cada vez que paso. Treinta días, treinta veces. Me pregunto si será verdad que cambiar de espacio tiene efectos sobre las personas. Tiendo a pensar que no, pero el segundo cuento me sale tan abierto y en tangente que casi dudo.
- 11 En el Museo de Brooklyn visito una muestra con obras que llevan azul como elemento central. En luces neónicas de ese color de rosa imposible, sobre una pared hay escrita una frase de Wittgenstein:

But don't we at least mean something quite definite when we look at a colour and name our colour-impression? It is as if we detached the colour-impression from the object like a membrane. (This ought to arouse our suspicions).

¿Cómo puede ser que los colores sean efectos ópticos y realidades de pintura al mismo tiempo?

- 12 Una muestra de bonsáis en el Jardín Botánico de Brooklyn. Pienso de nuevo en el artificio y en la naturaleza. No puedo pensar en otra cosa. O, más bien, lo siguiente: ese binomio es en mi cabeza un esquema para pensar o sentir cualquier cosa. El tercer cuento que escribo en Nueva York es para investigar esa tensión. Pienso en el gesto del bonsái: duplicar la naturaleza pero en pequeño. Se cumple en todos los formantes del árbol, veo en la muestra del Jardín Botánico. En todos menos en las flores: no quieren respetar la escala del artificio. Saco fotos muy de cerca, y en la imagen el bonsái parece un árbol inmenso. El artificio se desarma con más artificio. /



— Paisaje, 1995

