

Año IV- Nº 4 – Octubre de 2020

Aquilea

Revista digital de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF



Aquilea

Revista digital de la Maestría
en Escritura Creativa de la UNTREF

Año IV – N° 4 – Septiembre de 2020

Editora responsable

María Negroni

Director

Guillermo Saavedra

Secretaria de redacción

Marina Califano

Colaboran en este número

María Sonia Cristoff, Naldi Inés Crivelli, Larisa Cumin, Ariana Daniele, Analía de la Fuente, Corina Dellutri, Lucía Dorin, Santiago Featherston, Andrea Franco, Gisela Galimi, Tali Goldman, Pola Gómez Codina, Edward Hirsch, Martín Kohan, Alfredo Luna, Gabriela Luzzi, Pierre Michon, Jorge Monteleone, Mariano Mosquera, María Negroni, Laura Ortiz, Mariana Palomino, Francisco Parra, Walter Romero, Constanza Sanz Palacios, María Elena Spina, Paula Vázquez y Anne-Sophie Vignolles.

Dirección de arte y diseño editorial

DG. Mayra Scalisi

Diseño del número

DG. Mariela Antuña

UNTREF Media

Tapa

C-print, acrílico, resortes, clavos, 12 x 40 cm, de Jorge Macchi, 1995

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

Sumario

Serie Frost

I

Pierre Michon: Los mundos sutiles de un autor impar

por **Naldi Inés Crivelli, María Negroni, Walter Romero, Paula Vázquez**

12

II

Mensaje en una botella
por **Edward Hirsch**

102

Textos

I

Doce pasos tentativos en torno de Nicolás Peyceré
por **Martín Kohan**

4

II

La fiebre. Barthes por primera vez
por **Jorge Monteleone**

112

Reservado para estudiantes

I

La caza de lo imponderable
por **Ariana Danielle, Santiago Featherston, Mariano Mosquera y Constanza Sanz Palacios**

30

II

Amables traiciones de ida y vuelta
por **Lucía Dorin, Andrea Franco, Pola Gómez Codina, Mariana Palomino, Francisco Parra, María Elena Spina, Anne-Sophie Vignolles**

38

III

Los impredecibles géneros de la realidad
por **Larisa Cumin y Tali Goldman**

64

IV

Susana Thénon. Un legado y sus resonancias
por **Analía de la Fuente, Corina Dellutri, Gisela Galmini y Alfredo Luna**

88

V

La experiencia de una beca
por **Gabriela Luzzi y Laura Ortiz**

122



Ensayo

Doce pasos tentativos en torno de Nicolás Peyceré

por **Martín Kohan**



— **Overwhelmed,**
acuarela sobre papel, 40 x 30 cm, 2018

Nicolás Peyceré fue el primer invitado a la Serie Frost cuando esta estaba aún en ciernes. El texto que aquí se presenta, de Martín Kohan, profesor de la casa, fue leído durante un homenaje que se realizó poco después de la muerte del querido escritor y está hecho de delicadas y sucesivas aproximaciones a su singular obra literaria y visual.

1. Empiezo leyendo (leyendo es la palabra, más que mirando o contemplando) los dibujos de Nicolás Peyceré. Hay en varios de ellos (“La casa del bosque”, “Laureen”, “La torre”) una cierta voluntad de realismo, que contradice (ni complementa ni ilustra: contradice) la evidente renuencia al realismo de los textos de Nicolás Peyceré. Las palabras de Peyceré son siempre exactas, pero sirven para volver inexactas las cosas.

2. Lo blanco de varios de esos dibujos (lo blanco en “La flor”, en “Anochece”, en “La torre”, en “En el hospital rural”, en “La casa del bosque”, en “Villa Von Webern”) no indica espacio, vacío, un hueco, una falta; tampoco expresa, redundantemente, blancura. Lo blanco de varios de esos dibujos expresa fulgor, relumbre, resplandor, puro brillo. ¿Es lo que brilla por su ausencia? No; es más bien el brillo de la ausencia misma. Es lo que, por definición, falta, y en su faltar, relumbra.

3. Dos dibujos que aparecen en *Los estudios*: las dos telas de araña (una entera, la otra rota), empleadas respectivamente para expresar el avance alemán en Ardennen y el fracaso alemán en Ardennen. Telas de araña: trampas dispuestas para la muerte. Y a la vez: una absoluta fragilidad, puro hilo y puro agujero. Peyceré las considera en lo que más esencialmente son: una forma. Y la forma la considera como lo que más esencialmente es: aquello que permite entender –y, también, deshacer (o destejer) lo que se ha entendido.

4. Leo la solapa de los libros de Nicolás Peyceré. Leo: “Es médico ginecólogo, pediatra, traumatólogo, cirujano”. Un escritor que sabe de cuerpos, me digo. Leo: “psicoterapeuta y psiquiatra”. Un escritor que sabe de cuerpos, me digo.

5. La foto de la portada de *Las tardes con Úrsula*, de Peyceré. Úrsula. Peyceré. Fondo de mar o río ancho; ellos dos están en la orilla. Podrían estar pisando la arena de una playa. Pero no: pisan piedras, puras piedras, casi escombros. Eso sí: ríen. Ríen los dos.

6. Y a propósito de los dibujos de Nicolás Peyceré, de lo que disponen sobre el espacio en blanco o de lo que disponen, como blanco, al interior del propio dibujo. Escribe Peyceré en *Los estudios*, a partir de unas clases de Martin Heidegger: “Y ocurría que ciertos decires del Profesor podrían parecer manchas negras sobre papel blanco” (34). Luego, sobre el dictado de las ideas elaboradas a partir de esas clases: “Cuando las frases parecían ir hacia recodos, ella las escribía de la manera más exacta. Cuando no las escuchaba nítidas prefería dejar espacios vacíos. Entre corchetes” (38). Manchas negras sobre papel blanco, entonces. Pero en esas manchas negras, a su vez, espacios en blanco. “Donde cada escansión llevaba sentido” (38).

7. En el primer párrafo de *Las tardes con Úrsula*, escribe Peyceré: “Y el uso de la palabra gramática. Y el uso de la palabra geometría” (11). Dice así: el uso. Considera la palabra por su uso, o mejor aún: las considera *en* su uso. Como si la conocida contraposición entre valor de uso y valor de cambio pudiese trasladarse, o en verdad, *debiere* trasladarse, a las palabras. Y en efecto: están las palabras del cambio, del intercambio, del consenso y el entendimiento; y están las palabras del uso. Del uso, sí, pero ¿de qué uso? ¿En qué usos? Existe la combinación de signos dispuesta para estabilizar un sentido, y así tener certeza, así limitar lo diverso; la sustentación de la palabra (en el sentido en que se dice que una economía es sustentable) permite lograr representaciones y verosimilitudes: estableciendo un sentido, rechaza los demás. Pero

existe también la alternativa de que “las palabras del discurso se hagan antinómicas a las de la lengua” (ahí donde el discurso es un fluido, es lo que fluye, es discurrir; y la lengua es sistema y es norma, es convención y regulación). Entonces el juego de sentido se resuelve en deformación, en desfiguración del signo; “de modo que el deseo va usando con líneas oblicuas la lengua”, dice Peyceré (16).

Están, entonces, el sentido como representación e ideología, “para impedir la angustia debida a la pérdida de referencia” (33); la mimesis que “inflige realidad” (60); la redundancia que, cuando es constrictiva, “reduce la expansión de sentido” (43). Pero como “la comunicación no es todo el privilegio del lenguaje” (43), como “la ambigüedad significativa intriga lo propio de su cuerpo” (91), pueden ser muy otras las tardes de *Las tardes con Úrsula*. Deslizamiento de términos, líneas oblicuas, desfiguración de signos, pérdidas de sentido, el sentido como “accidente por el cual algo se halla en su sitio” (16): la religión, el psicoanálisis, la literatura.

8. ¿La religión? No toda religión, no toda la religión. Porque el cristianismo, por lo pronto, fundado en un comer juntos, se dispone a la simplicidad del hablar, al encontrar un qué decir, a ligar (religar) y hacer confluir las respectivas imaginaciones. Pero en esa forma de leer la Biblia “que los hebreos llamaron Midrash” (35), hay otro uso de las palabras: hay “glosas para encontrar y acrecentar sentidos en las escrituras” (35), sin que haya para el sentido ningún límite o terminación, manteniendo abierta la significación (a la que nunca se habrá de alcanzar y a la que nunca se habrá de renunciar: lo mismo que con Dios). En la última página de *Las tardes con Úrsula*, consta una cita de Walter Benjamin. Que, vía Gershom Scholem, el gran estudioso de la Cábala de su tiempo, se fascinó con esta misma concepción de la lectura y la trasladó a una versión profana.

9. ¿Psicoanálisis? No todo psicoanálisis, no todo el psicoanálisis. Porque está el modelo hermenéutico o reductor, que interpreta y simplifica lo complejo, que “quiere un sentido consensual” (22); y está el modelo heurístico o enriquecedor, que construye, que inventa, tramado sobre un margen de indecisión en el que el sentido siempre será precario y revocable.

En esto, dice Peyceré, la figura del analista se asimila a la figura del crítico literario. El crítico literario trabaja con puras palabras, trabaja con puros textos. Pero a la reunión de textos con los que trabaja, no lo olvidemos, se le llama *corpus*. Fue en este sentido que Josefina Ludmer tituló *El cuerpo del delito* uno de sus libros: para poner en correlación el cuerpo textual, donde se cometen las lecturas, con el cuerpo real, donde se cometen los crímenes (o donde intervienen, con otro fin, los traumatólogos, los ginecólogos, los cirujanos). ¿Y los psicoanalistas, dónde “operan”? Tal vez, a un mismo tiempo, en un corpus textual y en un cuerpo real).

10. ¿Literatura? No toda literatura, no toda la literatura. Porque también hay, para el caso, una literatura consensual, reductiva, simplificadora y simplificada, de sentidos convencionales y establecidos. Y no sólo la hay: es casi toda, o es la que impera. En cambio, o por oposición, dice Peyceré en *Las tardes con Úrsula*: “Vuelvo a pensar cómo escribo. Si es desde el murmullo, los borradores, las conversaciones, las maneras dispersas” (21). No deja de ser significativo que se denomine “borrador” a las escrituras tentativas, apenas esbozadas, dispuestas a la supresión, dispuestas a ser borradas (pero “borradas” es un participio pasivo, y “borrador” alude a un agente activo: algo así como una escritura que habrá de borrarse a sí misma, que será escritura siendo a la vez borradura de sí).

Vuelvo a los blancos, vuelvo a lo blanco, de los dibujos de Nicolás Peyceré. ¿Y si no fueran en sí falta de trazo, sino la huella visible de lo borrado y su borradura?

11. Por lo pronto, *Los estudios*, la última novela de Nicolás Peyceré. Que conjuga o yuxtapone, adosa o entrevera, en gran medida al igual que lo hizo en *Novela o las aventuras y oficios de dos muchachas americanas*, y aun, aunque de otra forma, en *Los días sentimentales*, dos mundos bien definidos: un mundo de mujeres, por un lado, y el mundo de los militares, por el otro. El mundo de la sensualidad femenina, entonces, por un lado, y el mundo de la ferocidad de la guerra, por el otro: dos regímenes de la corporalidad, dos formas de poner el cuerpo en juego, dos maneras de entenderlo y ofrendarlo.

Y también, por otra parte (¿por otra o por la misma? Tal vez por la misma), dos modos de entablar una relación con las palabras. ¿No es eso lo que, entre tantas otras cosas, despliega *Los estudios*? ¿No es por eso que, en la novela, constan Heidegger y Wittgenstein, no es por eso que consta Nietzsche? Están las palabras de los militares (“Los tenientes han hablado de entereza, de sostener entereza. Tratan de entretener con esa palabra, como estilistas de relato” (89)) y están las palabras de Laureen (“Ahora con un temor cuidaba las palabras de conjetura. No daba pasos a entender” (92)). Está la posibilidad de no hablar, cuando hay dos que piensan lo mismo (porque la semejanza en el pensar no remite al diálogo, sino al silencio); y está la necesidad de hablar, cuando se advierte que un mismo término habilita sentidos diferentes. Hay “un habla superficial acerca del mundo” (44), hay lenguas de fijación y consensos, lenguas de sumisión y uniformización (que cunden en la crítica literaria, o bien en las doctrinas políticas); pero también hay “proposiciones indecibles” (46), con las que no se puede saber si se logra “la conformidad entre un esque-

ma y lo que se esquematiza, si habrá una equivalente vista de real” (47). Existe, por cierto, la “imaginación de la semejanza” (56), garantía de integración y entendimiento (y sobre todo: garantía de que hay garantías, de que se puede tener algo por seguro); pero existen también “las láminas de la guerra” (108), que son láminas, es decir, imágenes, dispuestas para la detención figurativa de lo que de por sí es movimiento de cuerpos, y aun así, lo que se percibe en ellas, es “lo poético que desproporciona” (109).

12. Palabras de conjetura, los sentidos diferentes, las proposiciones indecibles, lo poético que desproporciona: todo eso se dispone, en *Los estudios*, en pie de guerra podría decirse, o como astucia femenina, contra los afanes de la univocidad y la denotación. Pero todo eso que Nicolás Peyceré *dice*, en su novela, sobre las palabras resulta inseparable de lo que *hace*, como escritor, con ellas: del uso que hace de ellas. Ahí está la torsión conjetural, ahí está la desproporción de lo poético. Cuando Nicolás Peyceré escribe, por ejemplo, “Un cielo se llenó de humos rojos” (23) (y dice *un* cielo, no dice *el* cielo); o cuando escribe “Hundía las manos por los bolsillos” (23) (y dice *por* los bolsillos, no dice *en* los bolsillos); cuando escribe “Los soldados saben, caminan con las aprensiones” (89) (y dice con *las* aprensiones, y no con aprensiones); cuando escribe, por ejemplo, “Se suplantó su modo, se recogió su modo” (14), o por ejemplo “La guerra trae incitaciones” (72), o “Hubo los choques de viento, los estrépitos” (82), o “Camina hacia su intriga” (162), o “Quedaba empujada la otra silla hacia un rincón” (165); cuando escribe, en fin, cuando escribe, liberando las palabras del sofocamiento del uso convencional, liberándolas, en fin, de lo ordinario, para convertirlas, en fin, en lo que son estando en su literatura, siendo su literatura: una cosa extraordinaria. /



— **Padre e hijo,**
acuarela sobre papel, 40 x 30 cm, 2018

Pierre Michon: Los mundos sutiles de un autor impar

Pierre Michon fue uno de los escritores que el año pasado participaron del ciclo de esta Maestría destinado a grandes autores contemporáneos. En su obra, de singularísima factura, confluyen el impulso novelístico y la biografía, ciertos gestos propios del drama y un sutil registro poético, con una fuerte impronta de las artes visuales. Las próximas páginas incluyen diversos abordajes a su producción y fragmentos de la entrevista con el autor, que constituyó el eje de su presentación.

EL ALEPH DE PIERRE MICHON

María Negroni

Se sabe que Borges, en su célebre cuento, hizo descender al narrador a un sótano, es decir a un lugar secreto y aislado, y allí le concedió la visión de un punto minúsculo que, paradójicamente, contenía la infinitud atemporal de todo.

Siempre me pareció que ese sótano –tan parecido a la muerte y, acaso tan magnánimo e intolerable como ella– era una imagen de la literatura. Y que ese punto minúsculo, donde el todo se concentra y refracta a la vez, era una biblioteca donde, si fuéramos dioses, podríamos leer (y acaso descifrar) el enigma que somos.

Michon propone un viaje similar. Sus libros son descensos, propuestas intranquilizadoras, modos felices de la perplejidad. También son cajas de resonancia donde se escuchan voces fantasmales en torno a un festín visual. Se diría que su método de trabajo consiste en la sustracción, que el objetivo es dar con un perímetro exiguo –del tamaño de un sello de correos, diría Faulkner– para reunir allí las vidas menos “memorables” y después componer con eso grandes frescos humanos, todos ellos patéticos, aterradores, veraces.

Ya en *Vidas minúsculas*, el libro que lo consagró como autor (y que publicó en 1984, cuando tenía 39 años), están presentes las marcas distintivas de su estética: la elección de una materia “menor”, la astucia de hablar de sí mismo por interpósita persona, la pasión por la pintura, la desconfianza ante los dogmas ideológicos y la propensión a atribuir los grandes logros (e infamias) de los individuos a los episodios traumáticos de su infancia.

No se me escapa que, al menos en lo que respecta al recurso de la biografía apócrifa y a la habilidad para encarnar la vida de

otros (¿pero no ha sido siempre eso la literatura?), Michon no está solo. Hay afinidades evidentes entre sus *Vidas minúsculas* y las *Vidas imaginarias* de Schwob, las *Vidas breves* de John Aubrey, *La sinagoga de los iconoclastas* de J. R. Wilcock o incluso la *Historia universal de la infamia* del propio Borges. Pero sería un error circunscribirlo a ese canon.

Como si dieran vuelta un guante, sus ficciones posteriores –desde *Rimbaud el hijo* hasta *Los Once*, novela por la que recibió en 2009 el Gran Prix du Roman de la Academia Francesa– amplían el foco de lo observable, logrando traer a la superficie lo más arisco del arte, la política y la historia. Esta ampliación no redundante, sin embargo, en ningún incremento de las peripecias. “Prefiero las partituras,” afirmó Michon, “los gestos elípticos, las *fulminaciones* escuetas, la reticencia y las fugas donde la temperatura emocional del íncipit coincide con la del final. Busco la fuerza necesaria para limitarme a lo irresoluble”.

No hay, en Michon, otro deseo. Sus libros son bocetos de novelas, espacios para escuchar la prolongada resonancia de algún sonido ínfimo. Ningún asunto, ningún tema, parecieran imponerse en estos textos. Solo la voluntad violenta de decir, de fabricar milagrosamente algo con nada. Y de ese modo, añadir opacidad al mundo, porque las obras mayores, se sabe, son siempre opacas. Se comprenderá por qué el lector a quien persigue esta obra es el contrario absoluto de la cantidad.

Este universo es, por lo demás, intrínseca y complejamente francés. De un lado, casi al inicio de su obra, como un faro, *Rimbaud el hijo*. Tema imposible, si los hay: Arthur Rimbaud, el niño-huérfano de Charleville, heredero de Baudelaire y precursor de Mallarmé, que, apenas cumplidos los 22 años, deja atrás la utopía de los versos para inmolarse al vacío, pleno y absoluto, de Adén –acaso porque ha entendido que la literatura no lo compensará de la falta de realidad.

Del otro, muchos años después (aunque la ficción transcurre un siglo antes), *Los Once*, novela sobre un pintor inventado (Corentin, también oriundo de la periferia) que recibe el encargo de retratar a los once integrantes del Comité del Terror de la Revolución Francesa, con Robespierre a la cabeza. ¿Qué importa que el cuadro, supuestamente hoy exhibido en el Louvre, nunca haya existido, que tampoco existiera Corentin? “Yo soy una mentira que dice una verdad”, escribió Cocteau. Y aquí la verdad es el malentendido sangriento del Comité de Salvación Pública, que Michon “pinta” como una Última Cena, una santa cena de “apóstoles laicos”, al tiempo que reflexiona, con lucidez filosa, sobre el rol del arte en la política y el de la política en el arte (¡Todos ellos, antes del Terror, querían ser escritores! ¡Todos eran “viudos de la gloria literaria”).

Los Once es un libro alucinante, vigente, organizado como una intriga en clave policial, cuyas escenas caleidoscópicas pueden leerse desde distintos ángulos, sin dejar de iluminar por un instante las grandes preguntas subyacentes: cómo lograr la representación política de los desposeídos sin caer en la aberración totalitaria, cómo librarse de los mandamases del poder sin que un cetro lleve a otro cetro, cómo enfrentar la Historia cuando la Historia es Terror puro.

Las preguntas son difíciles, casi dolorosas. Y Michon las enfrenta con valentía, no para responderlas sino para complejizarlas, de la mano de una prosa ondulante, llena de subordinadas que se bifurcan por senderos sinuosos, al mejor estilo de Proust o de Flaubert. Como si la deriva le permitiera fijar la atención, ante todo, en lo conjetural: las blandas imágenes de lo posible y lo verosímil, lo que podría ser por sobre lo que es, lo que solo puede enunciarse en condicional.

Ut pictura poiesis, escribió el poeta latino Horacio en el siglo I a.C., y Michon entiende el *dictum*. Con el color y la forma

(que son también la música y el cuerpo de la escritura), trama una tela abigarrada como un bosque, donde es posible oír –si se presta atención– el terror que desde siempre nos han infundido las bestias (sobre todo, las humanas). El resto es la danza macabra de una literatura que no cesa de hilarse con la muerte.

Pierre Michon nació en Creuse, en 1947. Las luchas del 68 primero, y la literatura después, le sirvieron como coartada para no integrarse a la “vida civil”. Son sus palabras. Las he tomado del libro *Pierre Michon. Llega el rey cuando quiere (Conversaciones sobre literatura)* de la editorial española WunderKammer.

REALIDADES FICTIVAS EN RELIEVE

Walter Romero

A partir de la publicación de *Vidas minúsculas* (1984) –calificada de relatos, aunque se trata más bien de “autobiografías oblicuas”– Pierre Michon (1945) irrumpe, de manera inédita, en la literatura francesa. En esa novela de exordio, un libro que el autor considera “un dispositivo colocado frente a un espejo en cuyo fondo me veo reflejado de alguna manera, detrás de cada uno de los personajes”, su infancia se piensa en ocho vidas: vidas mudas y aparentemente sin consecuencias que, rescatadas por una voz que narra desde su agujereada memoria, evalúa sin inmutarse la probabilidad de esos relatos y la validez de su verdad narrativa.

En *Vida de Joseph Roulin* (1988), a partir de la vida del empleado de correos que a los cuarenta y siete años conoce a Van Gogh en un café de Arles, Michon “dialoga” con los seis retratos que el pintor le hizo a este personaje “marginal”, habilitando así una de sus mayores obstinaciones y uno de los disparadores más caros de toda su literatura: la apelación a la imagen y al gran reservorio universal de la historia del arte. Las relaciones entre escritura e imagen en Michon propenden a no multiplicar el número de las apariencias, sino más bien a operar a contrapelo de las tendencias contemporáneas: en contra del mercado y de la producción literaria en masa, a punto de preferir denominar su literatura como siempre “inactual”.

Es justamente desde esa inactualidad que, sin embargo, nos interpela en *El emperador de Occidente* (1989), al narrar el arcano encuentro entre Flavio Aecio y Prisco Atalo, historia que surgió del amado libro de Gibbon sobre el Imperio Romano que Borges también celebró y supo prologar.

En *Maestros y servidores* (1990), evoca las seleccionadas y

acreditadas figuras de Goya, Watteau, Claudio de Lorena y Piero Della Francesca, en una clara proclama respecto a “la extenuación del género novelesco” y en una predilección por el texto corto y alusivo. Autor de pinceladas sutiles e intensas, Michon se reconoce más como *prosateur* que como un novelista.

En *Rimbaud el hijo* (1991) –escrito por encargo de Jean-Bertrand Pontalis y aparecido en una colección que promovía “biografías subjetivas”– Michon traza el fulgurante recorrido de la constelada vida de Arthur Rimbaud, desbaratando excesivas y hagiográficas vidas de uno de los mitos sagrados de la poesía moderna. A golpe de frases hipotéticas (como “se dice que” o “no se sabe si”, que instalan la recuperación de una vida como pura posibilidad), Michon se desacopla de la vulgata y de las ideas preconcebidas sobre el gran poeta de Charleville. En *El origen del mundo* (1995) –en su momento, su único texto de ficción pura, cuya redacción se remonta a finales de los años ochenta–, el escritor francés describe, con pasmosa iluminación, las sensaciones y emociones de un joven maestro francés en su primer destino y en el fascinante encuentro con el mundo femenino.

En *Abades* (2002) –que destaca por su brevedad, belleza y ambientación medieval– se vale del interregno fronterizo del año 1000 en el que surgen las primeras comunidades benedictinas. En un tríptico de estampas entrelazadas –y salidas de un antiguo cronicón o de un libro de horas medievales–, los relatos nos ofrecen una indagación profunda sobre las glorias que se construyen en el barro de las pasiones, además de rehabilitar –en titánica empresa literaria– la isla de Saint-Michel y su famoso monasterio en una *mélange* de saberes iconográficos e históricos de resultado resplandeciente.

En *Los Once* (2009) –que es, a su vez, la culminación de un extenso trabajo documental– la narración se apoya en hechos

históricos, pero se basa en un cuadro y en un pintor inexistentes. Trabajo de entrecruzamiento sutil y prodigioso en el que la *factio* y la *fictio* se mezclan en torno al cuadro monumental que un tal François-Élie Corentin, discípulo de Tiepolo, pinta para ser exhibido en el Louvre sobre los once miembros del expeditivo y letal Comité de Salvación Pública durante el Terror, el periodo más ominoso de la Revolución Francesa. Los once –más bien: “esas once estaciones de carne, once estaciones de paño, de seda, de fieltro, once formas de hombre”– conforman el relato acaso más extremo de la escritura de Michon como forma de imaginación que aúna arte e historia, sin obviar el poder que atraviesa las “vidas mayores” y el destino minúsculo de los olvidados.

De libro en libro, la escritura impar de Michon, creadora de una estética singularísima y propia, se ha vuelto cada vez más controlada y tangible, casi como si la frase creara –a modo de infatuaciones– impresionantes orografías imaginarias o realidades fictivas en relieve.

Pierre Michon nació en un pequeño departamento rural de la Francia central; su tema elegido para su licenciatura en letras fue sobre Antonin Artaud; supo viajar por todo su país junto a una compañía teatral; publicó su primer libro a los treinta y nueve años, y, ha recibido, entre otros, los premios France Culture, Décembre, Grand Prix du Roman de l'Académie Française y Marguerite Yourcenar.

En su libro *Mitologías de invierno* (1997), un obispo requiere sin más de los favores de un juglar para que componga una poesía sobre una santa como un modo de persuadir a los nobles de la región de que veneren las posesiones de un beato monasterio. Para convencerlos, tendrá que engañarlos y, entonces, les advierte: “la verdad que pongas en el corazón de tu mentira será lo único que podrá absolverte”.

Acaso Pierre Michon sea ese obispo.

LOS HIJOS PERPETUOS DEL HADA MALA

Naldi Inés Crivelli

Michon recoge la vulgata para desarmarla. Usa el lenguaje para co-romperla, para cuestionarla(se), para ponerla en duda, para mostrarla como realmente está, desnuda de certezas. Tiene que ponerse el bonete de seda de la vulgata, de eso que se dice que (no) se sabe, ese archivo de información, de datos, de creencias. De carencias. Los relatos de los escritores que desde sus escritorios de poetas escriben sobre otros, escriben “la historia mágica que ellos no son”. Las historias que *se cosen bajo el bonete de seda para los iguales*. Escriben *siempre el mismo libro* sobre Rimbaud. Como ellos, Michon se inclina *sobre su escritorio de poeta* y lo vemos hurgar en la vulgata – “*sabido es que el adolescente le envió (a Banville), por medio del editor Lemerre, unos versos*”, “*dicen que envió al joven Verlaine una carta del mismo tenor, voluntariosa, cautivadora, espléndida; no se ha conservado. Dicen que Verlaine mordió el anzuelo y se lo tragó del todo*”.

Michon pinta. Pinta paisajes, pinta retratos, pinta con la lucidez y la fluidez del que sabe que “hay que aferrarse con pasión a una única manía, a un arte, como suele decirse, y encerrarse ferozmente con ella”. Como quien teje “la tenue labor que lo convierte a uno en hijo perpetuo” del *hada mala*. Así pinta. Con pulso poético, con frases sonoras que se convierten en imágenes, oníricas por momentos. Y parece que ese sonido, como un bajo, marca el ritmo de la historia. Sus borradores, sus cuadernos de notas quizá estén más llenos de esas frases que de líneas narrativas y planes de texto. Y ese pulso en su escritura apacigua la vulgata, como un conjuro. Y a él, le vuela el bonete de seda.

Así, el pasado (o los pasados) se imagina(n), se (re)crea(n). Se

rescata de los confines de la humanidad ese paradigma elementalmente humano que se vale de lecturas indiciarias, de conjeturas, de abducciones, de escenas imaginarias. Blandas imágenes de lo posible, de lo probable, de lo verosímil, del mundo que se pega al cuerpo como materia sensible, con los sueños y que se enuncia en condicional. De todo lo que podría ser por sobre lo que es. Se tira de la punta del hilo de la madeja de lo que no se sabe y así se va bordando una historia posible. Eso hace Michon cuando se sienta en su escritorio de poeta: tira de la punta de ese hilo y el tapiz imaginario que borda desborda los marcos. Su puntada fluye entre los géneros. Su escritura monta escenografías que se levantan y se superponen como pop-art. Escribe *como si*: como si escribiese una biografía, pero un ensayo, pero una prosa poética, pero una ficción biográfica, pero... su puntada no se aplica definitivamente en ningún género. Su hilado va y viene entre ellos, enmarañado, como el pelo de Rimbaud en la foto de Carjat. Y así, en constante flotación y sin marco fijo, Michon pinta. Pinta retratos, pinta primero a Vitalie Cuif, “mujer de campo y hembra perversa, sufridora y perversa”, *tritadora* de ese hijo que crece con un *padre fantasma* a un lado y un *hada mala* al otro. Ese hijo que tironeado por dos hadas, finalmente, o muy pronto, rechazará a la buena, –la del poeta Izambard, el eterno profesor en la cátedra de retórica del colegio de segunda enseñanza de Charleville– y se vestirá para siempre con los harapos de la mala. Esos trazos unen los tiempos y los personajes, y vemos al joven de la corbata torcida que “ya ha escrito *El barco ebrio*, como si estuviera en trance de muerte” frente a Carjat, sentado en el mismo banquillo en que una vez se sentó Baudelaire, recordando la otra foto, la de la infancia, la del “inverosímil harapo de lencería clerical” que la madre retocaba. Y el relato, el poema salpicado con ecos freudianos, nos hace escucharlo desear “ay madre, será que a lo mejor al fin te he alcanzado y te tengo abrazada, ma-

dre que no me lees, que duermes a pierna suelta en el pozo de tu cuarto, madre para quien ideo esta lengua huera (...). Y los trazos se salen una vez más del marco, y el retrato nos llena de preguntas que parten de ese hijo pero que navegan ebrias más allá de él y esas preguntas nos interpelan: “¿Qué es lo que hace que la literatura se reanude al fin? ¿qué es lo que impulsa a los hombres a escribir? ¿los demás hombres, sus madres, las estrellas, o las antiguas cosas inmensas, Dios, la lengua?”.

Entonces, de repente nos vemos imaginando qué pasará cuando se llegue, si se llega alguna vez, al momento en que el sentido aparece *ataviado con los harapos de la palabra*. (Que además puede aparecer en el lugar, en la circunstancia menos esperada, como *en la inmediata cercanía de una mujer anciana, negra e insensata*). ¿Puede ese sentido condensado en una página arrancarle *al escritor sollozos de alegría*, donde los demás imaginan solo luto? Así, Michon pinta el momento en que un escritor descubre que no sabe cómo se ha convertido “en ese hombre insignificante que dice lo verdadero”. Y así, su deriva poética, que solamente sobrevuela la vulgata para decir otra cosa, como en un juego, va haciendo aparecer al hijo. Y bajo la hipnosis de esos ojos llenos de ira, azules de un azul solo, quizá, blanquecino. Como encantados por *el hada verde* del ajenjo, nos dejamos embriagar por la prosa poética y flotante de Michon. Nos dejamos seducir, y caemos rendidos, por fin, en los brazos de los hijos perpetuos del hada mala.

Entrevista con Pierre Michon **“EN LA LITERATURA, TODO SE TRANSFORMA** **EN GOCE”**

Walter Romero y Paula Vázquez

–P.V.: *En Vidas minúsculas, usted utiliza su propia biografía y personajes de su infancia como material literario. En su obra posterior, siempre recurre a personajes históricos o a cierto contexto histórico, a la vez que declara de forma abierta la apropiación de esas vidas. Nabokov decía que la literatura nace cuando alguien dice que viene el lobo y eso no es cierto. Me gustaría preguntarle cuál es la relación entre su literatura y la verdad.*

–Es una pregunta muy amplia. Con respecto a *Vidas minúsculas*, mi primer libro, quería develar una cierta verdad de mí mismo, una cierta verdad de lo que soy, del escritor en que me convertí al escribir ese libro. Evidentemente, he traficado un poco la vida de esta gente, no siempre respeté la realidad fáctica, lo que les ocurrió verdaderamente. Pero intenté que apareciera, en cierto sentido, una verdad incluso más bella, una verdad más trágica o simplemente más novelesca que la de la realidad. Por tomar un ejemplo, hay una historia entre las *Vidas minúsculas* que me gusta particularmente. Es la vida de un cura, un cura al principio muy retórico, muy brillante, que poco a poco se va hundiendo en el alcoholismo, en el campesinado, etcétera. Y este hombre, que de verdad conocí, y era bastante similar al que describí, no murió como lo narro en el libro –como un discípulo de San Francisco, o como San Francisco mismo, en el bosque rodeado de pájaros– sino que, como fumaba muchísimo (al igual que yo), murió en un hospital de cáncer de pulmón. Se trata de la verdad, pero no se trata solo de la verdad. Lo que hubiera deseado al escribir *Vidas minúsculas* es que esos hombres, de haber estado vivos,

hubieran preferido la vida que yo les di a la que en realidad vivieron. Incluso si la vida que escribí es más trágica que la que vivieron.

–W.R.: *Hay una cuestión sobre el genio, que aparece en Rimbaud, que dice que el genio sopla donde quiere y usted tiene varios ensayos sobre lo que considera “los elefantes”, los grandes escritores como Flaubert, Faulkner, Beckett. La pregunta es cómo construye la contemporaneidad un nuevo genio, cómo la literatura puede crear de nuevo estos elefantes, si es posible hoy tener elefantes a la altura de los que pensamos en el siglo XIX o a comienzos del siglo XX.*

–Perdón, no sé si entendí bien la pregunta. ¿Usted me habla de la potencia aplastante de los modelos de la literatura? Sí, es tan fuerte ese tema para mí, que siempre lo retomo como una excusa que me doy a mí mismo. Era muy fuerte en mí la potencia inhibidora de los maestros, en tanto yo venía de lo más recóndito del campo y no estaba en un ambiente especialmente culto, instruido, y en tanto había una dicotomía entre aquel que yo era realmente, el que vivía una vida relegada, de aquí para allá, arreglándoselas con lo que conseguía, y aquel que leía textos magníficos en un idioma que escapaba totalmente a los dialectos del lugar. Entonces esos escritores, que eran personas de medios urbanos, de la aristocracia, etc., eran una especie de muro entre yo mismo y mis proyectos literarios. ¿Cómo podía escribir yo –viniendo de donde vengo– en relación con esa gente que tiene un conocimiento profundo del idioma y una visión social, una pertenencia social, que yo nunca tuve? Esta imagen del muro para referirme los maestros me viene del nombre de “Stonewall” Jackson (“Pared de piedra” Jackson) que era el sobrenombre de un general del Sur durante la Guerra de Secesión, que fue muy importante para Faulkner.

Pero, para acceder a algo como, no la creación literaria, sino la plenitud del goce literario, es necesario realmente tomar el lugar de los maestros. Hay que fraguarlo, no se puede vivir siempre de la adoración. Yo los adoro a todos, pero al mismo tiempo, en cierto sentido, también los detesto. Cuando releo, me digo: pero qué cretino, ¿cómo encontró esto?, es imposible, pero lo encontró, lo encontró. Por ejemplo, esta mañana releía el texto de Borges “La busca de Averroes”. Averroes está traduciendo a Aristóteles. Va bien hasta que, de repente, por la prohibición de la representación humana en el Islam, los términos “comedia” y “tragedia” se le escapan: “¿Pero de qué habla, qué es esto?”, se pregunta. Entonces, mira por la ventana y ve a unos chicos que juegan: uno hacía de alminar; el otro, sobre sus hombros, de almuédano; el otro, de congregación. Pero no puede hacer la relación con la comedia. ¿Cómo encuentra esto, cómo llega a Borges esta idea totalmente fabulosa de la visión de esos niños que juegan y la imposibilidad de traducir a Aristóteles por parte de Averroes? Es magnífico. ¿Cómo lo hace?

–WR: Sin embargo, en muchos de sus libros, el trabajo sobre la materia verbal es muy grande, hay mucha documentación, hay mucho trabajo de archivo, hay mucha investigación. ¿Cómo se hace ese trabajo de documentación previa para la creación novelesca, para fortalecer el imaginario o una idea?

–En algunos libros, el trabajo de documentación es muy importante; en otros, como *Vidas minúsculas* o *El origen del mundo*, no hay documentación. Para los textos históricos, sí. Pero no en todos. Para *El emperador de Occidente*, del que usted hablaba recién, por ejemplo, obtuve la idea a partir de tres o cuatro líneas de Gibbon en *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*. En tres líneas, había algo que luego pudo desarrollarse como novela. *Los Once*, en el fondo fue escrito en

parte para engañar a los historiadores, para hacer que las dos tendencias de los historiadores –es decir, la tendencia de extrema izquierda de exégetas de la Revolución (a favor de Robespierre) y la tendencia democrática más blanda (como la que inició François Furet en Francia)– no tuvieran nada que decir en contra mía, para que ambas tendencias estuvieran obligadas a decir que tenía razón. Entonces, yo tenía un trabajo considerable de documentación que hacer para no nombrar ni un hecho histórico que no hubiera sido verificado o que no fuera visto como posible. Incluso mi personaje del pintor es posible. Esto funcionó muy bien con los historiadores; escribieron muchos artículos sobre ese libro, estaban contentos, y por lo tanto yo también. Eso representó mucho trabajo. Pero Flaubert decía que el trabajo de documentación, de lectura, lo decía al escribir *Salambó*, es lujurioso. Es bueno. Es un trabajo que no es necesariamente de creación, es un trabajo de saber, enriquecedor, pero es maravilloso. Y se encuentran muchísimas cosas, porque a veces una idea literaria nace de un pequeño detalle, de un nombre que aparece y se vuelve un personaje. Por ejemplo, hay una escena de *Los Once* donde se habla del Comité de Salud Pública, después de un discurso a los Jacobinos, comiendo “pan Gonesse”. Esta idea de hacer comer a la gente ese pan, me vino de lo que encontré en textos sobre la revolución, textos de la época clásica, que contaban que el pan bueno de París era fabricado en Gonesse, en los suburbios de París, y se lo llamaba el “pan Gonesse”. Es el que ahora se llama baguette. Entonces, este pan que vino a crear la escena donde hago comer a estos personajes surgió de la documentación.

–P.V.: *En la introducción a Mitologías de invierno usted escribió: “Que las cosas del verano, el amor, la fe y el ardor se hielen para terminar en el invierno impecable de los libros. Y que sin embargo*

en este hielo un poco de vida permanezca congelada, fresca, garante de nuestra existencia y nuestra libertad". A la vez, en una entrevista, usted destaca una frase de Roland Barthes: "La antropología descansa en el postulado de que es profundamente injusto que un hombre pueda nacer y morir sin que se hable de él". La antropología intenta remediarlo y pareciera que usted con la literatura hiciera lo mismo. ¿Puede ser la literatura el modo de conservar esas vidas, una forma de resistencia a la muerte?

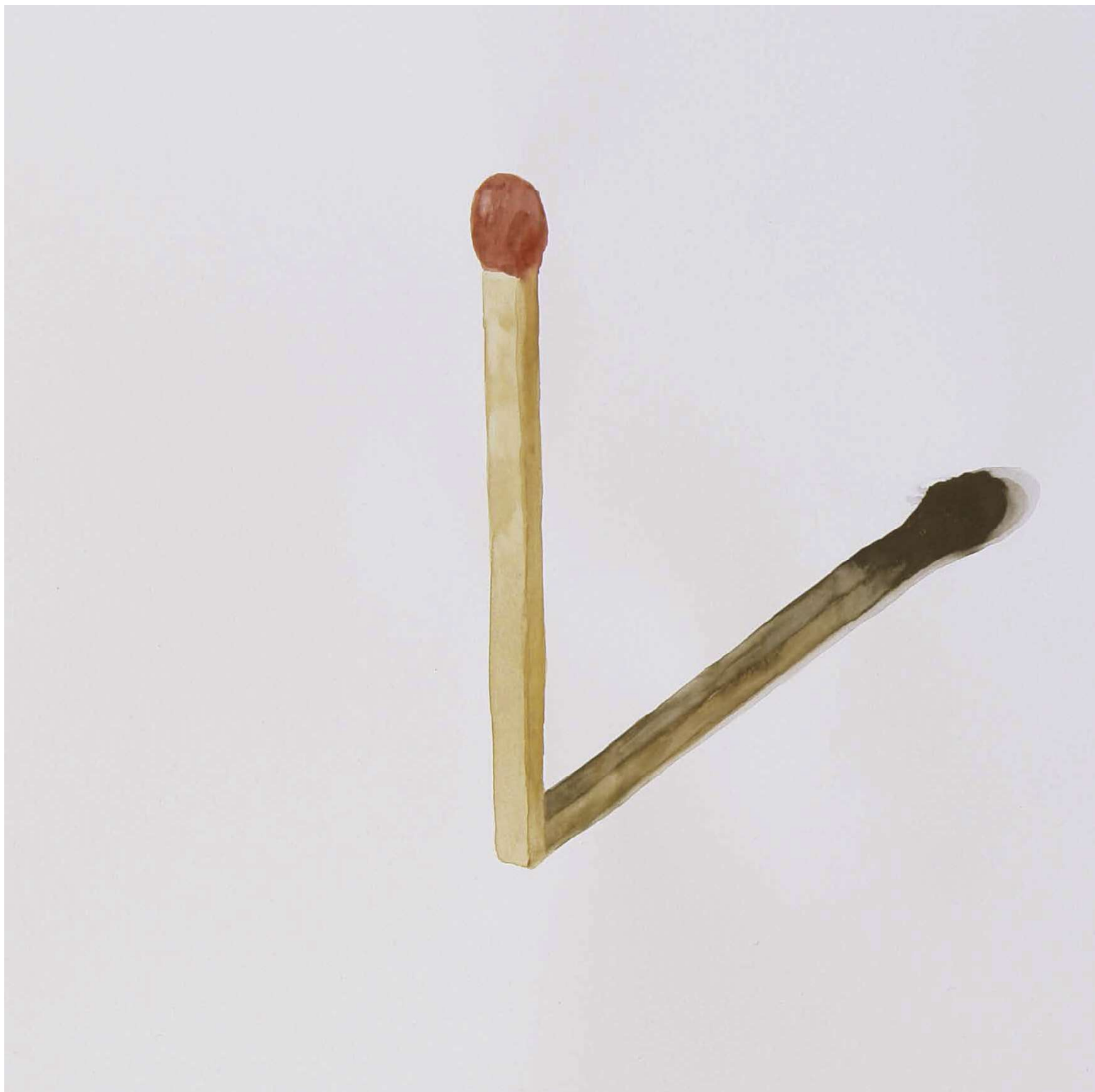
–Por supuesto. Es tan hermosa esa frase de Malraux: "Solo tenemos un recurso contra la muerte, hacer con ella arte". Es decir, lo que hay de exultante en la literatura, sea para el que la escribe o para el que la lee, o en las obras en general, es que todo se transforma en goce, aún los peores horrores (y los hay en algunos de mis libros). Pero es cierto que cuanto más terrible, todo es también más bello. Es decir, es como si el infierno de nuestras vidas se transformara en un paraíso de goce estético. Como esa frase tan hermosa de Borges o que cita Borges: "El Cielo existe, aún si mi lugar está en el infierno", como si a nuestros lugares infernales, la literatura los convirtiera en paraísos.

La visita de Pierre Michon a la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF fue posible gracias a la inestimable colaboración del Instituto Francés y la Fundación Medifé.

**Pierre
Michon**

Châtelus-le-
Marcheix, Francia,
1945

Narrador de origen humilde, se desempeñó como docente e integró una compañía itinerante de teatro, entre otros oficios. Es autor, entre otros, de los libros *Vidas minúsculas* (1984), *Vida de Joseph Roulin* (1988), *El emperador de Occidente* (1989), *Maestros y servidores* (1990), *Rimbaud el hijo* (1991), *El origen del mundo* (1995), *Abades* (2002) y *Los Once* (2009). Su trabajo literario fue distinguido con los premios France Culture, Décembre, Grand Prix du Roman de l'Académie Française y Marguerite Yourcenar, entre otros.



— **Match,**
acuarela sobre papel, 30 x 40 cm, 2007

Poesía

LA CAZA DE LO IMPONDERABLE

La poesía, entendida como una búsqueda incierta de algo inefable, es un ejercicio que reconoce el divorcio insalvable entre la palabra y el mundo y se consagra a transitar por la frontera difusa entre ambos universos. Desde tal perspectiva, trabajaron el año pasado los estudiantes del Seminario de Poesía I, a cargo de la profesora María Negroni. Los poemas que aquí se publican son algunos de los que surgieron de dicha experiencia de exploración y escritura.

La poesía sabe como nadie que lo real no es articulable, que una falla o grieta se interpone siempre entre realidad y representación. De ahí su carácter de antídoto contra todo discurso calcificado, autoritario. En efecto, el poema desarma, trae la palabra afuera de la convención, incluso de la convención del propio poema. En el poema, la palabra busca la sombra de sí, el espejo en el cual no verse, a fin de permitir la caza de lo imponderable, ese vacío (lleno de nada) que se alcanza, a veces, por el esfuerzo del fracaso.

A partir de estas ideas, trabajamos en el Seminario de Poesía I, entre agosto y octubre de 2019. Los poemas que siguen fueron escritos por Mariano Mosquera, Constanza Sanz Palacios, Santiago Featherson y Ariana Daniele.

María Negroni

ARIANA DANIELE

Invitación

Todo poema debería leerse
como llegando a un funeral.
*Almas negras con el corazón abierto
abrazan un cuerpo
y lo dejan al descubierto.*

Nadie está preparado
para enfrentarse a la muerte.
¿Quién lo está para un poema?

Quien ha dormido
coronado de silencio sabe
dibujar la señal en el pecho.

CONSTANZA SANZ PALACIOS
Mozart murió en 1791

a Sokurov

Esperaba ese tren humeante de otros films
o el sol elegíaco ocultándose
entre seres hechos de plegarias

Esperar también es un don, un regalo
insistir en algo, hasta que estalle
un caminante desciende de lo oscuro
o la nieve ligera crea aves

Me haces esperar y no es en vano:
hacia tu piel helada y rusa
como velos de una bailarina inmóvil
caigo

Caen mis ojos y mi tiempo en tu música
caen soldados en las fronteras de la forma
del otro lado del cristal somos derviches
danzando en la alternancia de las sombras.

MARIANO MOSQUERA

Sobre por qué hago lo que hago

1) Puedo contar un chiste, por ejemplo:

El haiku solo podría haber existido en una sociedad sin meteorología.

2) Puedo explicar el chiste:

En el haiku clásico japonés, hay siempre un verso que remite al momento del día y el año, el *kigo*, la palabra-estación, la tenue alusión a la lluvia, el atardecer, la luz.

3) Puedo llevar el argumento al absurdo:

Imaginemos un *kigo* que diga “90% de humedad, viento del sur-oeste”.

4) Puedo sacar consecuencias políticas y consignas:

El *kigo*, como trabajo contemplativo, es inimaginable en una sociedad obsesionada por el riesgo.

¡Abajo el meteorocentrismo!

5) Puedo imaginarme una vida póstuma:

Sin nostalgia, que mi lápida diga: “Hizo lo que pudo, pensó las cosas fuera de lugar”.

SANTIAGO FEATHERSTON
Malditos robots

ha de haber siempre lanzas
lanzas de vástagos del aire
aire de sangre de algún ciego

más allá del silbido y la premonición
hay una herida incomprensible
y es inútil nombrarla

todos los nombres son el suyo
todos los nombres son verdad
todos son mentira. /





Traducción

Amables traiciones de ida y vuelta

Traducir [...] es volver a trazar el sendero sobre huellas que la hierba invade en un instante, pero [...] también otra cosa.

Marina Tsvietáieva

Voyager vers l'autre, au lieu d'obliger l'autre à venir à soi.

Steve McCaffery

En el último tramo de 2019, se desarrolló el *Intercambio de traducción* entre la Maestría de Escritura Creativa de la UNTREF y el Master Création Littéraire de la Universidad París 8 (Francia), que impulsaron y organizaron María Negroni, desde Buenos Aires y Diego Vecchio, desde París. Tuve el placer de coordinar el equipo de la UNTREF.

Seis estudiantes y una graduada de la MEC-UNTREF tradujimos textos literarios de distintos géneros de cinco estudiantes del MCL-PARIS 8. A su vez, ellxs hicieron lo mismo con nuestros textos.

Nuestro grupo trabajó en la modalidad de un taller, con encuentros periódicos en los que intercambiamos reflexiones sobre la experiencia de traducir, tanto desde la práctica como desde las lecturas teóricas. Cada semana, pusimos en común nuestras traducciones, nuestras dudas y aciertos. Además, contamos con la posibilidad de un fluido diálogo con lxs autores franceses (y nuestrxs traductorxs) sobre lecturas y versiones de los textos seleccionados para traducir.

En el transcurso del *Intercambio*, por otra parte, construimos un diario colectivo, al que llamamos “diario-collage”, en el que volcamos nuestras experiencias personales o grupales con el objetivo de poder analizar y revisar el intercambio mismo y su proceso. Los temas que abordamos fueron muy amplios: desde la resolución de problemas de lengua y diferencias en las prácticas culturales *fuentes/meta*, el lugar de lxs autorxs y de lxs traductorxs hasta la (im)posibilidad de la traducción. Poste-

riormente, este trabajo de reflexión sirvió de base a los ensayos que acompañaron la culminación de la experiencia. Del diario-collage como de los ensayos, compartimos más adelante, en este número, algunos fragmentos para acercar, de algún modo, a lxs lectores de *Aquilea* esta experiencia. En la instancia final del *Intercambio*, cada equipo universitario trabajó minuciosamente en la edición de las traducciones para su publicación. Las versiones definitivas se publicaron en marzo de este año en la revista francesa *FRACAS* (<https://www.revuefracas.com/>) y, ahora, en las siguientes páginas de *Aquilea*. El *Intercambio de traducción* es y seguirá siendo una experiencia enriquecedora tanto para la lengua y la cultura (las propias y las extranjeras) como para la escritura de cada participante. Quienes participamos, además, creamos un vínculo de respeto y escucha. En palabras de Meschonnic: “Para traducir hay que escuchar, no eso que el texto dice sino eso que el texto hace. Más que el sentido, la fuerza, el afecto. Traducir-escribir es traducir la fuerza”.

Lucía Dorin

DJINNS

Seynabou Sonko

Dicen que Jimmy está poseído por Djinnns malvados. Embrujado por un pariente que odia a su madre. Que odiaba a su madre porque hay que morir para que el embrujo funcione. Resultado: Jimmy está poseído por un Djinn súper fuerte y nada nada contento. Me lo dijo abu Pirata. Su trabajo es cazar Djinnns malvados, ella es una intermediaria entre el mundo visible y el mundo invisible. Y parece que el de Jimmy está realmente enojado porque a abu Pirata le lleva mucho tiempo deshacerse de él. Creo que en toda su carrera de curandera es la primera vez que se encuentra con un Djinn tan malo.

A veces me pregunto a qué se parece un Djinn. Abu dice que tienen un cuerpo un poco así, que se nos parecen un poco así, salvo los ojos, salvo los ojos. Tal vez un día llegue a ver uno, pero para eso falta que abu me inicie, aunque solo sea para ver mi propio Djinn y para cuidar a Jimmy, sobre todo para cuidar a Jimmy.

Al parecer hay Djinnns buenos y Djinnns malos, Djinnns mujeres y Djinnns varones, pero el mío estoy segura de que es blanco, blanco como el papel y chico también, por lo menos yo me lo imagino así: doce años con rastas por la cintura, rastas desparejas y no muy limpias. Tiene tal influencia sobre mí este Djinn que la abuela dice que mi iniciación va a ser fortísima, que voy a tener que poner mi racionalidad a un costado porque no estamos solos en el mundo.

De chica trataba de reprimir los gestos de mi Djinn, que iban del simple cruzamiento de piernas hasta leer un libro en lugar de mirar la tele con mi hermana Shango. Cuando estaba con la abuela evitaba cruzar las piernas, cruzar las piernas como una chica blanca, caminar como una blanca, vestirme como una blanca, pensar como una blanca, hablar como una blanca.

En fin, además de eso, además de eso, creo que mi Djinn es más bien bueno, le gustan los libros con imágenes, la crema de castañas y París. Sí, París. No puedo quejarme, vivimos en paz y él sabe desaparecer por un rato, aunque a veces, tengo que confesarles, puede portarse como un maldito. Poco importa bajo qué forma se manifiestan los Djinns, pueden ser unos verdaderos demonios, solo hay que ver el de Jimmy, su Djinn es el rey de los demonios o la reina, porque no sabemos todavía si es él o ella y eso hace que Jimmy, fuera de abu Pirata y yo, no tenga contacto con el mundo exterior. Está encerrado en sí mismo.

No piensen de verdad no piensen que es por ustedes que repito con frecuencia las mismas palabras, es porque a Jimmy (o a su Djinn, poco importa) hay que repetirle todo y por pasar tanto tiempo con él o con su Djinn se me pegó la manera de hablar (como él o como su Djinn, poco importa) y él lleva puesto siempre un jean sucio porque Jimmy siempre olvida que ya lo usó el día anterior, o tal vez sea su único jean, pero eso solo lo sabré el día en que vea el armario de su casa en el piso de arriba.

Pero desde ya les digo, ese día no va a llegar (no está ni cerca) porque Jimmy no está nunca en su casa, se la pasa caminando por el barrio y cuando se cansa se instala en el viejo cuarto de mi hermana Shango que huele a hachís y a tabaco frío porque él fuma todo el día hachís y tabaco frío que saca de las colillas de cigarrillos que junta de la calle por las noches y, lo juro por el Corán, cuando tengo monedas en los bolsillos de mi jean le paso sesenta centavos para que se compre un cigarrillo en frente en lo del paquistaní, y a veces le digo que vuelva a su casa y él me dice que va a ir a su casa y que no va a volver, pero se olvida y vuelve siempre al día siguiente.

Su memoria funciona como en la película *Memento*, el thriller norteamericano de Christopher Nolan: es la historia de Leo-

nard Shelby, un tipo amnésico en busca del asesino de su esposa. Para corregir su memoria defectuosa, lleva siempre consigo una máquina de fotos y hasta se tatúa dibujos que le recuerdan los hechos fundamentales de su vida de Leonard Shelby.

Todas las mañanas Leonard se despierta en el mismo motel y como se olvida de su propia identidad lo primero que hace es mirarse en el espejo para acordarse de que es Leonard Shelby y que busca al asesino de su esposa. Quizás ni siquiera se llama Leonard Shelby, por otro lado. La memoria, el cerebro humano, la película muestra muy bien hasta qué punto son temas complicados porque hay algo de lo que Leonard no se olvida nunca nunca nunca y es que él olvida. La película tiene un giro trágico cuando entendemos que aun cuando encuentre al asesino de su esposa y lo mate va a olvidar que encontró al asesino de su esposa y que lo mató, entonces va a tener que seguir buscando, encontrando y matando hasta el fin de los tiempos. Más que un tipo amnésico, Leonard es, de alguna manera, un asesino en serie.

Traducción de Francisco Parra

Seynabou Sonko es una autora, cantante, intérprete y compositora (Naboo) franco-senegalesa, nacida en París. Después de estudiar Letras Modernas con énfasis en la escritura en la Universidad de Québec en Montreal y en la ENSAV la Cambre en Bruselas, actualmente integra la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad de París 8 y trabaja en su primera novela.

Francisco Parra (Buenos Aires, 1993). Es licenciado en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires y estudiante de la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Publicó en 2019 su primer libro de cuentos, *La piel infinita* (La Docta Ignorancia Editorial).

PRIMER AMOR

Toto El Toto

Ahí hay un hombre, cuarentón, delgado, morocho, me mira fijo. Cuando lo miro, no mira para otro lado. No sé nada, perturbado, me sonrojo, se me para la pija. Tiene un aire depravado que me hace entender todo.

Puesto de librería, hojeo cualquier libro. Lo miro sin miedo porque su sonrisa despreciable y conquistadora lee en todo mi cuerpo que le pertenezco. Sus ojos me dicen que siga sus movimientos. Clavo la mirada en su pantalón de franela gruesa. Toca el lugar donde está su pija. Eso le gusta. Estoy a unas pocas cuerdas de mi madre, mi habitación, mi infierno. Sin embargo, lo veo tocarse la pija, sus ojos en los míos. Mi corazón late fuerte. Tengo miedo de que esto termine, de que nos vean. Entre el mediodía y las dos de la tarde hay miles de personas que pueden vernos, pero estamos solos en el mundo. Es casi romántico. Primera historia de amor.

Me sigue como si nada, sin vergüenza, intrépido. Miro fascinado su mano. Se me para como nunca. Me gustaría pensar que, de noche, cuando esté solo en mi balcón, él levantará la cabeza y mirará hacia mí. Me olvido de la hora, me olvido de la escuela. Su mano sobre su pija, su mano sobre su pija, sus ojos sobre mí. Sobre mí. Como si tuviera un anzuelo, sabe que me tiene enganchado de la boca y el corazón. Me detengo y no quiero que desaparezca. Ya casi cerca, me indica que salga de la calle principal. Sigo su mano que se toca la pija. Primera vez que no miento, o no tanto. Pantalón gris, saco azul marino, rulos blancos y negros, entra en un edificio. Entro detrás de él. Montaña rusa, gran salto, la locura. Nada es racional. ¿Soy yo el que sigue a un viejo que se toca mientras me mira? ¿Es a mí al que se le para como loco con la sola idea de ver su pija, de tocarla? ¿Soy yo el gran puto depravado?

Me habla. Oídos tapados, no puedo escuchar, solo puedo sentir. Quiere que entremos en el ascensor –suite nupcial–, para consumir, para protegerse también. No podemos actuar con libertad. Ir de la mano, besarse, amar o fingir; siempre hay un cerdo preparado para abuchear, patear y agredir. Somos los perversos, los peligrosos, somos sucios y vergonzosos, por eso tenemos el hueco de la escalera. Cierro la puerta del ascensor. Él presiona el botón del piso más alto. La puerta que se cierra, al fin solos, mi amor. Avanza seguro. El espacio se reduce. Pone su mano sobre mi pecho. Tengo tetas porque estoy gordo. Tengo tetas y tengo una vergüenza tan grande que ya no me pongo remera sin saco, desde hace años que muero de calor en el verano. Los otros chicos son delgados, todos se muestran, todos son hermosos. Yo siempre tengo frío, sobre todo cuando el sudor se desliza por mi cara. Estas tetas son lo primero que toca suavemente, de forma descarada. Me ve de verdad. Se acerca para besarme. Llegamos hasta arriba, último piso. Ya. Presiona el botón. Bajamos de nuevo. Todavía acerca su boca a la mía. No en la boca, le digo, como en *J'embrasse pas*, la película donde el hetero que se prostituye en París se enamora de una prostituta. El proxeneta de ella lo termina violando. Miro la escena en loop en el VHS, es mi primera escena de sexo homosexual. A escondidas, y lo lamento por la violación. Cuando no se tiene nada, se toma todo. No insiste mi esposo, mi amante. Deja su mano sobre mi pecho reivindicado, pone su otra mano en mi cola. La presiona y su sonrisa se acentúa. No puedo más, pongo mi mano ahí donde puso su mano para pegarme a él. Su pija, su verga, la siento dura bajo la tela gruesa de sus pantalones. Es la primera vez que siento una pija dura debajo de unos pantalones. Froto, mi mano va y viene, quiero verla, que aparezca. El ascensor llega de nuevo, esta vez a planta baja. Él insiste en que volvamos al 6to o 7mo. Busco su bragueta, tan

fina que no es fácil de encontrar, difícil de bajar. Su miembro tensa la tela. Consigo bajar el cierre y veo un slip color dentífrico. Me mira hacer, orgulloso de lo que voy a encontrar. Tengo su pija en mi mano. Es hermosa, recta, circuncisa. La miro como a un tesoro. Me gustaría acariciarla con mi mejilla, mecerla durante horas. Potente, dura, muy dura, llenarme la boca con ella, pero no puedo. Lo masturbo, como uno se masturba, mecánico. El ascensor llega hasta arriba. Frenético, salgo del ascensor. Fin de la luna de miel, ya tuve bastante. ¿Es posible, entonces, que una pija que se ofrece, una pija que toco, se ponga dura gracias a mí? Creo que voy a desmayarme, gritar. Estoy loco, abandonado a medio camino entre mi casa y la escuela y una pija dura. Mi paraíso a unos centímetros de mi boca, es demasiado. Él me sigue por la escalera mientras bajo. Me pide con ternura que se la chupe un poco. Me ahogo. Fin de la historia de amor. Saca nuevamente la pija de sus calzoncillos a rayas blancas y verdes. Quiero, quiero. Mi sueño, mi liberación, me niego. Mi padre la calle el canal TF1 la vergüenza la Historia los católicos los heterosexuales, todos me ganaron. Débil, le prometo que nos vamos a volver a ver. Le propongo salir un día cualquiera. Recuerdo que tengo que ir a la escuela. Tengo clase de inglés, *I have English class*. Me acomodo el saco. Camino lento por la calle. Todavía nunca besé a nadie.

Traducción de Andrea Franco

Toto El Toto. Nacido al final de la época disco y al principio del punk, Toto, escritor por defecto, editor clandestino, y sobre todo anarquista por necesidad, debe llevar a cabo los destinos de su hermandad burguesa degenerada. A pesar de su pequeño tamaño y su anormal sexualidad, lucha por enderezar las líneas y no huir a las profundidades del *maquis*. <https://totoeltoto.noblogs.org/>.

Andrea Franco (1991) nació en La Habana, Cuba y fue criada en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires y estudiante de la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional Tres de Febrero, se formó también en diversos talleres de escritura con profesores como Diego Paszkowski y Félix Bruzzone. Sus cuentos “6,21”, “Salida de emergencia” y “Milhojas” han sido publicados en plaquetas y antologías de nuevos narradores. En el campo laboral, se desempeña como correctora y editora independiente y, desde 2016, coordina talleres de escritura creativa en su domicilio particular. En sus ratos libres, es violinista de tango y organiza ciclos de literatura y música como *JamOn*, *Geisho* y *Lainvitada*.

LOS HECHOS

A. G. Anne

Yvan (historia del paso por la frontera)

En la ventanilla, un agente de la aduana de la ciudad de Shanghái.
Mi tiempo de latencia en este territorio es
/toda una vida

cuatro horas.

Tengo que estar en tránsito
Pero como mi vuelo a Ámsterdam despegará mañana quince minutos después de medianoche, soy candidata a un programa de exención de visa obligatoria de corta estadía. Al ser gratis, obviamente es indispensable completar la solicitud. Cuestiono la gratuidad obligatoria.
Me dan ganas de pagar
Tengo que transigir.

El agente de policía se detiene en mi identidad
/basta con decir que no soy popular, no soy casi nadie, que no tengo ningún mensaje incriminatorio en mi teléfono, que además no lo uso para hablar de nada, que no cuestiono nada, y sobre todo que ahí no van a encontrar nada escrito en chino.
Basta con creer en la verdad
/¿la salvadora?

De pronto, un recuerdo aflora—

El de Yvan en la línea Montréal-bord-Saint-Laurent, 2015, cuenta que a la salida del avión, aduana canadiense, cuestionario de nunca acabar, le piden que obedez-

ca, le piden el teléfono, le miran los últimos mails en su casilla de la aplicación instalada gracias a la pantalla táctil, le piden que pruebe que no vino para quedarse /para encontrar trabajo ilegalmente

En los correos de su teléfono de pantalla táctil donde está instalada la aplicación, Yvanov guardó un mensaje incriminatorio donde en letra Arial está escrito que quiere quedarse. Le piden una justificación, le piden que se calle, lo escoltan a un avión al que debe subir gratis para un regreso inmediato,

allá de donde viene.

El recuerdo se impone y pensás, no dejás de pensar mientras el agente de policía aduanera de la ciudad de Shanghái controla tu identidad, que tu teléfono guarda en la memoria tus mensajes alusivos escritos desde Taiwán donde denunciás /te esforzás en explicar dos o tres reivindicaciones populares, nada muy problemático, tus palabras no son políticas, no más que tu lenguaje.

En qué momento te dirigís a vos misma con esta distancia de VOS

Tenés miedo, como Yvan tuvo miedo en el pasado, no podrías dar una explicación

Mientras busco la verdad en los hechos

El agente de la policía aduanera busca la verdad en un programa en su computadora.

Los datos del programa están estructurados generalmente en archivos-

Quedaste archivada. Soy un archivo. La computadora guarda hechos pasados en la memoria

Parece que en Shanghái en 2010 te olvidaste de pagar una multa. Te piden que pagues.

Decís que nunca recibiste la multa.

Me digo que no me acuerdo –¿por correo? ¿a qué dirección?

Parece que en 2010 no te registraste en la comisaría de tu barrio.

Decís que no, lo recordarías

Me digo que un vecino puede haberme denunciado.

Repentinamente me inquietan los mensajes de mi teléfono

En la memoria guardo discursos políticos

¿Qué escritos hay ahí adentro?

Hablo sobre el orden del discurso, sobre la verdad en los hechos

/¿los recuerdos me salvan?

La advertencia de un peligro en el pasado te salva

Tu teléfono incriminatorio debe desaparecer, además no hablás bien el chino, querés que te aclaren todo esto en otra lengua. En verdad, no recibiste la multa, además ni siquiera preguntás por el monto de la pena material.

Creo en la verdad que asesto por principio de precaución.

El agente aduanero cree en los hechos. Llama por teléfono a un superior

confirma mi identidad

mi nacionalidad

Parece que la visita del Presidente de allá de donde vengo salió bien.

El agente de policía aduanera de la ciudad de Shanghái me deja pasar sin explicaciones

Por esta vez

Parece que a partir de hoy, incluso gratis, ya no tengo derecho a estar en tránsito.

Traducción de Lucía Dorin

A. G. Anne ha pasado demasiado tiempo de su vida entre China y Francia, se ha dedicado demasiado al lenguaje, al *wushu* y al boxeo *pieds-poings*. Ha considerado demasiadas veces los aeropuertos o cualquier otro puerto como encrucijadas de arquitectura libre, ha cometido errores, ha comenzado de nuevo. Conoció a gente que la desvió de su camino. Considera que fotografiar es dejar huellas en una emboscada, que escribir es sentarse en el banquillo de los acusados para expiar las faltas poéticas. Los demás no notan nada, la dejan reinventarse. www.agannprod.com.

Lucía Dorin (Buenos Aires, 1975) se crió entre Francia y Argentina. Es docente universitaria (UBA, UNA y Lenguas Vivas), magister en Ciencias del Lenguaje y en Escritura Creativa, traductora de francés e instructora de yoga. Fue librera, estudió literatura y publicó un libro de poemas, *Almitas en Salmuera* (Leviatán, 2007). Tradujo varios autores como Alain Finkielkraut, Antoine de Saint-Exupéry, Guillaume Apollinaire y Franck Venaille. *Umbría* es su segundo libro. Vive en algún lugar del barrio de Chacarita. Suele encontrarse gente conocida por la calle.

TORMENTA

Mathis Berchery

Suave se deslizaba la idea líquida
que todo podía
desaparecer

y nada nos retenía
salvo la contemplación
hasta que

elegíamos a fuerza de trabajo

el tiempo

que aprendimos
a contar más allá
de los dedos.

Parece que las palabras son piedras
que las piedras son leyes
que las leyes son reglas
y que las reglas no son
naturales,
escapan a la caída,
pero las reglas fluyen sin orden,
hinchán los bolsillos y secan las membranas,
expulsan el tiempo agrietado la sangre,
expulsan también el sentido la respiración
y respira la cabeza
otra vez llena vuelve a significar
la palabra el cuerpo la matriz.

Expulso el sentido para dejar entrar a un recién nacido
la palabra la misma
el sentido otro
y parece que todo gira
todo vuelve a la cesta original
pero no
ustedes envejecen

y algunas palabras desaparecen

otras surgen nacen

y ustedes excavan las razones un mínimo de locura en el
[vientre o ya viejos

esto pasa y no hay nada que hacer
suenan canciones de olvido, danzas de histeria,
mientras todo se escapa y también ustedes
pero no sabían que esto era inevitable
que desde el principio todo cae en fuga, desde las pieles
[cortadas
que se regeneran, se parecen,
pero nunca nunca son naturalizadas.

Quedarse respirando el olor de las reglas
que no duran
blandas reglas
blandas lenguas
palabras blandas
envueltas en plástico transparente la ilusión
que solo tienen la verdad de las placas salpicadas.

Nada es sólido
atravieso las paredes
que no existen pero
que caen

Tomo las nubes y
reconozco las palabras y sus formas y
saco un sonido
articulado que no es nube
sino soplo
vapor en un vidrio,
y la lluvia viene
siempre vendrá cayendo
intensa
y las nubes son cielos
mientras llueve desde el techo
las palabras inaudibles, aulladas
la mitad de las frases se las lleva
el agua que corre
que siempre correrá huyendo
en todos los sentidos, todos,
sin dirección precisa,
sin ser piedra.

Traducción de Pola Gómez Codina y Anne-Sophie Vignolles

Mathis Berchery trabaja en el cruce entre literatura y artes visuales. Toma en cuenta las condiciones y contextos en los que las experiencias artísticas, poéticas y literarias se generan y se hacen públicas. Alimentado por la filosofía, la etología y la antropología, ironiza sobre los hábitos humanos modernos y sus límites, y desarrolla una relación corporal y táctil con el texto. Graduado en Bellas Artes, integró el master de creación literaria 2018-2020 de la Universidad de París 8 para escribir *Les états sensationnels*, un libro-partitura destinado a la performance colectiva. En 2015, cofundó el Collectif Uklukk con Angèle Manuali, artista plástica y *performer* con quien organiza actividades de poesía y performance, y exposiciones in situ: *Rendre. Vivant* (2018), *In-ouï.e* (2020). En 2020, es acogido en una residencia para artistas, *Itinéraire d'artiste(s)*, entre Rennes (Au bout du plongeoir), Brest (La Chapelle Dérézo) y Nantes (Les Fabriques), así como en el Kesselhaus Anshapark en Kiel (Alemania). Su obra ha sido expuesta en el Museo de Bellas Artes de Rennes (2016), en el Frac Bretagne (2020), en el festival Foudre (2019); en París en la Maison de la Poésie (2019) y en el Paris Art Lab (2020).

Pola Gómez Codina (Ramos Mejía, Argentina, 1982) es profesora de Castellano, Literatura y Latín por el Joaquín V. González y especialista en Literatura y Lenguajes Audiovisuales por el IES Mariano Acosta. Se formó también en los talleres de escritura de los poetas Osvaldo Bossi y Florencia Fragasso. Actualmente, es alumna de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF. Integra el colectivo de poetas Máspoesía, cuyo objetivo es difundir poesía contemporánea. Ha sido antologada en la plaqueta *Ellas por ellas* (Clara Beter Ediciones, Argentina, 2019) y en el libro *Sayana: voces del agua* (Sombragrís, Ecuador, 2019). Su primer libro, *De fondo suena siempre Whitney Houston*, será publicado en el mes de abril por la editorial Salta el pez.

Anne-Sophie Vignolles (1971, París, Francia). Editora, escritora y traductora, es francoparlante de nacimiento e hispanohablante de adopción. Le encanta moverse entre idiomas, continentes, lenguas, nombres (a veces Anne, a veces Sophie, a veces ambos), palabras, identidades y *b(r)usquedades* varias. Actualmente es estudiante de la Maestría de Escritura Creativa de la UNTREF, cuya revista, *Aquilea*, publicó su primera crónica sobre Adriana Carrizo, que luego dio origen al primer capítulo de una serie de exposiciones multidisciplinarias (en las que conviven la pintura, la fotografías, el video, las ciencias sociales, la poesía, la lectura y el arte dramático) que giran en torno a la palabra y al concepto de “oficio”.

LO ABSORDO

Adèle Rosenfeld

Era el edificio Castaigne, yo había oído Castagne. Los golpes sordos que percibía en la oreja marcaban el compás de mi pulso. Era el miedo. Antes de cruzar la puerta vaivén como en los viejos westerns –salvo que aquí todo olía a plástico– estaba ese cartelito que decía “Otorrinolaringología (ORL) y cirugía cervicofacial, servicio de implantología”. Me paré delante del cartel un momento, con la sensación desagradable de estar en un servicio de cirugía plástica de segunda. Solo otorrinolaringología me resultaba familiar. De chica, la consideraba una subcategoría del estudio de los rinocerontes. Ahora, de adulta, me sonaba más bien a Orlan y sus implantes.

El corredor era oscuro, los asientos estaban todos ocupados. Me ubiqué bien en la punta, al lado de una mesa cubierta de publicaciones especializadas en sordera. Hojeé una, y caí en la página de los testimonios sobre el aislamiento laboral; alzaba la mirada en cada línea para no perder mi turno. Al levantar la cabeza por enésima vez comprobé que una vieja en silla de ruedas se había plantado delante de mí, justo frente a la revista *Treinta millones de sordos*. Yo estaba leyendo una frase recuadrada en la tapa: “También el lenguaje puede ser tranquilizador, dar seguridad incluso: creemos aliviar la dureza de las palabras complicándolas. Sordos, ciegos, viejos, enfermos mentales, nos avergonzamos de hablar de ellos: de no oyentes a pacientes especiales, pasando por los no videntes y los de la tercera edad, vamos a terminar por referirnos a las personas muertas como a no-vivos.” Cuando caí en la cuenta de que la vieja, o la señora mayor, o la persona de edad, ya no sabía cómo llamarla, me gritaba su testimo-

nio con voz cascada, intenté un: “Mire, señora, seguramente soy tan sorda como usted”, pero no entendió y siguió con su monólogo ronco.

Un hombre joven de porte atlético acabó con el diálogo distorsionado: “Su turno”. Lo seguí hasta la cabina acolchada, cerró la puerta detrás de mí. Observé la enorme manija cromada y no pude evitar asociarla a los frigoríficos de los carniceros. Aquí se faenaba el sonido, en tajadas, meticulosamente. Colocó el casco sobre mis orejas, con delicadeza, como si fueran electrodos sobre la cabeza de una gallina y me entregó un joystick. Me llegaron los primeros sonidos, no todos, algunos pulsaban contra mi tímpano. La furia me ahogaba cada vez que sabía que el sonido estaba allí pero me estaba negado y debía esperar pacientemente a que dejara de golpetear sin decir nada. Intentaba adivinar cuándo el volumen aumentaba en la cara del que hacía el audiograma. Trataba de establecer una correlación entre el temblor de sus pómulos y los agudos que rasgaban el silencio. Era más fuerte que yo, la implementación de una estrategia de mentira.

Después vino el turno de las palabras. Tenía que repetir la lista como un loro herido. Era absurdo, muchas veces, y había que luchar contra la imaginación filtrándose por los intersticios.

“cabello,
limón,
roca,
soldado,
muguet,
botón,
vidriero,
vestido,
pelvis.”

La voz grave desgranaba las palabras que se atenuaban de a poco hasta perderse en la bruma. Había que perseguirlas en la penumbra y combatir los paisajes que se dibujaban, como refugios contra los agujeros de obús del lenguaje. Prefería ir hacia las imágenes creadas por la lista que oía. Aquí, era un universo anticuado de posguerra, la historia de un marido que regresaba a su tierra, regresaba de entre los muertos, redescubría la materialidad de un mundo olvidado. Estaba allí, nombrando las cosas con una voz monocorde, para recuperar la existencia que había sido suya. Dijo “cabello” y su mirada se perdió en los cabellos de su mujer que sollozaba en silencio, después su mirada se volcó en el cesto de la fruta, dijo “limón”, después levantó la mirada hacia la ventana desde donde se ve la costa acantilada de Bretaña que nombró con su boca: “roca”. Y recordó de dónde venía: “soldado”, y todas las estaciones que atravesó siendo soldado. Dijo “muguet” mirando ese trozo de primavera que se balanceaba entre ella y él, y que acabó por destrozar su pecho. Bajó la mirada para esconder sus ojos empañados y pronunció “botón”, su uniforme lo devolvió a los demás soldados. Sus labios agitaron “vidriero”, bajo sus ojos, estaba muerto, sus labios siguieron murmurando eso que su mujer no oyó, “vestido” –el vidriero llevaba siempre con él un trozo del vestido ajustado de una mujer a la que amaba–, el soldado no pudo contener la sonrisa que lo atravesaba, hasta que pronunció “pelvis”, lo suficientemente fuerte como para que se sobresaltara su mujer y, asustada, lo mirara recordar la pelvis del otro soldado destrozada por un disparo de artillería. “Ahora nos toca la izquierda”, me dijo el audiometrista refiriéndose a mi oído izquierdo. La historia del soldado resonaba en mi oído sordo. Los sonidos que golpeaban mi tímpano muerto eran la banda sonora de los recuerdos del soldado. Me acomodé otra vez en los asientos delanteros del consul-

torio para comprobar los daños en el audiograma. Observé atentamente la curva cóncava en el papelito cuadriculado con abscisas y ordenadas para cuantificar el sonido. Parecía una vista aérea de la playa del Desembarco: la marea de silencio había cubierto más de la mitad de la página.

Traducción de María Elena Spina

Adèle Rosenfeld (París, 1986) ha trabajado en el mundo editorial durante diez años. Paralelamente a su actividad, desarrolla proyectos de escritura diversa. En 2016, colaboró con una artista visual en un trabajo en torno a *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard. Luego, incursionó en el cuento con un tono ácido y onírico a la vez, inspirándose en sus libros de cabecera, *Las estaciones* de Maurice Pons y *Ficciones* de Jorge Luis Borges. En 2018, ingresó en el Master de creación literaria de la Universidad de París 8, donde desarrolla un proyecto de novela en torno a un personaje sumergido en el silencio.

María Elena Spina (Buenos Aires, 1957). Física de formación y escritora tardía: con el correr del tiempo, las fórmulas fueron dejando lugar a las palabras. Desde hace diez años, asiste a talleres de narrativa. Escribe cuentos. Algunos de ellos fueron publicados en antologías y blogs. Actualmente, cursa la Maestría en Escritura Creativa en la UNTREF. El francés es su segunda lengua, casi materna.

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

Sobre la tarea de traducir

Creo que eso es interesante de traducir: el nivel de conciencia sobre cuestiones que muchas veces damos por sentadas cuando escribimos, o para las que ya tenemos un repertorio de respuestas, y de repente todo eso se desbarata, no funciona y hay que empezar a pensar otras formas.

Mariana Palomino

En un principio, pensé que (...) el ejercicio de traducción consistía más que nada en pulir la sintaxis de la versión en español. Esas palabras y frases que me descolocaban eran como las arrugas de una camisa que repasamos dos o tres veces hasta dejar completamente lisas. Eso era lo que hacía en la primera traducción, aplanaba esos relieves para que quedaran al mismo nivel con el resto del castellano estándar (no ibérico pero tampoco demasiado local) con el que estaba trabajando. Después de la puesta en común me queda claro que esos “relieves” tienen que estar porque son fundamentales para transmitir el tono del relato. (...) Eso para mí es una puesta en cuestión radical de mi propia escritura.

Francisco Parra

Sobre el vínculo entre traductor/a y autor/a

Sentí que nos elegimos, sin conocernos, por nuestras palabras, o mejor, por el idioma que compartimos. Y por supuesto idioma no de español o francés, sino de un pulso en nuestra escritura. Algo en su voz me recordó mi propia voz, y creo que eso me hizo darme cuenta de que la traducción no es solo recibir y llevar, sino que es también un encuentro con uno, hacia la propia versatilidad, las múltiples facetas que nos arman.

Andrea Franco

Hablamos de nuestros proyectos finales, de las ciudades en las que vivimos, del ambiente literario en el que nos movemos. Es una suerte haber establecido ese vínculo de confianza. Dar un texto para traducir es dar algo muy precioso, muy íntimo y frágil de nosotros mismos. Queremos que ese regalo caiga en buenas manos, que sea tratado con delicadeza y afecto.

Francisco Parra

(...) este intercambio me acercó a autores que me llevaron a revisar mis ideas algo ingenuas sobre la búsqueda de “la traducción perfecta” y a repensar el acto de traducir como una negociación, con sus pérdidas y compensaciones: un proceso en el cual para obtener una cosa se renuncia a otra. Eco habla de “*una aparente infidelidad [...] que se manifiesta al final como un acto de fidelidad*”; María Negroni de que “*verdad y totalidad son un binomio imposible*”.

María Elena Spina

Sobre la experiencia del intercambio

Este intercambio fue mi primera experiencia activa en traducir y ser traducida. Me dio además la posibilidad de participar en el trabajo de mis compañeros, que se vieron enfrentados a textos de distintos géneros, registros y voces.

María Elena Spina

Sobre la escritura (¿en traducción?)

Cada lengua tiene su propia música, sus hallazgos poéticos, su forma de paladear esas palabras que son como un rayo de luz y de calor de la propia tierra.

Francisco Parra

En la traducción, siempre hay una suerte de re-escritura. De hecho, quizás, lo único tangible de todo proceso de “creación lingüística”, en la escritura como en la traducción, es la re-escritura, para la que también se requiere una apuesta y una búsqueda estéticas.

Anne-Sophie Vignoles

Pienso en casas como cajas y en textos como casas. ¿Puede un poema, entonces, poseer varias cajas, domicilios, hogares? ¿Qué cambia la *mudanza* de un texto? ¿Hay textos nómades y textos que no? ¿Qué es lo que se pone en juego a la hora de traducir, entonces? En su texto “Música nómade”, María Negroni plantea: “Cada poeta es una tensión vulnerable y única entre palabra y mundo. La traducción vuelve porosas, habitables, esas diferencias. Deja intuir qué ritmos, qué obsesiones pulsan bajo la forma de un corazón verbal”.

Pola Gómez Codina /



— **Fantasma,**
acuarela sobre papel, 40 x 30 cm, 2009



No ficción

LOS IMPREDECIBLES GÉNEROS DE LA REALIDAD

Tensionados provechosamente entre la crónica, el ensayo y la autobiografía, los trabajos producidos en el Seminario avanzado de no ficción que coordina la profesora María Sonia Cristoff transitan siempre el borde imprecisable entre lo literario y lo no literario. A continuación, dos de ellos, escritos por dos estudiantes del último curso egresado.

Una vez, en un texto que con el tiempo se volvió canónico, Josefina Ludmer habló de “esas escrituras límite entre lo literario y lo no literario llamadas también géneros de la realidad”: a discutir qué entendemos por ellas, a leerlas y a escribirlas, nos dedicamos en este Seminario. Los textos producidos irradian en direcciones y combinaciones de lo más impredecibles, algunas más próximas al universo de lo autobiográfico, otras al registro periodístico, otras a la pulsión ensayística, otras a la más inclasificable hibridez.

María Sonia Cristoff

LOS ENGANCHADOS DEL RITMO CALIENTE

Larisa Cumin

Volumen 1:

1. El sonido original

Un día iban solo vos y tu papá en la Peugeot 504. A él se le había dado por ser apicultor, y entonces viajaban los cuatro amontonados en la única cabina los cuarenta minutos hasta la escuela y los cuarenta minutos de vuelta de lunes a viernes. La chata era para el trabajo, transportó dos o tres veces colmenas, alguna vez escombros, y trabajó un enero para la municipalidad.

Pero ese sábado iban solo vos y él. No querías hablar. Cambiabas el dial buscando algo que te gustara. Más se acercaban a casa, más al fin de la ciudad llegaban, más difícil se ponía. Vivían justo a media cuadra de donde la avenida del norte de la ciudad hacía una curva y perdía el guardarraíl para volverse ruta. Sintonizaban bien solo la radio evangélica, una de folclore y alguna tropical del barrio. La de rock nacional pasaba del degradé a un ruido insoportable. El norte de Santa Fe era un triángulo de las bermudas, tampoco aparecía la calle donde vivían en el mapa de la guía telefónica. El mundo se terminaba ahí, igual que el asfalto.

Llegando al penúltimo semáforo, empezaron los dos a cantar al ritmo de los parlantes: *mi héroe es la gran bestia pop y enciende en sueños la vigilia*. Se miraron lo que duró el rojo y quisiste volver a hacer girar la perilla, pero él no te dejó. Siguió en silencio todo lo que duró la canción. Y ya no intentó sacarte charla. Cuando terminó, estaban los dos felices, y él aseguró que esos tipos la rompían, que eran una bestia. Tenía razón, solo Los palmeras se bancaban un *cover* cumbiero de Los Redondos –lo supiste en el fondo de tu orgullo rollinga.

Al poco tiempo, tu viejo abandonó las abejas (que le dejaban

menos miel que agujones) y vendió la chata para comprar un sedán cuatro puertas. Hay momentos para seguir y momentos para cambiar, habían aprendido a escucharse. Ahora iban como correspondía los cuatro cada uno en su asiento, ya no peleabas con tu hermana por el lado de la ventanilla, sino por quién iba de copilota para manejar el estéreo.

No me rompas ese embrujo,
mujer
déjame por siempre junto a ti.

2. Corazón no me preguntes

En la juntada de fin de año, una amiga colombiana *y bailadora de la cumbia, señora*, me informa en pleno baile que esa canción que acabo de poner es de su tierra. Subo a las redes semejante primicia y los santafesinos me contestan con corazones rotos o negación pura: “La suavcita” es nuestra y punto. Las mujeres de mi familia paterna la bailan desde siempre, por eso sabía que la versión de Los Palmeras era más vieja que yo y me animé a discutir. Pero pasado un poco el dolor, en pleno orgullo, admití que siempre algo en el lenguaje de ese tema me sonaba de otra parte. Me obsesioné, durante semanas busqué y escuché versiones varias tratando de dar con la primera. Supe que Los Palmeras desde el ‘86, con ese acordeón que arranca suavcito y después estira el fuelle para caer en un zarandeo que va y viene, levantan fiestas que parecen venirse en picada, y que desde ese disco donde la grabaron por primera vez, *Corazón no me preguntés*, no pudieron parar, aunque venían tocando desde el ‘69. La versión de Sonora Dinamita que me había hecho escuchar mi amiga caribeña salió en el ‘87. En distintas páginas web, más llenas de colores que de información, figura como de Colombia, pero el nombre del autor varía en todas.

Mi abuela nunca supo el apellido de su padre, sí todas las formas en las que se murió. Su madre, con la que vivió casi toda la vida, salvo los últimos años en los que permanecieron peleadas, nunca se lo dijo. A cambio, le contó cómo mi bisabuelo a veces se caía del caballo yendo a casarse y se mataba ahí en medio del monte; otras, lo chocaba un tren, o un auto en alguna ruta perdida del Chaco; tuvo muchas formas de morir, pero siempre antes de hacerlo se aseguraba de dejar embarazada a mi bisabuela lo más cercano a la ley que se podía. De todas esas versiones que mi abuela y bisabuela repetían, igual que a ellas, a mí me gusta más la del caballo. A veces, tenía agregados de sangre o agonía, el hombre quedaba atrapado debajo del animal o se desmayaba al caer y golpear contra una piedra.

Entre publicidades de abogados e instrumentos Víctor Gutiérrez, en un programa colombiano que encuentro en YouTube, cuenta que de todas las canciones que él compuso “La suavécita” es la “más versional”, que tiene más de cien versiones en el mundo entero. El conductor repite la cifra sorprendido y le dice “no te creo”. Él asevera que sí, que hasta la cantan en Japón y que cuando salió por primera vez el formato era revolucionario por las trompetas en línea y los dos muchachos jóvenes y vistosos de Manduco que la bailaban cantando al unísono. El video es alegre, las trompetas suenan bien. Pero a mí me sigue gustando más la de Los Palmeras donde no hay trompeta, prefiero esos videos donde Cacho canta sólo moviendo despacito los pies sin desplazarse y marca el ritmo del timbal y la tumbadora con los zapatos negros y la rayita de la plancha en el pantalón, así, hasta empezar: *Es que mi novia sí sabe cómo se baila la cumbia, y al sonar los tambores si no la invito, me invita ella.*

“La suavécita”, para bailarla sin perderse, hay que conocerla bien, y sobre todo saber cantarla. Va y viene, frena y sigue,

maneja el ritmo como quiere, igual que maneja esa chica de la que habla al enamorado que la quiere abrazar, *pero apretao no se baila cumbia*, le advierte y *se aparta*. Quizás por eso, por lo difícil de llevar y ese tono imperativo, a mi bisabuela le encantaba. Quizás por eso, ella, la reina insoportable como toda reina, adorada por sus sobrinas y amodiada por su única hija, salía a bailar y cantar, altanera y presumida, olvidándose de pelear y de los años y los dolores que más reina la volvían, indiscutible. Después de los tres vasos de liso que decía el doctor le tenía permitido, salía a inaugurar la pista y a cantar: *Baila, Baila, Bailame la suavecita, mirame sígueme a cosáme que a la cumbia sabrosita se la baila suavecita y abriendo los brazos*.

Una tarde en el hospital, la vecina de cama me preguntó entre señas y susurros si eso que mi bisabuela acababa de relatarle antes de quedarse dormida era cierto o si los remedios o la edad la tenían perdida. Ella, que venía sobreviviendo dos años a su hija, y que en los últimos días parecía estar más cerca del arpa que de la cumbia, abrió los ojos y de un sacudón con el que casi se arranca el suero, nos preguntó a los gritos si nos creíamos que ella era mentirosa o qué.

No me preguntes nada
corazón, ¿no te das cuenta?
No me obligués que mienta,
no me preguntes nada
no me preguntes nada.

3. Una nueva vida

¿Y, ya la dominaste? Tranquila, ya la vas a domar. Cada vez que vuelvo a Santa Fe me hablan de Buenos Aires, la ciudad de la furia, como de un animal embravecido, potro corcoveante. El domador con el caballo se las arregla solo, espuelea para

no caer, y si el bicho es grande, difícil que lo logre, demasiado si en el salto enloquecido sabe mover el cuerpo tan rápido como para no perder equilibrio. Los Palmeras tocaron en un Cosquín, y se ve en la filmación a alguna gente mirando raro, pero después: baile limpio entre las gradas. El gaucho sabe ser chamamecero, pero la cumbia santafesina guarda un acordeón, y la voz grave y alegre en lo lastimoso.

Y este año cuando recién arrancaba, justo cuando me veía ya comprando asfalto con la jeta –porque acá asfalto es lo que sobra–, tocaron ellos abajo del obelisco acompañados de la orquesta filarmónica, una noche que prometía lo mejor. Acababa de perder los 29, porque los años ni bien se cumplen se pierden, un invicto en nunca chocar, y tenía mi vida toda metida en cajas lista para mudarme pero sin casa todavía. Si yo no podía con esta ciudad, ellos me tenían que hacer creer que sí, o al menos distraerme un poco. Si yo no podía, ellos sí, embajadores santafesinos de la cumbia tocando debajo del prolijo troncho blanco iluminado de colores, toda la orquesta filarmónica sin traje, puro baile en el centro de esta ciudad refundada por nuestro fundador.

La calle estaba llena, no parecía una calle, tampoco bailanta porque de tan apretados no se podía bailar. Solo algunos nenes lo lograban, subidos a los hombros de un adulto o monumento. Me costó acomodarme para verlos de tamaño hormiga y no en la pantalla. Era la felicidad. Todo lo que ese mes no me había dado.

En el montón, sentí cómo mi cartera se volvía liviana, y vi alejarse una campera Adidas entre el tumulto. No corrí, no quería piñas, y tampoco podía moverme mucho, mi celular se iba de ahí y mi cabeza también, los contactos, las fotos, un mensaje que no era para los ojos de nadie más, los poemas empezados en el bloc de notas, las fotos del choque y los

datos del tercero. Todo rumbo a la línea A, bajando en pica-da mientras ahí en frente sonaba “El bombón asesino”. ¡Justo para “El bombón”, desgraciado, hacerme eso! ¡Justo ahí, cuando quería destornillarme la cadera bailando, no pensar nada, solo mover el bombón!

Mi amiga me abrazó y salimos de entre la gente que empezaba a desbandarse de a poco, el recital había terminado, nadie parecía querer irse a dormir y mi cara contrastaba con la de todos, hasta que ahí, tu.turúrururu-rú-turúrurururuuuú-rúruruuú, perdido por perdido, la oportunidad de bailar otra vez “El bombón” en el bis. Y sí, bailé y cómo, sacudida la tierra del pantalón y acomodado otra vez el taco en el estribo, con la fuerza de un sapucaí, manos arriba haciendo palmas, y el frenesí de haberme dado cuenta de por qué no existe quién te lo quite.

Todo para aquí
todo para allá
muévelo nena que te va a gustar.

4. El Rey de la parranda

¿Cuándo fue la primera vez que bailaste cumbia, lo sabés? La primera vez que bailaste cumbia en tacos sí te la acordás, fue en una ronda, tenías cancanes. Eran tus primeros cancanes translúcidos, pero eran tan tostados que eran obvios, cinco o más tonos de piel arriba del tuyo. Tu prima se casaba. Y te encontraste con sus amigas que habías dejado de ver cuando ella se mudó de casa y dejó de cuidarte, siete años después. Ahora hablaban al lado tuyo de cosas que sí podías entender, lo habían hecho siempre, desde chica con cuatro o cinco años les dabas consejos de amor, no te acordabas, pero te decían *Lari, qué pensás* y para ellas solo era raro que ahora tuvieras otro cuerpo, nada más, y ya no podían cantarte Xuxa para

que te distraigas, ya no bailabas Xuxa, ya no bailabas. Ahora que lo pensás, ese vestuario, el de las botas altas y las polleras cortas y la brillantina, era más cumbiero que el de las chicas de Musicalísimo, el programa de los sábados a la tarde de la movida tropical santafesina. Xuxa te había enseñado a bailar. Pero ahora escuchabas la música que tus viejos habían escuchado en los 70, eras hippie, una hippie de 12 años, y a veces Aerosmith y Bon Jovi porque a una amiga le gustaban, no tenías internet, llegaba a vos lo que podías, te contagiaban los gustos de otros, y nadie a tu alrededor era muy avezado, por suerte nunca te contagiaste de los gustos de tu tío, que se hacía el duro pero lagrimeaba con María Marta Serra Lima y Valeria Lynch, que se hacía el facho pero cuando estaba contento silbaba la marcha peronista. Tenías doce, tu tío ya te decía zurdita de sobremesa hacía como siete años, leías Mafalda y cantabas “Canción para mi muerte”, signo suficiente. De los dolores más profundos que habías llegado a sentir, uno había sido tu prima yéndose de la ciudad cuando se recibió y casi no pasando más a visitarte, ni llamaba. Había vuelto al pueblo para ser maestra rural y ahora se estaba casando con este salame que te caía mal, a todos les caía mal, pero había que sonreír para la foto, ¡wiski! Era tan salame que se ponía colorado cuando lo sacaban a bailar el vals, cuando gritaban vivan los novios y aplaudían. Vos estabas ahí en el medio de las mesas para adultos y la de los chicos, pero como era la primera vez que usabas tacos no querías correr atrás de los globos y hacerlos explotar, y menos jugar a la escondida debajo de los tablores enmantelados de blanco y rosa viejo. Pero la sobremesa con tu tío iba a ser insoportable, igual que siempre. La gente aseguraba que te habías teñido, tenías el pelo demasiado negro, creían que eras más grande o se hacían, te preguntaban si tenías novio y vos decías que no o te reías, qué era esa pregunta, tenías doce, tu mamá decía *no, no, es chiquita, y a vos ya*

te gustaban como tres. Ese casamiento te lo salvaron las amigas de tu prima. Una de ellas había caído con novio nuevo, un morochazo alegre que salvó el casamiento del aburrimiento piamontés, sacando a bailar a todo el mundo, incluso a vos. La que lo había traído preguntaba qué les parecía ese muchacho, no estaba segura de él, le parecía un tiro al aire, pero la trataba bien. No se sabía si estaba enganchada o no. El color de tus piernas con medias se parecía un poco al de la piel de él y el de tus brazos a la de ella. Esa fue la primera vez que te quedaste en patas para seguir bailando, porque sentada, nunca. Pero antes de que volvieras a bailar así pasaron tres o cuatro años de vergüenza. Y el baile se reducía al pogo rollinga de los catorce. Recién, ahora, te das cuenta, tuviste dos o tres amores así, parecidos a ese muchacho, que te duplicaba en tamaño, la piel hermosa, los brazos y la espalda firme para bailar, la boca ancha. No duraste con ninguno. Pero bailaste con todos. El último llegó a decirte: atrevida. Vos le cantarías arrastrando las palabras como en esa canción de *El León santafesino*, pero cambiando el género: *traaampoooso, algo altaneero y vanidoooso, y juegas-siempre-al-amordeunamanera misterioosa*. Las últimas palabras aceleradas al mismo ritmo que la timbaleta y tus caderas en rendondel.

Olvidala, mejor olvidala
arráncala de ti
ve y busca otra ilusión.

5. Así es la vida

Mamá no bailaba, y ahora sí y pregunta cómo. Mamá no tomaba alcohol, y ahora prueba de otros vasos, ya hasta se anima a decir que la cerveza roja es mejor que la rubia. Todavía le cuesta reírse largo y tendido. Mamá y papá están últimamente casi todo el tiempo juntos, trabajan menos y viven por

primera vez sin hijas de por medio. Hace un mes a mamá le reapareció, después de treinta años que la dejó sin avisarle, un ex por Facebook. Papá siempre bailó y tomó un poco, y a mamá siempre le pareció mucho. Ahora no. Ahora le pide que le enseñe a bailar, dice que no le sale, que no sabe cómo seguir esa música.

Conozco esa inmovilidad.

Mamá en la terraza baila un mix de Gilda que puso papá desde el celular, así los encuentro en la terraza. No sé si están más juntos que antes como dicen o si se están por separar y no se dan cuenta. Me perturbo. Los tengo de visita en casa, acaban de llegar y ya quiero que se vayan, anoche dormí en un catre y hoy me toca de nuevo. ¿Por qué hago eso? Aunque sea un día, dos, volver a tenerlos ahí, pegados, es inaguantable para todos.

Ahora escuchan esa música que hace veinte años en el barrio les molestaba que pusieran los vecinos, hay gente que sabe vivir en el presente, nosotros no, papá y mamá para despegarse de pasados que quisieron olvidar pensaban siempre para adelante, darnos algo mejor, comprar ladrillos, pegarlos, prosperar, pegar ladrillos, un libro, pegar ladrillos, un nebulizador, pegar ladrillos, un vestidito, pegar ladrillos, dos talles más grandes, pegar ladrillos, un helado, pegar ladrillos, una furgoneta 3CV, muy lejos no vas a llegar, ese auto parece una ranita, pegar ladrillos, una Peugeot, pegar ladrillos, un Ford Escort, ninguno de esos autos se parecía a la Cupé Fuego que yo les pedían que compraran. Me volvía loca cuando la veía pasar por la esquina, la chapa roja, los vidrios polarizados, pegadita casi al suelo salía arando del ripio para agarrar el asfalto de la ruta. Es de grasa ese auto, Lara. Qué hermoso era el auto del fiolo del barrio, se parecía a esos autitos a fricción de mi primo. El polarizado no podía tapar la cumbia que sonaba adentro. Los ladrillos de papá y mamá tampoco. La cumbia

no solo se me metió adentro a mí.

Mamá me pide ayuda porque papá le dice que no tiene ganas, está dolido y hace desplantes chiquitos, ella se levanta y baila conmigo, dice que no le sale.

Puedo recordar meses en distintas etapas de mi vida de pura inmovilidad, sabiendo que era impostergable una decisión ya sentida dentro. Fue así tres meses antes de mudarme a Buenos Aires. Basta sacar un ladrillo para que todo se venga abajo. Conozco esa especie de sopor donde la cabeza viaja y el cuerpo no activa. Lo mismo que estar quieto mientras suena una canción movida en una fiesta. Pero la vergüenza ata, y tanto hasta que en un momento se vuelve ridícula. Aprendí, a fuerza de santafesina, que si a esa vibra la dejás estancada se pudre como el agua del lavarropas en la zanja (Qué lindas son las calas que crecen en el agua jabonosa, Mamá se llevó hijitos de las suculentas de la terraza). Hay que agarrar esa chispa y moverla, encenderla y contagiar, mirar de afuera es una opción aterrante, solo vale salir del baile si arden las pantorrillas de haberle dado duro al ritmo de la timbaleta, el acordeón, el güiro, que jugábamos a tocar con un rallador y un cuchillo. La cumbia se nos metió adentro. Pongo "El bombón". Papá no puede evitarlo y se levanta de la silleta para bailar con mamá. *Es que ella tiene un bombón asesino, se sabe un bombón bien latino. Es que es un bombón succulento, con ese bombón casamiento.* Bajo las escaleras y pienso que clásico es un temazo que no termina de hacer bailar lo que tiene deailable.

Así es la vida de caprichosa

A veces negra, a veces color rosa

Así es la vida jacarandosa

Te quita, te pone, te sube, te baja, y a veces te lo da.

KADISH

Tali Goldman

A Dina y a todas las madres que dan la batalla hasta el final.

“Cuando llegás a la estación Federico Lacroze, agarrás la salida diez. Cruzás la calle y yo te espero en la plaza frente al cementerio, porque antes quiero pasar a comprar flores”. El día es pegajoso e iracundo y convencí a Dina Sánchez para acompañarla al cementerio donde están los restos de su hijo Nahuel: era drogadicto y lo mató su novia. Dina Sánchez es referenta de una de las organizaciones piqueteras más importantes del país. Ella es peruana. La conocí hace dos meses en una asamblea de movimientos populares cuando planificaban un plan de lucha ante la llegada del FMI a la Argentina.¹ Dina fue de las pocas mujeres que habló en esa jornada y yo me había quedado impactada por su oratoria y su belleza. Hablaba con un tono de voz potente, pronunciando una arenga que mezclaba conceptos teóricos y nociones del feminismo. Dina levantaba su pañuelo verde con mucha hidalguía en un ámbito abiertamente vinculado al Papa Francisco. Además, había algo de su semblante que me había impactado: estaba maquillada estilo Gatúbela, los ojos delineados muy perfectamente con un pincel por arriba y por debajo del párpado, los labios de un rosa bebé brillante; y su porra de rulos castaños, contenida por una vincha que le acentuaba sus rasgos andinos. Tomo la salida diez y veo a Dina sentada en un banco de piedra haciéndome señas con las manos levantadas. La acom-

¹ Téngase en cuenta que este trabajo fue escrito en 2018. Durante ese año, se sucedieron varias visitas de miembros del FMI para acordar el otorgamiento a la Argentina de un préstamo récord en la historia de ese organismo, solicitado por el gobierno de Mauricio Macri y que conduciría al actual endeudamiento de nuestro país. La llegada de los integrantes del FMI provocó masivas protestas en todo el país. (*N. de la R.*)

paña una piba coqueta como ella; sospecho que es una compañera de militancia. Está radiante como las otras veces que la vi y me dice que el día “pide” una birra. Pero estamos por entrar al cementerio a ver a su hijo. Hacemos una parada técnica en el puesto de flores que queda a unos pocos metros de la entrada. Dina elige dos ramos, la otra chica uno. Hago lo mismo. Elijo unas flores amarillas. Presiento que Nahuel era de Boca, pero no lo sé. Cuando vamos a pagar, Dina me dice en voz baja que la chica es la ex novia de su hijo. La que lo mató no, la anterior. Enfilamos para la entrada las tres. Pero un segundo antes de atravesar el portón, la chica desaparece de nuestro lado. Nos damos vuelta. De espaldas al cementerio y con su celular en mano, vemos que se está sacando una *selfie* con sus flores y su sonrisa enorme de labios carmesí. Entramos.

Año 1993. Dina Sánchez tiene 13 años y vive en Trujillo, una ciudad al norte de Perú. Su padre es carnicero y su madre trabaja en la calle vendiendo lo que puede. Su padre es alcohólico y violento. En un momento, la madre decide abandonar a su marido e irse a vivir a Buenos Aires. Allí tiene a una conocida que le dice que las cosas están mejor que en Perú. Dina queda al cuidado de su tía. Tres años después, en 1996, la madre vuelve a buscarla y se la lleva a Buenos Aires. Dina no quiere saber nada con instalarse en otro país. En Perú cursa el secundario y tiene una vida social muy activa. Pero no le queda otra opción. Para colmo, cuando llega a la casa de su mamá, en Glew, provincia de Buenos Aires, se entera de que ella se había vuelto a casar con un albañil jujeño. Su mamá trabaja como empleada doméstica con cama adentro en una casa en Barrancas de Belgrano, de lunes a sábado.

Dina entra a cuarto año en una escuela privada de Glew. Es buena estudiante y empieza a hacerse amigos. A sus compañeras les divierte su acento. Tres veranos después, su mamá vuelve a Perú de vacaciones, pero no la lleva por temor a que se quiera quedar. La deja al cuidado de dos compatriotas, empleadas domésticas en varias casas en un country de San Isidro, que velan las residencias de sus patrones mientras estos pasan la temporada estival en el exterior. Dina vive durante todo el verano en moradas lujosas, duerme en camas *king size* y se zambulle en piscinas de agua transparente. Los fines de semana vuelven a su casa: un cuartito alquilado en la localidad de Virreyes, donde hay una fuerte comunidad de peruanos. Los sábados y domingos se hacen fiestas con grandes ollas de guisados y movimientos al ritmo de la cumbia. Como no podían dejarla sola, Dina va con ellas. Está feliz. En esas fiestas empieza a coquetear con un chico un poco más grande, también peruano, que hacía changas: se llama Carlos, pero le dicen Calim. A los pocos meses, queda embarazada. Cuando su madre se entera, le hace un escándalo. Le dice que es una puta por quedar preñada a los diecisiete años. Entonces la manda a vivir con él y le exige que se conviertan en una familia. Dina se va a Garín y comparte terreno con toda la familia de Calim. Calim se emborracha todos los fines de semana. Nunca llega a golpearla, pero ella siente violencia de su parte. Dina quiere trabajar, pero él no la deja. Así que, apenas consigue trabajo en un supermercado chino del barrio de Belgrano, intenta volver a Glew con su mamá. Pero ella la rechaza. Le repite que Nahuel tiene que criarse con su mamá y su papá. Como Dina no quiere volver a lo del padre de su hijo bajo ningún concepto, se va a lo de su mejor amiga, una compatriota que también había conocido en las fiestas de Virreyes. Pamela le hace lugar en su cuarto en una casa en la que vive con su familia. Calim sigue persiguiéndola. Aparece

todos los fines de semana tirado, borracho, en la puerta de la casa. Le implora volver. Ella lo rechaza constantemente. Hay otro factor. En esa casa vive el hermano de Pamela, también de nombre Carlos, con el que Dina comienza un tórrido romance. Cuando Nahuel tiene un poco más de un año, queda embarazada nuevamente.

Es la primera vez que entro al cementerio de Chacarita. Quedo obnubilada con los mausoleos. Dina me dice que deben ser carísimos. Y que ahora van a tener que ver cómo pagan el nicho de su hijo, porque Calim lo hizo solo por un año, que ya está pronto a cumplirse. ¿Qué harán con Nahuel si dejan de pagar? Seguimos caminando. El nicho de Nahuel está lejos. Mientras caminamos, Dina me cuenta que esa semana está muy movilizada. Fue el juicio por el asesinato. Su exnuera está en la cárcel de Ezeiza; verla sentada en el banquillo de los acusados le produce escozor. Sin solución de continuidad, pasamos a charlar con la misma intensidad de la situación política del país. Subimos dos tramos más por escalera y llegamos a un hall en donde una ceremonia religiosa está terminando. Cruzamos sin llamar mucho la atención; Dina se apura para agarrar un carro-escalera. Tardo un par de minutos en entender el uso de ese aparato. Ahora caminamos con el traqueteo de esa maquinola que rompe por momentos el silencio sepulcral. Detrás nuestro, como peregrinos, nos siguen sin emitir sonido quienes estaban en la ceremonia. Dina tiene la sensación de que el nuevo muerto será enterrado en el mismo pasillo donde está Nahuel, por eso doblamos repentinamente y agarramos una ruta alternativa. Me siento en una película de acción y terror. O en una maratón de muertos. Llegamos al mismo tiempo, ellos por un costado, nosotras por el otro.

Dina estaciona el carro, deja la mochila en el suelo y sube las escaleras. El nicho de su hijo está a dos metros de altura. Se sienta, apoya la mano sobre la foto de Nahuel. Es la primera vez que la escucho llorar. Es un gemido desconsolado, brutal. Jadea. Yo escucho frases sueltas. “Ay mi hijito, cómo te hicieron esto”; “Te extraño, hijo mío”; “Te amo”. La concurrencia de al lado no saca la vista de Dina, aunque su propio muerto esté entrando en ese instante en el habitáculo de su eternidad.

“4360, quinta fila, galería 20”, grita el hombre sentado en una mini grúa, como si estuviera anunciando el ganador del loto en vez de las coordenadas de la muerte.

Con ese final abrupto, Dina deja de llorar. Acomoda las flores, se seca las lágrimas y baja por las escaleras. La atajo con un abrazo. Lloramos. Dina me dice al oído “Por qué, por qué, por qué”. Las lágrimas y el sudor nos recorren sin distinción. Dina dice “Sole, subí, subí” mientras agarra su celular y pone una canción de Tito de La Liga: “Pienso en vos y miro las estrellas, pienso en vos y miro las estrellas”. “Pensar que esta era su canción preferida”, me dice, “me la ponía todo el tiempo y ahora soy yo la que se la pongo a él”. Dina lo evoca y pasa del llanto a la risa constantemente. Sole va cambiando las cumbias desde su celular, Dina me cuenta que a ella la conoció cuando estaba encerrado en el Instituto de Menores, el Roca, la primera vez que cayó por un intento de robo. Nahuel se escapaba de la casa para drogarse con unos pibes que deambulaban por la zona de Parque Lezama. En el Roca, se había hecho un amigo, Andy, cuya novia, Yandela, era la mejor amiga de Sole. Se pusieron de novios por teléfono. Pero Nahuel era muy mujeriego. Incluso estando con ella, a él lo iban a ver otras chicas, me dice bajando el volumen de la voz. Le pregunto por las placas que están sobre el nicho. Me cuenta

que una la puso Carlos, el papá de su segundo hijo, Joel, que lo adoraba y le decía Nachín. Y la otra, Calim, el padre de Nahuel, que ahora está preso en Perú por matar a un hombre en medio de una transa por drogas.

—Cuando Calim se apareció en el velorio de nuestro hijo, le dije: agradecé que te estoy dejando entrar, porque ganas de darte un boleo en el orto no me faltan.

Dina está asustadísima. Nadie puede saber que está embarazada de Carlos. Ni siquiera su madre, que apenas se entera llama a Calim: “Dina está embarazada, ven a buscarla”. Ella no afirma ni niega de quién es el hijo que está en su vientre. Si Calim quiere pensar que es suyo, que así sea. Decir la verdad, puede traerle consecuencias mortales. Su madre la vuelve a obligar a vivir como una familia porque ahora es doblemente puta. Pero después del nacimiento de Joel, al que Dina le da su propio apellido, se escapa de la casa de Calim. Sola y con sus dos críos se alquila una pieza en La Boca y consigue un puesto como cajera de un supermercado chino. Una clienta paraguaya se convierte en la niñera de los chicos. Pero Calim no la deja tranquila. Ya hay rumores de que Joel no es hijo suyo y la familia de Carlos también quiere saber la verdad cuando se entera del *affaire*. Es el año 2002. Argentina se sumerge en una crisis y ella también. Después de diez años, Dina se vuelve a Perú con sus dos hijos.

Se instala en Lima y atiende un kiosko. No está nunca con Nahuel y Joel, no puede dejar de trabajar si quiere darles una buena educación, salud y alimentos. Su madre vuelve a hostigarla cada verano cuando va de visita. Le dice que sus hijos se están criando solos.

Cuando Nahuel cumple doce años, empieza una etapa de rebeldía y lo manifiesta rateándose de la escuela. Es una situación que Dina no puede controlar sola. Esta vez su madre le dice que tiene lugar en su casa para todos. Después de diez años, en el 2012, Dina vuelve a la Argentina y se instala en Glew. Calim le paga los pasajes de vuelta.

Los diez años de exilio fueron suficientes para poner paños fríos a todo. Joel, que se fue de la Argentina sin saber hablar, conoce a su verdadero padre. Calim ya no hace tanto escándalo y se mantiene distante. Pero, al contrario de lo que se imaginaba, Nahuel agudiza su rebeldía. A la salida de la escuela, prueba marihuana. Dina entra a trabajar como cajera en un Walmart en Bancalari. Nahuel prueba el paco. Dina empieza a faltar a su trabajo para ayudarlo. La echan. Su mamá le comenta que está yendo a un comedor en La Boca. Es de una organización: El Frente Popular Darío Santillán, en homenaje a uno de los dos piqueteros que mató a la policía en el Puente Pueyrredón en el año 2002. El mismo año en que su hija había huido a Perú. Es 2013 y Dina no lo piensa demasiado. No sabe bien qué es una organización social, ni quiénes son los piqueteros. Nunca escuchó en su vida el nombre de Darío Santillán. Pero necesita darle de comer a sus hijos.

Es 1º de junio de 2018. Organizaciones sociales, gremiales y políticas colman el centro porteño después de haber recorrido todo el país bajo la consigna “Contra el ajuste, por pan y trabajo”. En el escenario hay referentes sociales, políticos, sindicales de renombre. Entre ellos está Dina. Su organización, el Frente Popular Darío Santillán, tiene una capacidad de movilización muy grande. Ella representa a más de 20 mil hombres y mujeres en todo el país. Según sus compañeros,

llegó a lo más alto de su organización por su compromiso con el trabajo, por su responsabilidad, su persistencia, su capacidad. Y su oratoria. Dina agarra el micrófono y no lo suelta. Su tono de voz es agudo. Y cada vez que avanza en su discurso, su timbre se masifica, se expande. No lee:

“Compañeros y compañeras el camino no es fácil. A este gobierno no le servimos, claramente no le servimos. Por eso creemos que es importante construir la unidad, por eso creemos que es momento de organizar la bronca, de dejar de lado las diferencias, de dejar de lado el sectarismo, y que realmente construyamos entre todos y todas una alternativa para pararle la mano a Macri y su Gobierno (...) Venimos acá a decir que no queremos volver al Fondo. Que no queremos que la Argentina vuelva a ser el patio trasero de Estados Unidos. Porque ya sabemos qué significa eso. Sabemos que el FMI significa hambre, desocupación y muerte. Y no estamos dispuestos a volver atrás, no se lo vamos a permitir. Desde el sector de la economía popular, sabemos muy bien cómo impactó el famoso cambio de este Gobierno en nuestras vidas cotidianas. Porque nosotros venimos de los barrios más humildes. Vivimos en barrios donde no tenemos agua, cloacas. Donde todos los días sufrimos la falta de luz. Y los grandes medios no muestran eso. Salimos en los medios cuando quieren hablar de inseguridad. Pero, cuando la prefectura golpea y amenaza a nuestros pibes y pibas como en la villa 21-24, son pocos los medios que salen a contarlo. Por eso, compañeros, sigamos organizados. Los dirigentes se tienen que poner al frente de la lucha de los pueblos. Si no, que se hagan a un costado, van a quedar como cómplices”.

Cuando anunció por el micrófono que ya terminaba, siguió un rato más. Eso le valió que Juan Grabois, uno de los referentes sociales más importantes del país, se le acercara y le pi-

diera al oído que terminara de hablar. Ya iban casi diez minutos de discurso y todavía quedaba una decena de oradores. Unas horas después, Dina fue tendencia en Twitter. Algunos de los tuits eran estos:

–Te la presento. Es peruana se llama Dina Sánchez. Pide por la unidad de los trabajadores pero no trabaja. Pide más planes y subsidios. Critica al Presidente argentino. Organiza los cortes y destrozos en nuestro país y ciudad. Somos los boludos mundiales!

–Yo digo una cosita, Dina Sánchez, por qué no te vas a Perú a hacer el mismo quilombo para ayudar a tus hermanos peruanos. Ah...subsidios como acá a troche y moche no se consiguen...Rajá, #LPMQTP. Me tienen inflada! Cualquiera es dueño de todo en este país. Cualquiera!

Cuando baja Sole del nicho, le pregunto a Dina si puedo subir yo. Tengo todavía mis flores amarillas. Subo las escaleras, me siento y veo por primera vez su foto de cerca. Nahuel tiene una gorrita y un buzo deportivo: la típica vestimenta que responde al estereotipo de pibe chorro. Pienso que, de hármelo cruzado en parque Lezama, hubiese cruzado la calle o acelerado el paso. Ahora cierro los ojos y digo el *Kadish*, la plegaria judía en memoria de los muertos. *Itgadal veitkadash shmé rabá*. Y pienso que ni Nahuel, ni Dina se merecían este final.

Cuando Nahuel queda preso por última vez en la cárcel de Marcos Paz, también por robo, su madre es la única que lo va a ver cada semana. Apenas sale de la cárcel, cuando cumple 18, reaparece Calim, su padre. Dina no está del todo con-

tenta con el reencuentro, pero no se mete. Calim vive en Virreyes, el mismo lugar en el que ella lo conoció hace 18 años. Y es en esa localidad maldita donde Nahuel conoce a Romina: su familia y la de Calim son socios en el tráfico de droga. La incipiente pareja se va vivir a la Villa 31 pese a las maniobras de persuasión de Dina para que se queden en su casa de Glew. Nahuel empieza a trabajar de seguridad nocturna cuidando las transas. Está armado las 24 horas. Le pagan muy bien. Dina lo ve muy poco durante esos meses.

Cuatro días antes de la tragedia, Dina va por primera vez a su casa. Nahuel insiste en que que Romina había cocinado. Cuando caminan por el barro, Dina se da cuenta de que su hijo está rengueando. Cuando se saca la gorrita, ve que le falta una ceja. Cuando se quedan solas, Dina increpa a su nuera. Romina le confiesa que Nahuel está peor, que se escapa para drogarse y se pone violento. Y que ella no puede controlarlo, por eso le devuelve los golpes. Dina es tajante. Le dice que se separe de su hijo, que Nahuel está enfermo, que no le hace bien vivir ahí. Que necesita empezar otro tratamiento, otro más. Se se va muy angustiada. Es la última vez que se ven.

Cuando nos estamos yendo del cementerio, Dina dice que menos mal que ya cobró porque necesitaba ir a una sesión de terapia. Desde que falleció Nahuel, se atiende con alguien de la red de psicólogas feministas. Dice que le hace muy bien y que no es tan caro. También me cuenta que, desde que murió Nahuel, lo único que le devolvió la alegría es Dasha, su nieta, la hija recién nacida de Joel, que cumplió los diecisiete. Pero Dina dice que ahora su prioridad es ella, ella misma. Que, con sus treinta y ocho años, por primera vez en su vida sabe qué necesita y tiene que preservarse, cuidarse, mimarse. Y también dice que menos mal que cobró porque ya es hora de ir a comer ceviche a su restaurante preferido, al que iba con Nahuel, La Conga. /



— **Round Midnight,**
acuarela sobre papel, 30 x 40 cm, 2008

Rescates

SUSANA THÉNON

Un legado y sus resonancias

Donados por María Negroni al Archivo IIAC, un conjunto de manuscritos de la gran poeta y fotógrafa argentina fue el estímulo que puso en marcha el proyecto de investigación colectivo *Palimpsestos*, dedicado a la escritura crítica en torno a la obra de Thénon y a la elaboración de un documental que dará cuenta de ese trabajo. Se ofrecen aquí dos poemas y un fragmento hasta ahora inéditos de Thénon y algunos de los trabajos que esos materiales suscitaron en el grupo.

En 2017 el Archivo IIAC recibió como donación de María Negroni varias carpetas con manuscritos de Susana Thénon. Entre ellos, hay poemas sueltos, textos inéditos, cartas, transcripciones de poemas ajenos, fotografías y traducciones. Algunos folios están escritos a máquina, otros son originales de puño y letra de su autora. Allí, entre esos papeles, es posible capturar atisbos del proceso de producción creativa de la poeta.

Ante la posibilidad que ofrecen estos materiales, en 2018, un grupo de egresados y egresadas de la Maestría en Escritura Creativa de UNTREF emprendió el trabajo de estudiar la poética de Thénon a la luz de esta nueva perspectiva. De ese modo, surgió *Palimpsestos*, proyecto de investigación colectivo que coordina María Negroni, cuyos propósitos son básicamente dos: la escritura que nace del estudio pormenorizado de la obra omnia de Thénon, por un lado, y la producción audiovisual de un documental que dé idea de nuestro proceso de trabajo, por otro. Participan de *Palimpsestos*: Corina Dellutri, Lucrecia Frassetto, Gisela Galimi, Iair Kon, Alfredo Luna y Analía de la Fuente.

DOS POEMAS INÉDITOS DE *PAPYRUS*

blues del adiós

difunteados
a fuerza de tanto adiós
tus amigos de siempre
se reencarnan cada tres años

y son tan parecidos
que hasta podés tocarlos
como a ciertos colores de la nada
y entonces
el vuelo BAIREN–NUNCA
te sacude
y hacés adiós de nuevo
a cualquier ventanilla

sin título

nadie esperaba en la ciudad de las palabras
donde vine a caer y donde pronto moriré

soy lo anterior en mí duerme una especie
que vivirá de mi pobreza y de mi fuerza

“LA TRANSGRESIÓN”

(Fragmento)

Por los escasos datos suministrados hasta ahora, podrías pensar que Allá es un lugar siniestro y cavernoso, y hasta quizá hayas hecho ya alguna comparación mental con sitios conocidos. Ese es el gran peligro de las generalizaciones, que debes evitar. Para ayudarte a no caer en errores, te hablaré un poquito del país de los Viriles y especialmente de Allá, su capital. Su población se compone principalmente de ancianos, personas maduras, jóvenes, niños y también niñas en edad de merecer. Los hombres son del sexo masculino y las mujeres son del sexo femenino. Los ancianos escriben sus memorias, toman sol cuando no llueve demasiado y tararean canciones de su lejana infancia, mientras menean las cabezas desesperanzados frente al espectáculo deprimente que ofrece la juventud. Dejamos, pues, a los ancianos, ya que no presentan caracteres distintivos con respecto a sus colegas del resto del universo. Las personas maduras son más interesantes. Constituyen lo que ha dado en llamarse grupo generacional. Para ser integrante de un grupo generacional hay que tener la misma edad de otros de la misma edad o coetáneos, pensar más o menos lo mismo, fundar una revista con Declaración de Principios, exponerse por lo mismo o por la misma, disolver la revista y fundar otra subrotulada Segunda Época, luchar con el grupo generacional que ya despunta en el horizonte, pelearse con los compañeros del propio grupo, dedicarse de allí en más a la cátedra (si es posible, universitaria), multiplicarse y morir con gloria, o al menos con una buena bibliografía.

APROXIMACIONES CRÍTICAS

Los textos de sombra¹ de Susana Thénon

*detrás del mundo, en derredor,
otro mundo de sombra se aprestaba a atacar*
Susana Thénon

Durante 2019, asistimos con alegría a la reedición de *La morada imposible* donde se reúne la obra poética, crítica, fotográfica y de traducción de Susana Thénon. Se trata de dos tomos rebeldes en los que la poesía se contorsiona entre el grito, la carcajada y el silencio. La obra de Thénon despotrica, a fin de cuentas, contra todo. Actualmente, el Archivo IIAC “Norberto Griffa” cuenta con manuscritos originales de la poeta, en los que hemos hallado, como grupo de investigación, dos trabajos inéditos: el poemario *Papyrus*, con dos versiones, que incluye varios pares de poemas gemelos; y el relato “La transgresión” / ~~“La guerra de los viriles y las criaturas”~~ / “La guerra de las criaturas” (así titulado en el original). A estos se suman una traducción al castellano de la *Apología de Sócrates* de Platón y las lúdicas traducciones al latín del tango “Patotero sentimental” y del bolero “Perfidia”. Estos textos han permanecido ocultos, entre las sombras subyacentes a ese territorio que es *La morada imposible*. *Papyrus* y “La transgresión”, ausentes en *Morada*, mucho tienen para decirnos acerca de ese *hogar textual* que los ha relegado, por motivos desconocidos y acaso distantes unos de otros, al exilio y la orfandad. Lo mismo ocurre con las traducciones. Tenemos la hipótesis de que este *corpus* de sombra fue escrito durante los 17 años que separan los dos bloques semánticos y formales de los poemarios

¹ Tomo esta idea del análisis de algunos textos de Alejandra Pizarnik que María Negroni realiza en *El testigo lúcido*. Buenos Aires, Entropía, 2017.

sí publicados: el primero, que contiene *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1958) y *De lugares extraños* (1967), en que la escritura fluye mayormente a través de la primera persona alrededor de tópicos como el descontento, la soledad, el desamor y la palabra; y el segundo, compuesto por *distancias* (1984) y *Ova completa* (1987), dos obras, en esencia, revolucionarias. *distancias*, por su capacidad de crear en y desde las ruinas (semánticas y sintácticas, pero también concernientes a una voz textual que quiere desintegrarse en cada verso), por ser la ruina innegable de una visión del mundo (la rosa que hay que mirar desde la alcantarilla, según Pizarnik). *Ova*, por alcanzar el ábside de la teatralidad en el poema.

Los dos bloques mencionados conforman el inicio y el fin de una poética, la juventud y la madurez de una obra. En el medio, crecer, ensombrecerse, alimentarse, jugar a la escondida, asimilar aquello que nos hace quienes somos y no otros, desarmar lo que fuimos y queremos dejar de ser; en el medio, el medioevo de Thénon y sus versos, cuando aún no sabe hacia qué parajes dirigirse con la seguridad de que está retirándose de la que ya no es. Y entonces emprende su viaje al exilio de la poesía, visitando otros lenguajes: capta imágenes con su cámara fotográfica; observa durante siete años a la bailarina Iris Scaccheri, a quien sigue por distintos países, atrapando instantes supremos de la danza; traduce (travistiendo) a Rilke, para dar vida a una criatura hecha de cadáveres ajenos (sabemos, como Blanca Varela, que los poemas son, en definitiva, objetos de la muerte): su dossier de 37 fragmentos del autor austríaco en español, acompañados por fotografías propias; y juega, juega con las lenguas clásicas, y se atreve a llevar a Gardel a la lengua de Virgilio: “Patoterus, rex bailongorum/ patoterus sentimental”. Entretanto, también escribe *Papyrus* y “La transgresión”, acaso con pausas y discontinuidades, con vacilaciones y ese afán de encontrar cuanto antes la poética

que habrá de venir en un tiempo otro y desconocido, entretanto, da vida (y sombra) a estos textos en los que deberíamos ahondar para armar a nuestro modo las partes de este todo. Y en sus nombres, *Papyrus*, “La transgresión”, cifra la síntesis de lo que vendrá junto a *distancias*: la ruptura de una voz que es-carba entre letras su devastación.

Analía de la Fuente

Susana Thénon y el viaje de traducir y traducirse

La traducción es un viaje hacia el exilio. Exiliarse a través de la traducción, según Negroni², “es entrar al desconcierto de una cultura dispersa y fracturada, a lo desconocido”. Lo que de algún modo supone introducirse en las aguas de una cultura distante que se encuentra en la otra orilla. Pero también exiliarse, en el sentido vernáculo, implica abandonar, irse, dejar la tierra de origen.

En Thénon, la traducción asume estos dos movimientos: abandona la escritura propia –su territorio, su tierra– y se interna en una nueva lengua.

Hay un tiempo –más exactamente una década– en que la poeta no escribe. Tiempo en el que se dedica a la fotografía, a estudiar alemán y a la traducción. Mientras se exilia de su escritura, escribe a través de otro.

En Susana Thénon, la traducción no tiene una pretensión rigurosa ante el original. Constituye un ejercicio que le permite protagonizar un cruce. La traducción es el puente para articular *distancias*. A su vez, una autobiografía especular donde la poeta construye una imagen de sí y de su escritura a través de su alter ego: Rilke.

Thénon lo traduce. Traduce fragmentos y algunos poemas sueltos. Elige no conservar un orden estricto, ni cronología de publicación. Más bien disecciona. Juega. Fragmenta y establece un nuevo orden. Se apropia como arquitecta de un texto nuevo. El resultado, un dossier con 37 piezas cuya estructura funciona como alimento pre-verbal fundacional de lo fragmentario en *distancias*. /

² Negroni, María: “Música nómada: la traducción en siete verbos”, en *El arte del error*. Madrid, Vaso Roto, 2016.

Corina Dellutri

Un acercamiento a *Papyrus*

En la obra de Susana Thénon, hay una especie de resistencia invisible. Su escritura no ha pasado inadvertida, a pesar de haber sido construida (por elección) desde la periferia o, si se admite, desde la auto-marginación, el aislamiento de los centros donde se tejen las famas, a cambio de la libertad.

Bien es cierto que, entre vida y obra de la autora, hay vínculos significativos que, a la hora de transitar *Papyrus*, pueden ser importantes para esclarecer su intransigente proyecto poético, su posicionamiento frente al entorno social y frente a las prácticas históricas patriarcales.

Reconstruir a la heroína no implica escudriñar en su intimidad, sino conocer el contexto histórico y espacial, los gestos, gustos y estilos (*una manera absoluta de ver las cosas*, dice Flaubert) de la época en que una obra se produce.

Cabe señalar que la elaboración de *Papyrus* es simultánea a su actividad como fotógrafa y traductora. El poemario consta de 62 textos de variada extensión, algunos con títulos, la mayoría con números, reunidos en tres series, escritos presumiblemente en el contexto de las dos últimas dictaduras militares, la Revolución Argentina (1966-1973) y el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

Una marcada pesadumbre campea sobre la totalidad del texto, donde están presentes el deseo y la desilusión; la añoranza y el escepticismo. “Álbum”, por ejemplo, menciona que heredó de sus antepasados la esperanza, no como virtud o valor, sino como hábito, como algo que tendrá que abandonar. En el *continuum* del libro, irá agotándose la relación (mayúscula o minúscula) con dios: “jugando/ el dios /mezcló la sangre del amor/ con el cemento de los días” dice el poema 86. La poe-

ta plantea una genealogía de su tristeza mientras lo religioso da sentido a las cosas del mundo. Su voz se instala en la insatisfacción: la palabra puede volverse ineficaz. Thénon expresa su padecimiento por la lejanía entre las cosas del mundo y las palabras que las nombran. Con ese bagaje, inicia su utópico viaje hacia las aventuras y desventuras del poema; aunque la poesía compensa y recompensa, busca lo que sabe que no hay: “la herida reclama más dolor/ pide más agua a la vena exhausta” expresa en el poema 91. La suya es poesía que es ojos y lengua, a la vez que objeto mirado; cuerpo que se escribe con un lenguaje fino y exigente, que entraña dolor y lucidez al mismo tiempo. Versos que se bifurcan en múltiples direcciones, de la mano de la ironía y el humor. En palabras de Kristeva: “La creación literaria es esa aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: tristeza como marca de la separación y como inicio de la dimensión del símbolo; alegría como marca del triunfo que me instala en el universo del artificio”³.

Alfredo Luna

³ Ver “Un contradepresivo: el psicoanálisis”, en Kristeva, Julia, *Sol negro: depresión y melancolía*. Barcelona, WunderKrammer, 2017.

Bajo la polifonía, la voz verdadera: acerca de “La transgresión” o “La guerra de las criaturas”

La Transgresión o la Guerra de las Criaturas. La primera frase escrita con una entrañable máquina de escribir, la segunda a mano. En el medio, una tachadura casi ininteligible: ~~La guerra de los viriles y las criaturas~~. El agregado, la mixtura, la tensión de la duda, el todo. El conjunto conforma el título que la poeta Susana Thénon escribió para el relato sobre el que voy a hablar.

Imposible saber cuál hubiera elegido para publicarlo, porque el cuento permaneció inédito. Pero, en la vacilación, Thénon ofrece un guiño de lo que será: texto narrativo que permite exponer, en clave poética, la realidad política, social y cultural en la que vivió. La fragmentación, la ironía, la repetición, la polisemia, todo trasgrede y esconde. La máquina, lo humano, la duda. El exceso es jaula de lo sutil.

En una operación intencional, lo verdadero está escondido detrás del disfraz de la palabra que se trabaja. Ella ya lo había anunciado en su poema “Historia de uno”⁴: “La historia será falsa por más borradores que se descubran”. Aquí, en uno de sus pocos textos en prosa, pone este mandato en acto.

Pero, para entendernos con más claridad, mejor hagamos una pequeña sinopsis de la historia. El relato habla de dos lugares: Aquí y Allá. El cuento comienza en el primero. La líder de este espacio es Lencia Faube, que emigró con las criaturas desde el Allá. Ese allá es la tierra de los viriles, donde está el

⁴Este poema, fechado el 3-V-1985, pertenece a la sección “Obra fotográfica. Traducciones. Poemas y ensayos publicados en revistas y suplementos literarios” de Thénon, Susana, *La morada imposible*. Buenos Aires, Corregidor, 2019, Tomo I.

enemigo de Lencia, el Meteorólogo, llamado Oregán Viril. En ese Allá, todo pasa según un orden lógico y estructurado.

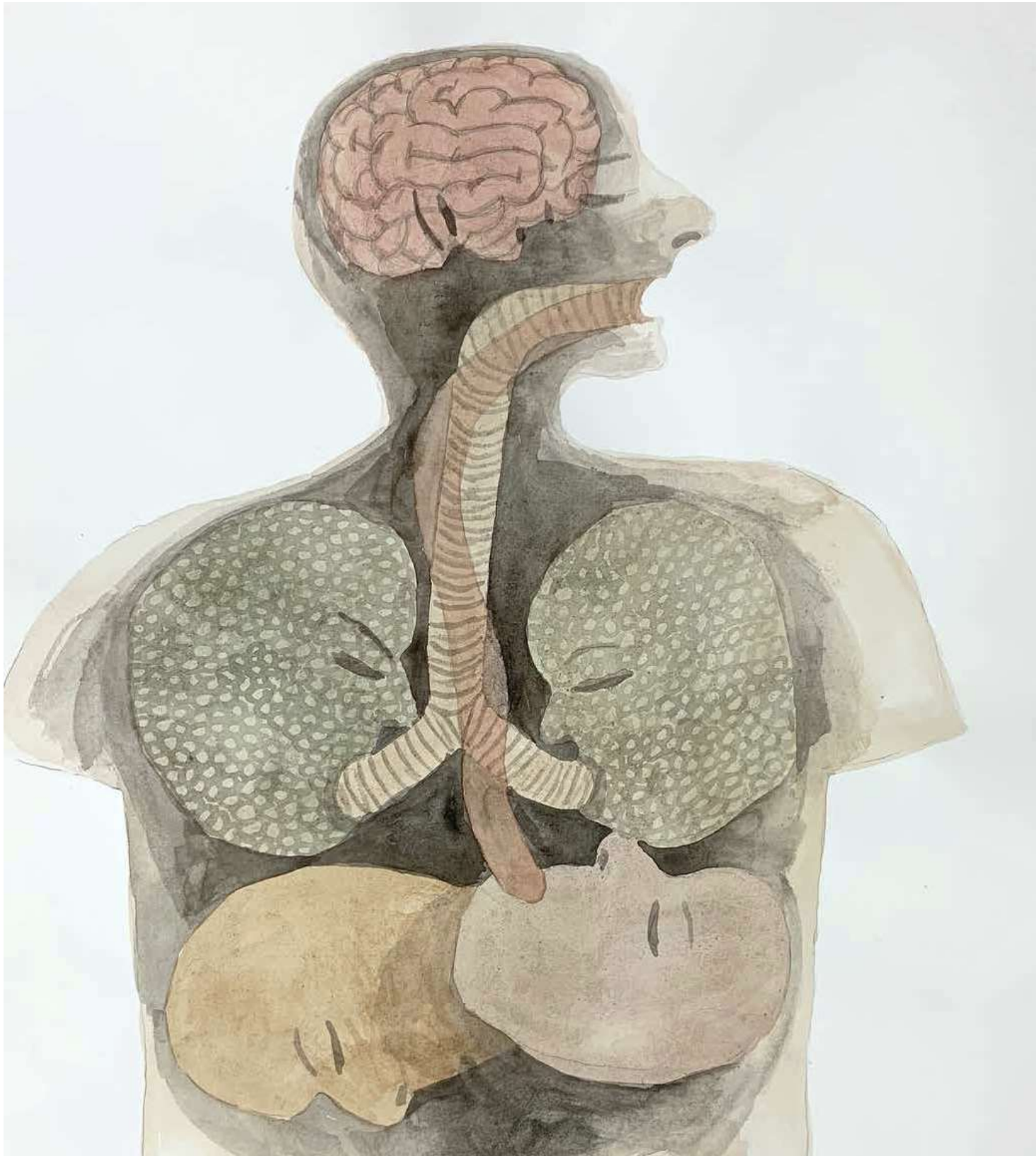
Un orden condenatorio, mortuorio y masculino. Todos los seres se apellidan Viril y llevan una vida contada a través de un lenguaje generalista que no dice nada. Aquí, de este lado del Río de los Presagios, límite entre Aquí y Allá, en cambio, está la ilegalidad. Aquí también son todas mujeres.

El Meteorólogo elimina la noche y esto da inicio a una guerra entre los bandos. Las criaturas emigran a Aquí para salvarse. El cisma es entonces entre lenguajes y cosmovisiones contrapuestos. Lencia enseña a sus discípulas a transgredir. Todas se preparan para una guerra. Una guerra que no es de frente sino en tinieblas.

Como “La Transgresión” no tiene fecha, no sabemos si es anterior o posterior a *distancias* u *Ova Completa*. Sí puede notarse, por el nombre de uno de sus personajes, *Muerto el perro se acabó la rabia*, que fue escrito después de 1973, tras la muerte de Perón, ya que esta frase fue levantada como bandera de la oposición, lo que incluso llevó a la Juventud Peronista a decir “somos la rabia de Perón”.

También podemos notar que la operación textual de exhibir aquello de la sociedad que nos inquieta es similar a la de sus dos últimos poemarios. Thénon trabaja una polifonía de voces que, enfrentadas, crean un canon poético, una melodía disonante para decir lo que parece imposible. Y, en este caso, lo hace a través de tres registros: el burocrático, el poético y el lúdico. El conjunto tiene una cohesión orgánica que resignifica cada parte. La represión que mata la poesía, la trasgresión que la salva, la voz poética que se transforma en excremento fértil para sobrevivir y refundarse en medio de una guerra de ruido y de belleza. /

Gisela Galimi



— **El anfitrión,**
acuarela sobre papel, 40 x 30 cm, 2019

Mensaje en una botella

Edward Hirsch

En ocasión de su participación en la Serie de Lecturas Frost a fines de 2017, el destacado poeta y ensayista estadounidense expuso su particular mirada del hecho poético, centrada en la idea de que –aunque originado evidentemente en la imaginación del poeta– este solo adquiere su verdadera dimensión al encontrarse con su lector. Se reproducen aquí algunos pasajes de su libro *How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry*, donde Hirsch analiza esas mismas cuestiones.

Casa

Lee estos poemas de noche. Enciende el velador y léelos cuando estés solo en tu habitación o mientras alguien duerme a tu lado. Léelos cuando estés bien despierto por la mañana temprano, totalmente alerta. Repítelos en un lugar en el que reine el silencio y donde el estruendo de la cultura –ese constante zumbido que nos rodea– momentáneamente se haya detenido. Estos poemas atravesaron una gran distancia para encontrarte. Pienso en la máxima de Malebranche, “La atención es la plegaria natural del alma”. Esta máxima, apreciada por Simone Weil y Paul Celan, y citada por Walter Benjamin en su ensayo magistral sobre Franz Kafka, puede funcionar como credo de un escritor. También sirve a los lectores. Paul Celan dijo:

Un poema, como manifestación del lenguaje, y por lo tanto, esencialmente un diálogo, puede ser un mensaje en una botella, enviado en la –no siempre esperanzada– creencia de que en algún lugar y en algún momento podría ser arrastrado a la playa, al centro, al corazón, quizá. Los poemas en este sentido también están en camino: se abren camino hacia algo.¹

Imagina que llegaste hasta la orilla y, entre otros restos –algas y madera podrida, latas aplastadas y peces muertos–, encuentras una antigua botella de aspecto dudoso. La llevas a tu casa y descubres que tiene un mensaje dentro. Esta carta, tan extraña y perturbadora, parece estar buscando a alguien desde hace mucho tiempo, y ahora ese alguien resultas ser tú. El gran poeta ruso Osip Mandelstam, aniquilado en un campo stalinista, entendió esta experiencia. “¿Por qué el poeta no escribe a sus

¹ *Selected poems and prose of Paul Celan*. Trad. de John Felstiner. Nueva York, W.W. Norton, 2001, pp. 395-396. Traducido al español por Livia Soto en su ensayo “Cuando hablar de árboles...”, en *Cuadernos Americanos*, N° 147. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2014/1, pp. 167-194.

propios amigos, aquellos que naturalmente están cerca de él?” preguntó en “Sobre el destinatario”². Pero por supuesto esos amigos no son necesariamente las personas que lo rodean en su vida cotidiana. Pueden ser los amigos que desearía que existieran, que acaso existan, aquellos que están buscando sus palabras. Mandelstam escribió:

En un momento crucial, un marinero arroja a las olas del mar una botella cerrada con su nombre y un mensaje en el que detalla su destino. Deambulando por las dunas muchos años después, doy con la botella en la arena. Leo el mensaje, noto la fecha, el último deseo y testamento de alguien que ya ha pasado a mejor vida. Tengo el derecho de leerlo. No es que abrí el correo de otra persona. El mensaje en la botella estaba dirigido al que lo encontrara. Yo lo encontré. Esto significa que me he convertido en su destinatario secreto.³

Así es para todos los que leemos poemas: nos convertimos en los destinatarios secretos de los textos literarios. Estoy en casa en medio de la noche y de repente escucho que me llaman, como si dijeran mi nombre. Voy y tomo el libro –el mensaje en la botella– porque hoy soy su receptor, su posteridad, su vuelta a casa.

[...]

En el principio fue la relación

El mensaje en la botella es un poema lírico y por eso es un tipo de comunicado especial. Habla de una soledad a una soledad; empieza y termina en silencio. En verdad no estamos conver-

² Osip Mandelstam, “On the Addressee,” en *Critical Prose and Letters*. Ardis Publishers, Nueva York, 1990.

³ Ibid.

sando al costado del camino, sino que algo fue escrito y algo está siendo leído. El lenguaje se extraña en esta urgente y curiosamente autoconsciente manera de hablar a través del tiempo. El poema ha estado (silenciosamente) en camino –a veces por siglos– y ahora me señala, justamente, porque estoy dispuesto a invocarlo y escucharlo. Leer poesía es un acto de reciprocidad, y una de las tareas del poema lírico es ponernos en correcta relación entre nosotros. La relación entre escritor y lector es por definición desplazada y mediada por un texto, un cuerpo de palabras. Es un intercambio particular entre dos personas que no están físicamente presentes la una para la otra. El poema lírico es una forma de comunicación muy concentrada y apasionada entre desconocidos, una forma de discurso literario inmediata, intensa e inquietante. La lectura de poesía es una manera de conectar –a través del lenguaje como medio– más profundamente con uno mismo mientras nos conectamos más profundamente con otro. El poema cala hondo en nuestras vidas espirituales precisamente porque nos da al mismo tiempo el obsequio de la intimidad y de la interioridad, la privacidad y la participación.

La poesía es una vocalización, un llamado, y el poema lírico existe en alguna región –en algún registro– entre el discurso y la canción. Las palabras esperan ser vocalizadas. Los grandes poetas siempre han reconocido la dimensión oral de su instrumento. Durante la mayor parte de la historia humana, la poesía fue un arte oral. Conserva siempre vestigios de esa oralidad. La escritura no es habla. Es inscripción gráfica, es emblema visual, una cadena de signos en la página. Sin embargo: “Lo hice con el aire que salía de mi boca”, se jactó W. B. Yeats en uno de sus primeros poemas⁴. Así fue como lo hizo. Así es como todos los poetas lo hacen. Así, también, el lector hace, o rehace, el poema

⁴W. B. Yeats, “The Wind Among the Reeds”, en *Aedh thinks of those who have spoken Evil of his Beloved*, 1899. Trad. mía.

a partir del aire que sale de su boca, de su respiración. Cuando recito un poema, vuelvo a habitarlo, traigo las palabras desde la página hacia mi propia boca, mi propio cuerpo. Me convierto en su orador y dejo que su música verbal se mueva dentro de mí como si el poema fuera una partitura y yo su instrumentista, su intérprete. Dejo que su latido pulse en mi interior como una experiencia encarnada, embebida en la sensualidad de los sonidos. El poema implica una participación mutua, y para mí, esa participación mística está en el corazón del intercambio lírico. Muchos poetas han acogido la idea del Nuevo Testamento de que “en el principio era el Verbo”; yo prefiero la noción de Martin Buber en *Yo y Tú* de que “en el principio es la relación”. La relación precede al Verbo porque está hecha por humanos. Quizás la poesía lírica busca lo divino, pero lo hace a través de cierto tipo de interacción humana. Lo secular puede convertirse en sagrado a través del cuerpo del poema. Entiendo la relación entre el poeta, el poema y el lector, no como una entidad estática sino como un despliegue dinámico. Un evento sacramental emergente. Una relación entre un Yo y un Tú. Un proceso relacional.

[...]

La inmensa intimidad, la íntima inmensidad

La profunda intimidad de la poesía lírica se vuelve peligrosa porque se mete bajo la piel, dentro de la piel. “Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (que se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias”, escribió Rilke en el famoso pasaje de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*.⁵ Estoy convencido de que el tipo de experiencia –el tipo de conocimiento– que uno obtiene de

⁵ Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires, Losada, 1958. Trad. de Francisco Ayala.

la poesía no puede reproducirse en otro lado. La vida espiritual desea ser dicha, desea encarnarse en lenguaje. La vida física busca el espíritu. Lo sé porque lo escucho en las palabras, porque, cuando libero el mensaje de la botella, una urgencia física –espiritual– pulsa a través del texto. Es como si el espíritu creciera en mis manos. O como si las palabras se elevaran en el aire. “Raíces y alas”, escribe el poeta español Juan Ramón Jiménez, “pero que las alas arraiguen y las raíces vuelen”.

Hay quienes se defienden contra el “dejarse llevar” por la poesía, y entonces se privan de un aspecto esencial de la experiencia. Pero hay otros que se dejan conducir por la poesía. Lo hacen repetidamente. Y lo desean tanto que empiezan a anhelarlo todos los días y todas las noches, casi abyectos en su deseo, buscándolo como los hambrientos buscan comida. Para ellos, es sustento espiritual. Pan y vino. Una manera de pensamiento transformativo. Un método de transfiguración. Hay quienes honran la realidad de raíces y alas en palabras, pero también quieren que las alas arraiguen, que crezcan en la tierra, y que las raíces levanten vuelo, asciendan. Necesitan tal caída y tal elevación, tal pensamiento metafórico. Están tan cautivados por la experiencia extática –la intensidad abrumadora– de leer poesía que tienen que responder del mismo modo. Y estas personas se convierten en poetas.

Emily Dickinson es un ejemplo de poeta que respondió del mismo modo a lo que leía. Esta es su prueba convincente de lo que es poesía:

Si leo un libro y hace que mi cuerpo entero se sienta tan frío que no hay fuego que lo pueda calentar, sé que eso es poesía. Si físicamente me siento como si me levantasen la tapa de los sesos, sé

que eso es poesía. Esta es la única manera que tengo de saberlo. ¿Hay alguna otra?⁶

Dickinson reconoce la verdadera poesía por lo extremo –la pura intensidad física– de su propia respuesta. Es llamativo que no reconozca la poesía por ninguna cualidad intrínseca. En cambio, la reconoce por contacto, por lo que le hace, y confía en su propia reacción. Por supuesto, solo la poesía más fuerte podría efectuar tal reacción. Su estética es clara: siempre quiere ser sorprendida, aturdida, por aquello que en uno de sus poemas llama “descargas de melodía” (“*Bolts of Melody*”).

[...]

El poema es un acto más allá de la paráfrasis, porque lo que se está diciendo es siempre inseparable de la manera en la que se lo dice. Osip Mandelstam dijo que, si un poema puede ser parafraseado, es que la cama no fue deshecha, la poesía no pasó la noche allí. Las palabras son una visita (erótica), un medio para un fin, pero también son un fin en y para sí mismas. El poeta es, ante todo, un trabajador del lenguaje. Un creador. Un innovador del lenguaje. El lingüista Edward Sapir afirmó en su libro *El lenguaje* que, con Heinrich Heine, “tenemos la ilusión de que el universo habla alemán”. Con Shakespeare, tenemos la impresión de que habla inglés. Esto está en el corazón de la vocación órfica del poeta: que parezca como si el universo hablara y se revelara a través de la lengua.

[...]

“Hay, entonces, lectura creativa tanto como escritura creativa”,

⁶ “Carta a Thomas Wentworth Higginson (1870)”, #342a de *The Letters of Emily Dickinson*. Editado por Thomas H. Johnson. Cambridge, Harvard University Press, 1958.

dice Emerson en *El académico americano*, en una declaración que podría ser un credo para el lector de poemas. La poesía nos alerta sobre lo que está en las profundidades de nosotros mismos, despierta un deseo espiritual al que también gratifica. Alcanza lo que manifiesta. Pero solo puede hacerlo con la colaboración e incluso complicidad imaginativa del lector. El escritor crea a través de palabras un mundo sentido que solo el lector puede vigorizar e internalizar. Escribir es encarnar. Leer es contacto. En el prólogo de su *Obra poética*, Jorge Luis Borges escribe:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura. Esto acaso no es nuevo, pero a mis años las novedades importan menos que la verdad.

Borges prosigue diciendo que la poesía puede ejercer su magia al satisfacer nuestra profunda necesidad de “recuperar un pasado o prefigurar un porvenir”.

La poesía depende de la reciprocidad entre escritor y lector. Los símbolos sobre la página, solos, son insuficientes. Borges era un fabulista y en el prólogo de su primer libro de poemas fue aún más lejos al afirmar que la poesía va más allá de la reciprocidad, más allá de la identificación, va hacia la identidad misma:

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que tú seas el lector de estos ejercicios, y yo su redactor.

Es gracioso y brillante, y quizás poco sincero, pero también hay una verdad en sus palabras que tiene que ver con una sensación común al leer: el sentimiento inquietante de que construimos el texto al que reaccionamos. En *La reparación de la poesía*, Seamus Heaney llama a este fenómeno “el momento fluido, estimulante que permanece en el corazón de cualquier lectura memorable, la alegría sin decepción de encontrar que todo se sostiene y responde al deseo que despierta”. La poesía crea su propio mundo autónomo y lo que ese mundo pide de nosotros responde al mismo tiempo dentro de nosotros. /

(Traducción: Mackenzie Levitan & Julia Tomasini)

Edward Hirsch

Chicago, 1950

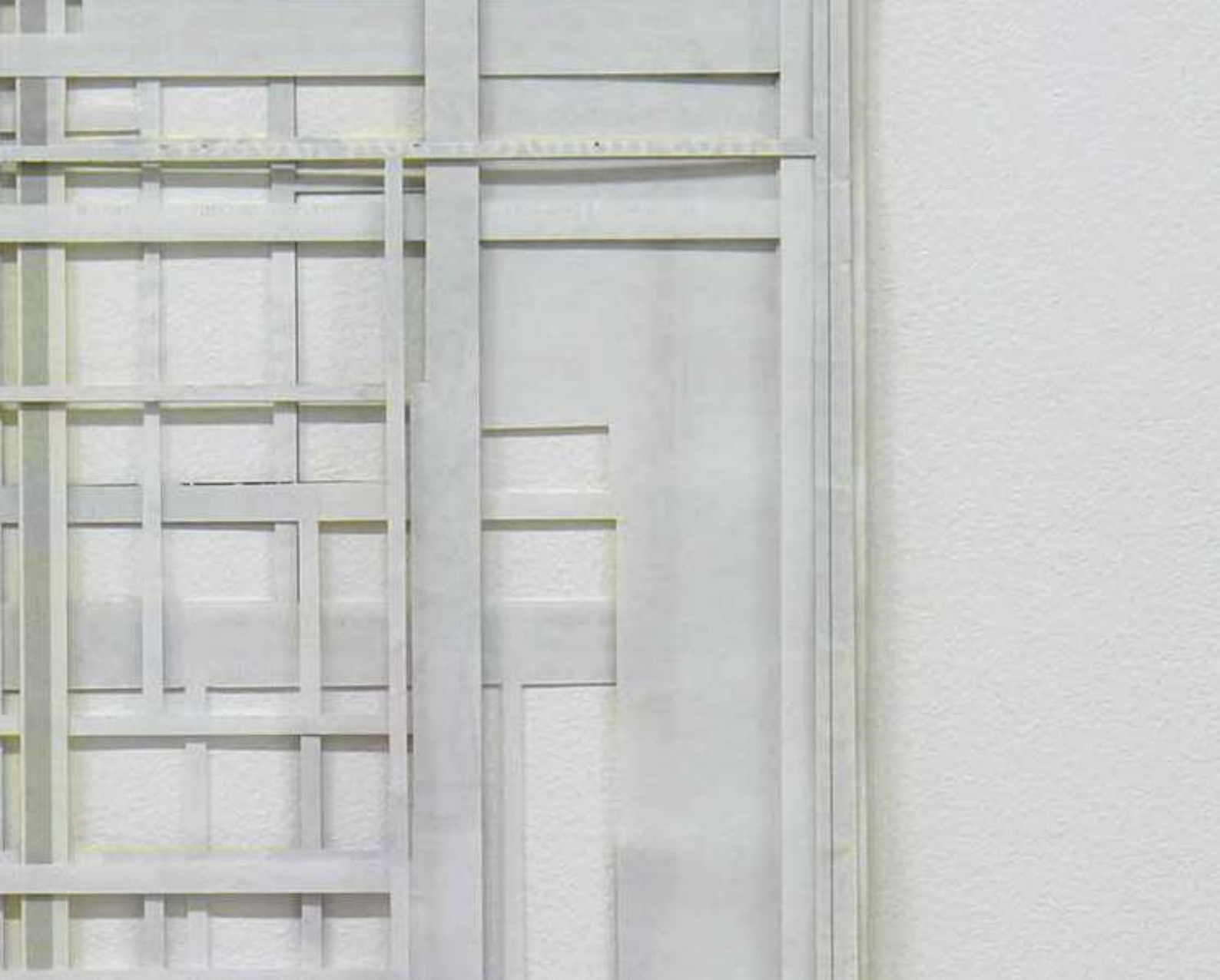
Poeta y ensayista, su obra está orientada fundamentalmente hacia la escritura poética y la reflexión en torno al hecho poético en sí. Entre sus libros de poesía, pueden mencionarse *For the Sleepwalkers* (1981), *The Night Parade* (1989), *On Love* (1998), *Special Orders* (2008) y *Gabriel. A Poem* (2014). Es autor de los ensayos *Transforming Vision. Writers on Art* (1994), *How to Read a Poem: And Fall in Love with Poetry* (1999), *Responding Reading* (1999), *Poet's Choice* (2006) y *A Poet's Glossary* (2014) y tuvo a su cargo la edición de numerosos libros sobre poesía y creación artística. Ha recibido prestigiosos premios, becas y distinciones como el National Book Critics Award y las becas MacArthur y Guggenheim.



Conferencia

La fiebre (Barthes por primera vez)

por **Jorge Monteleone**



— **La luz,**
papel de periódico, 36 x 26 cm, 2015

Invitado a unas jornadas sobre la obra del gran autor de *El grado cero de la escritura*, el ensayista, poeta y docente de esta Maestría brindó la siguiente exposición, donde el recuerdo de su primera aproximación a la obra de Barthes en la revista *Crisis* aparece ligado a la poesía de Juan L. Ortiz y los fervores de la adolescencia, en un contexto cargado de creciente violencia.

Cámpora al gobierno, Perón al poder. En la alta noche del 25 de mayo de 1973, son liberados los presos políticos. Veo una fotografía en blanco y negro o una imagen televisiva en la que cientos festejan frente a la cárcel de Devoto.

Algo lejano, con la fuerza de un resto enconado en lo que escuché durante toda mi infancia, retorna en el presente. Retorna en el retorno: Perón vuelve. Mi abuelo Rosario era comunista y obrero ferroviario, me había adoctrinado acerca de la usurpación de los trabajadores por el gremio peronista. Leía la revista del sindicato, *Unión Ferroviaria*, y decía despreciar sus mentiras, y leía además *Novedades de la Unión Soviética* como un artículo de fe. Creía en Lenin y en Stalin, no en Trotsky. Mientras tanto, yo iba a un colegio secundario católico, pero que predicaba las reformas del Concilio Vaticano II, porque se llamaba *Juan XXIII*. Cuando volvía de misa e iba a la casa del nono, él me decía: “*Gesucristo era el primero Comunista e por eso l’hanno ammazzato, no por ser el figlio del Padre Eterno... fesa!*”. Muchos años después, cuando vi *El evangelio según San Mateo*, de Pasolini, lo entendí.

Desde muy chico me gustaba mucho leer, dibujar y escribir y era parte de un juego y a menudo un refugio contra la locura y el duelo que frecuentaron mi casa. Yo quería ser dibujante de historietas, había leído a Borges y sobre todo veneraba a Cortázar, porque era menos un relato que un ritmo. El ritmo Cortázar. Pero hallé también dos aficiones a la vez. Con el descubrimiento de la poesía, es decir, con la lectura de Neruda, de Lorca, las *Iluminaciones* de Rimbaud y los versos “Me gusta ese tajo / que ayer conocí” y “Ya despiértate, nena / sube al rayo al fin” de *Pescado Rabioso*, algo confluyó con exactitud entre la significancia (“el sentido en cuanto es producido sensorialmente”) del poema y la paja. Ahí entendí el verso de Whitman: yo canto el cuerpo eléctrico. Para ser estricto, había mucho más amor propio que chicas, pero algo me ro-

zaba en el erotismo de esos poemas y canciones, iba como un relámpago por la médula y estallaba en el centro de otro cuerpo fantaseado desde el mío, en las tardes de verano o en la noche insomne. No tenía revistas pornográficas, eran dadas y muy difíciles de conseguir en el suburbio. Tenía que *imaginar*, con los poemas y con el rock. ¿Podría entenderse ahora por qué el tema central de mis investigaciones es *el imaginario poético*? En todo caso, si la realidad realmente prefiriera las simetrías y los falsos anacronismos, yo haría coincidir en el relato la noche en que liberaron a los presos políticos con una intensa paja. Estadística, no estéticamente, era posible. Todo estallaba a la vez, confundido, ciego, por impulsos: el eros, la utopía y el ritmo. Yo tenía quince años largos esa noche, en julio cumpliría dieciséis. Y algo en mí cambiaba para siempre, otra vez.

Para que todo sea perfecto, voy a volver del colegio al día siguiente: esta vez no voy a cruzar el túnel de la estación Ramos Mejía, sino el paso a nivel de las vías del ferrocarril Sarmiento para ir al otro lado donde tomo el colectivo que me lleva a mi casa de un barrio obrero con casitas hechas por inmigrantes. Paso por un kiosco que frecuento y veo el número 1 de una revista. Se llama *Crisis*.¹ Miro bien: dice “ideas letras artes en la **Crisis**”. La tapa, de un gris azulado, está llena de nombres y entre ellos pequeños esqueletos vestidos con traje y sombrero de copa, con vestimenta de charro o tutú de ballet. Vienen de grabados de José Guadalupe Posada. Nunca había visto algo así. El primer nombre era “Manuel Rojas” y aquel mismo mes un profesor de castellano tan longuilíneo y estilizado al que le decíamos Manguera nos había leído un cuento de Rojas, “La copa

¹ En la página del formidable proyecto Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), puede consultarse y descargarse la colección completa y digitalizada de *Crisis*: <https://www.ahira.com.ar/revistas/crisis/>

de leche”. El segundo nombre era “Ernesto Sabato” y yo había leído *El túnel* y estaba impresionado por el crimen de Juan Pablo Castel. El tercer nombre era “Juan Perón”. *Tenía* que comprar esa revista.

Comencé a leerla y no pude abandonarla hasta el final, y decidí repetir esa lectura todos los meses, con la sensación vívida de un aprendizaje. Todo aquello que había comenzado aquella noche de mayo y que era la exterioridad estaba allí. En la niñez, la literatura había sido un refugio; en la pubertad, un conjuro, pero ahora me atravesaba en el afuera, literalmente *me sacaba*. Un día, mi abuelo había visto de lejos a Neruda en un mitin del Partido; otro día, yo lo había leído; pero el 11 de setiembre de 1973, Salvador Allende había sido acribillado en el Palacio de la Moneda y Neruda estaba muerto y habían saqueado su casa. Como aquel día de mayo, al mes siguiente del golpe en Chile pasé por el kiosco para comprar el número de octubre de la revista *Crisis*, el número 6.

Leo en la primera línea: “informe sobre Chile: esperanza, crimen y caída / la viuda de Allende habla para crisis”. Mi abuelo comunista ya me lo había dicho. Leo en la página 67: “Murió combatiendo. Murió luchando. Los amigos que estaban con él y después otras personas que vieron el cadáver, los bomberos que ayudaron a retirar el cuerpo, me dijeron que tenía muchos balazos en el estómago y en el pecho, A mí no me dejaron verlo”. Cortázar, en quien yo creía como a un oráculo, escribió un párrafo: “otra vez los chacales”.

Ahora voy a enfermarme. Después de comprar el número 6 de *Crisis* voy a enfermarme, el cuerpo no se erotiza, se duele, necesita la sustracción de la fiebre, una mutación y una ascesis invertida. No habrá colegio: todo es posible. Cuando despierte de la fiebre, comenzará la vigilia de la lectura mientras el cuerpo se entrega a la suspensión de la convalecencia. Es

un truco infantil que todavía rinde, tengo dieciséis cumplidos hace poco, pero todavía rinde. El cuerpo se sustrae en la fiebre, a veces ante lo intolerable, y comienza a leer. Apenas remitan los temblores de la angina, sin irse del todo –lo suficiente para que los ojos no ardan doloridos–, todo el tiempo leeré el número 6 de la revista *Crisis*. Hay un olor a agua de colonia y los remedios están sobre la mesa de luz. Estoy solo, arrinconado y despierto. Abro las páginas 26 y 27: veo una cara de *voyeur* con los ojos cubiertos con una venda y en un sofá dos cuerpos entrelazados que parecen uno. Es un dibujo de Ernesto Deira.

Leo un nombre: *Roland Barthes*. El título del texto es un golpe que me toma por sorpresa. Dice: “El texto que usted escribe debe darme la prueba de que me desea”. ¿Qué es esto? *El texto que usted escribe debe darme la prueba de que me desea*. Allí estaba Barthes por primera vez, la primera columna, el primer párrafo de Barthes que leí en mi vida, la lección inaugural:

Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no es contradictorio con las quejas del escritor). Pero ¿y lo contrario? ¿Escribir en el placer me asegura –a mí, escritor– el placer de mi lector? De ningún modo. Es preciso que busque a ese lector (que trate de ‘levantármelo’) *sin saber dónde se encuentra*. Un espacio de goce queda entonces creado. No es la “persona” del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas, que haya todavía juego.

El texto que usted escribe debe darme la prueba de que me desea. Esta prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su *kamasutra* (de esta ciencia solo hay un tratado: la escritura misma).

No solo el ritmo del poema me reencontraba en el deseo, no solo había esta fiebre transida en la lectura mientras allí afuera confluía en la historia –pero esto no era abstracto, se sentía como un rumor enorme, y también como una amenaza, una violencia, también se sentía en el cuerpo–: ahora alguien viene en mi busca o me pone en evidencia. No solo descubre mi deseo, también me incita. Dice algo que yo no sabía: “es preciso que busque a ese lector (que trate de “levantármelo”) *sin saber dónde se encuentra*”. De pronto la lectura, que era el lugar del secreto, me descubre: la palabra *placer*, que euforiza, y la palabra *goce*, que pierde e incomoda, eran sinónimos, porque eso que ahora se llamaba texto cobraba una forma humana y era un estallido, otro destello: dice que el texto es una figura de nuestro cuerpo erótico.

Leo los fragmentos de las tres páginas y comprendo poco, pero *allí* donde comprendo, siento una conmoción, que confirma la última frase del comentarista, cuando afirma que hay un placer de la lectura y la escritura que lo une al cuerpo mismo a través de un temblor erótico que es capaz de experimentar. Y, por lo tanto, no hay nada puramente intelectual si no es correlativamente visceral, es decir, si no es erótico.

Unas páginas más adelante, se produce otro acontecimiento en el lugar de la fiebre: leo por primera vez a Juan L. Ortiz, leo unos poemas que se deslizan en la página de un punto al otro, en una tipografía infinitesimal, donde se halla la visión de unas flores bajo el estío, “con todo el cielo al blanco adelgazándolas en modo de fundirlas luego en él, así / como en un espejo sin lindes” (¡Juan L. Ortiz vivía en aquel año y aún publicaba poemas *nuevos*, hubo un tiempo en mi mundo en el que Juanele seguía escribiendo! Luego aquel poema “Vi unas flores...”, aparece recopilado entre los poemas inéditos en la *Obra completa*, que editó la Universidad Nacional del Litoral en 1996).

Y si aquel texto de Barthes me tensaba en una vigilia sexual en la que sin embargo algo del yo zozobraba, en el poema de Juan L. Ortiz la reverberación del texto y los torbellinos del blanco hacían que el sujeto se hundiera solo en la respiración de una melodía inaudita.

Desde entonces, el erotismo del texto y la incandescencia, atravesados por la exterioridad y el trance de una palabra deseante, fueron para mí la marca de la poesía. Y cuando llegó la dictadura en 1976 yo había comenzado a leer en francés, trabajosamente, con un amigo que estudiaba Letras, hijo de un diplomático, llamado Pedro Vialatte, y me exiliaba en esa lengua con un diccionario y buscaba en la librería Galatea o en la librería Hachette a Baudelaire, a Lautréamont y a Rimbaud; y también encontré los tres libros que iba publicando Barthes, los tres últimos, algunos ejemplares que llegaban a Buenos Aires: *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux* y *La chambre claire*: el personaje de novela, el enamorado y el fotógrafo de la muerte. Lo leía cortado, en fragmentos, allí donde podía entender, casi sin lengua a veces, o en el trazo iluminado de otros vocablos.

Cuando llegó todo lo demás, el análisis estructural, el grado cero de la escritura, la aventura semiológica, los fantasmas de la ciencia, el sistema y la huida del sistema, todo esto lo enrañó, como si aquel monstruo poético fuera Mr. Hyde y este hombre atildado del Collège de France que encendía un cigarrillo vestido con un Perramus al salir del *Seminaire* fuera el doctor Jekyll. Lo mismo me pasó con el salvaje Georges Bataille –después de haber leído el crimen y el sacrificio y las lágrimas de Eros– cuando vi el traje oscuro, la corbata, la cara blanca y los ojos celestes como de seminarista. Ninguno de los dos tenía la cara extraviada de Antonin Artaud.

Por eso nunca pude leer a Barthes como no fuera en la defecación ambigua, en la confesión lateral, en el simulacro, en la

ambigüedad y, sobre todo, en el imperio del cuerpo. Yo estoy esperando lo que nunca veré: que Barthes sea Montaigne en la Biblioteca de *La Pléiade* o en innumerables libros populares, y que ya nadie recuerde, salvo los eruditos, el lacanismo de Barthes, así como no se recuerda el erasmismo de Montaigne y que alguien dijera de él lo mismo que decía Nietzsche al leer a Montaigne: que la vida se le hacía más soportable.

Barthes siempre fue un cuerpo múltiple que deja su estela a tal punto que se volvió mimesis allí donde mi propio cuerpo ritmaba. Barthes aparece siempre en las intermitencias del cuerpo imaginario que atraviesa en los destellos –esa palabra de Barthes: *scintillement*–, los destellos del deseo como una red incandescente. La fiebre y el recuerdo de la fiebre.

Nota al pie: Busco, después de décadas y mudanzas y pérdidas, la misma revista que leí para que todo vuelva. Hay un nuevo reconocimiento. Debajo de esas líneas de introducción en el número 6 de la revista *Crisis*, se dice que los fragmentos pertenecen al libro *El placer del texto*, que será editado próximamente por Siglo XXI Argentina. Busco al final de la traducción el nombre de Nicolás Rosa, el histórico traductor de *El placer del texto* al español, pero encuentro otro. Dice: “(traducción de Noé Jitrik)”. Leo la introducción: es la prosa de Noé, inconfundible para mí. Busco la frase inaugural, en el libro traducido por Nicolás Rosa. Dice: “El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura”. Dice luego: “Es preciso que yo busque a ese lector (que lo ‘rastree’) sin saber donde está”. ¿Cómo que *rastree* al lector, si la traducción que yo leí decía que *se lo levante*? Busco el libro en francés: “*Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le ‘dague’) sans savoir ou il est*”. El verbo es *draguer*, y viene de *draguer*: el sentido inicial, que venía del inglés *drag*, era el de un hilo para pescar que derivó en *to drag*, arrastrar, pero se transfor-

mó en *dragage*, la draga, el instrumento que rastrea en el fondo del mar. Pero como su sentido inicial se relacionaba con el “ir de pesca”, en el argot se refería al charlatán que trataba de atraer a sus víctimas. En su uso metafórico y popular derivó en la seducción inmediata para tener una aventura sexual: *draguer* es dragar, pero en su uso cotidiano es exactamente *ir de levante*. Escribir era para Barthes como buscarle los ojos al lector para levantárselo sin saber de antemano donde está, como se lo buscaba en un bar, en la disco, en la calle. Escribir es ir de levante. Lo dijo Barthes en *El placer del texto* y Jitrik lo había traducido así. Ese día de agosto de 2018, cuando leería este texto autobiográfico en las *Jornadas Roland Barthes*, lo llamo por teléfono desde Rosario: estaba pasando unos días en su casa de La Cumbre, en Córdoba. Me dijo que el primer libro de Barthes se lo regaló Augusto Roa Bastos y fue *El grado cero de la escritura*. Luego lo siguió bastante cuando se fue a París y al volver en 1970 seguía interesado. No supo explicarme la cuestión del anuncio del libro en Siglo XXI, pero sí que la propuesta de publicar esos fragmentos en la revista *Crisis* con una introducción fue de él y se la aceptaron. Además, me dejó este mensaje que transmití luego solemnemente a toda la audiencia rosarina: “Deciles a todos de mi parte que dejen de leer a Barthes y me lean a mí, que lo escribí *todo*”.

Texto leído en el panel de cierre de las *Jornadas Roland Barthes: Los gestos de la idea*, 9 y 10 de agosto 2018, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario.



— **Globo,**
acuarela sobre papel, 30 x 40 cm, 2008



La experiencia de una beca

ENTRE UNA HABITACIÓN Y UN LABERINTO

El año pasado, las dos mejores tesis de la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF recibieron la beca Antonio Di Benedetto. Otorgada gracias a un subsidio del Fondo Nacional de las Artes, la distinción consistió en residir durante un mes en la histórica finca Los Álamos para dedicarse a la escritura. Ofrecemos aquí el testimonio de ambas becarias, en uno de los casos, seguido de un texto de ficción en curso.

EL CUARTO VERDE

Gabriela Luzzi

El 15 de febrero de 2020 viajamos con Laura Ortiz más de 900 kilómetros para empezar la residencia de escritura en la finca Los Álamos, de San Rafael, Mendoza. Las dos fuimos compañeras en la Maestría de Escritura Creativa y recibimos la Beca Antonio Di Benedetto.

Llegamos a la finca muy tarde. Entramos por la puerta que habíamos visto en fotos y Caro Aldao, nuestra anfitriona, nos fue guiando en la oscuridad para que encontráramos las habitaciones.

Desde que llegué, pensé en escribir un texto con el título “La explicación de una casa”: cada mañana me sentaría en un lugar diferente con la intención de explorar ese espacio, dejándome llevar. Pero apenas salí de mi cuarto, porque me fijé múltiples actividades que cumplir antes de traspasar la puerta.

La habitación que Caro me ofreció para que pase estos días en su casa antes fue un comedor. Tiene dos camas que, si quisiéramos, podríamos unir para hacer una cama doble. Me contó Carmen, la señora que la ayuda tres veces por semana, que hay sábanas dobles para este cuarto. Sobre cada una de las camas, hay un almohadón blanco. El que está en la cama que no uso es muy pesado. Una noche apagamos todo, me metí en la habitación y puse un cerrojo chiquito que hay en la puerta, para que no se abra sola mientras estoy dormida. Agarré el almohadón de la otra cama con la idea de ponerlo a los pies de la mía y así estar más abrigada. Pero sentí que pesaba tanto que posiblemente tuviera un relleno antiguo de vellones de oveja. Pensé que me iba a calentar los pies de tal manera que me darían pesadillas. Lo volví a dejar

donde estaba. Cuando me desperté, fue una de las primeras cosas que vi, pero no quise tocarlo.

Frente a las camas, hay tres silloncitos y una mesa. Me siento en ese living para escribir. Pero también puede pasar que cuando estoy escribiendo piense que debería estar leyendo algo que me mandaron. O que sería mejor ir a escribir entre los árboles. O que podría salir a caminar. Y todas esas opciones hacen que me distraiga.

Según la hora, escucho una bandada de cotorras; me dijo Caro que vinieron a vivir hace unos años y ahora tapan el canto de los otros pájaros. A la noche, también se escucha una lechuza y otro pájaro que suena muy parecido pero no sabría decir cuál es. A veces, suena la madera de la ventana. O el vidrio, como si lo chocara una luciérnaga, o una piedrita que no se sabe de dónde viene. Dejo los postigos cerrados porque no quisiera que alguien me espicara a la noche. Que alguien de pronto mirara por la ventana y me viera dudando sobre el destino que darle a tal o cual objeto, a tal o cual palabra.

Caro dijo que esta casa, que es de 1830, está construida así porque antes estuvo en una especie de frontera. Cuando cierro los postigos, me imagino que todo lo que ella cuenta sigue sucediendo ahí afuera y del otro lado de mi puerta. Imagino que andan a caballo, que las mujeres con camisones largos prenden un último leño, que pasa una tropilla galopando. De día, dejo las ventanas abiertas y lo que escucho es una moto y algunas cotorras.

Por ser una casa de adobe, es muy fresca. Cada vez que entro en la habitación, aunque afuera esté haciendo más de treinta grados, me envuelvo con una manta de lana que traje de Buenos Aires y que me regaló mi hija. Voy hasta la cama, o al sector de los silloncitos cubierta por la manta, tratando de no mirarme en los espejos. Creo que en esta habitación durmió Borges y él odiaba los espejos. Le pregunté a Caro si Borges

pudo ver la casa, y me dijo que sí. Me da miedo mirarme al espejo y ver que cubierta con la manta puedo parecerme a algún personaje de los que habitaron la casa en 1830. Además hay un espejo lateral, frente a los silloncitos, y otro al costado de la cama, y no es tan fácil aprender a evitarlos. Pienso que deberían cambiarlos de lugar, de modo que un espejo estuviera frente al otro. Es la primera vez que me visto así, enrollada en una manta y me pregunto si me voy a sacar la manta cuando Caro, Carmen o Laura toquen la puerta para venir a buscarme, o si me animaría a decirles que pasen y me vean así. Aunque el otro día Laura, que se está quedando en una habitación donde hay varios crucifijos, vino a pedirme que le prestara el libro de Eduardo Muslip y yo le dije que entrara, y me quedé envuelta en la manta. Pero puse una excusa diciendo que no me sentía bien.

Durante varios días, leí a Diamela Eltit y después escribí un texto dejándome llevar por lo que me dictaban las impresiones que sentía en el cuerpo. Es un texto que no sé de qué se trata, ni cómo empieza, ni cómo sigue, ni nada. Primero pensé que podía llegar a ser una novela. Hubiera estado genial, pero se cortó el flujo de sensaciones unidas al lenguaje en la tercera página. Cuando le conté a Laura, ella me dijo que estaba en una situación parecida. Que había empezado a escribir un cuento que la conectaba con la niñez de su padre. Que habían aparecido dos personajes, pero que no lo había podido seguir. Le recomendé que empezara otra cosa mientras esperaba retomar este relato, y ella me recomendó que me presentara ante mi texto aunque no escribiera; que me pusiera frente al documento y dijera: “acá estoy, para lo que usted mande”. Esa tarde nos fuimos a un cuarto de vidrio que tiene la casa, que además es un cuarto donde se puede fumar. Nos sentamos, Laura puso Chet Baker y yo me presenté ante mi texto. Escribí una página más, y así, varios días, me presenté por la

tarde, en el cuarto de vidrio, y el texto del que no sé nada, diría, no sé ni siquiera el significado de las palabras que contiene, fue apareciendo. Me hubiera gustado saber algo, conocer un trasfondo político que me permitiera jugar con las imágenes, o el trasfondo psicológico de los personajes. De cierta manera, me condené a que todo sea como una rebanada y a nunca saber cómo cortar la siguiente, o si queda algo para cortar.

Tengo mis cosas de baño en una bolsa de tela, de las que se llevan para hacer compras en el mercado, y cada vez que voy a bañarme leo que dice: "Si lo soñás, existe". Esta frase me hace pensar en las mujeres que van por la galería con los camisones largos, en las tropillas y en todo lo que aparece del otro lado cuando cierro los postigos, y que al abrirlos vuelve a desaparecer. De día trato de rastrear sus marcas, reviso las bibliotecas donde está gran parte de la colección de la revista *Sur*. Adentro de los libros, hay anotaciones, se marca con lápiz una palabra, se vuelve a hacer una traducción sobre la imprenta. Encuentro tarjetas de invitaciones a eventos, una carta de Silvina Ocampo. O abro un libro por casualidad, en cualquier página, y encuentro un sueño de Susana Bombal. Rodeando los libros, hay pedestales de madera, guardas de material, campanas, que pertenecieron a otras casas y se sacaron de los escombros que quedaron después del terremoto que hubo en Mendoza hace muchos años. A veces, levantamos una pieza de bronce o de madera que está sobre una pila de diarios, o libros y, cuando la volvemos a dejar, escuchamos que se queja. Entonces decimos que es porque los materiales se expanden y se contraen con los rayos del sol.

Frente a los silloncitos, hay un fogón donde dejaron una canasta de mimbre que, por su tejido, lleno de orificios, pudo ser usada como canasta de pesca. Hay restos de carbón, dispersos, como migas, y un elemento antiguo de hierro que no

sé para qué sirve, adentro de la canasta. Si lo miro bien, el hierro forma una cabecita y de ahí salen dos pinzas que podrían formar la silueta de un cuerpo. Pero todo esto lo puedo ver claramente si alumbro la escena con la linterna, porque el fogón está entre dos ventanas que arman una especie de contraluz y no se llega a distinguir bien qué es lo que pasa ahí.

Cuando me tiro en la cama, o me siento en los silloncitos, escucho que la canasta hace tic tic, sin una periodicidad regular. Podría ser una araña que pasa por ahí, o un cascarudo que se choca cada varios minutos contra el mimbre, o un poco de tizne que cae de la chimenea cuando el viento lo logra desprender; pero detrás de esos pensamientos imagino que ese tic que estoy escuchando también podría ser el de un espíritu. Lo que en primer plano me da miedo y, en segundo plano, me provoca el deseo de imaginar y escribir.

Fumo cigarrillos armados y tomo café, dos cosas que hago por primera vez en la vida. Caro sacó unas tazas diminutas para que las usemos nosotras, porque vio que tomábamos demasiado café. Son tazas que se llenan y vacían todo el tiempo, aunque por sus dimensiones estaría tentada a decir que son pocillos. Están hechas de porcelana blanca y bordadas por una línea finísima de color azul, de la que cada tanto se desprende una hoja o una rosa apenas distinguible. Dice Caro que ese dibujo es una filigrana perfecta y que, cuando encuentre una lupa, nos la va a prestar para que miremos.

Los ejemplares de *Sur* están en una biblioteca baja, detrás de un sillón, en un cuarto que podría llamarse moderno. Una de las paredes está tapizada por una manta de telar y sobre esa pared hay aves embalsamadas. Los sillones simulan ser de cebra y de tigre y es el único espacio con un televisor.

Cuando me enteré de que había ejemplares de *Sur*, era de noche pero decidí ir a investigar. Como no encontré la llave de la luz, encendí mi linterna y los fui iluminando. Los números

no estaban en orden. Pero, al ser una revista en los estantes de una biblioteca casera, esto no tiene importancia. Miré tapa por tapa y agarré todos los que tenían algo de Silvina Ocampo. Encontré pocos ejemplares con textos de ella. En uno, leí el cuento “La raza inextinguible”. Una especie de relato enmarcado que empieza con un breve párrafo de la narradora que está investigando una ciudad donde todo es diminuto y trata de averiguar qué raza tan evolucionada de pigmeos la habita. A este párrafo, sigue la voz de los pigmeos que en realidad es la voz de niños trabajadores.

En otro ejemplar encontré el cuento “Yo”, sobre una nena adivina que se va a vivir a una casa enorme de una familia de otra clase social. Frente a la puerta del cuarto que a ella le dan, queda la pieza de los varones, que antes de ir a acostarse, para asustarla, golpean el vidrio de su ventana o imitan el grito de las lechuzas. La nena muchas veces llora de miedo, mientras la niñera, que duerme en el mismo cuarto, se unta la cara con crema frente al espejo.

Sentí que esa escena podía estar describiendo el cuarto donde duermo, y también me hizo acordar a las veces que dormí en otras casas, de chica, y los vecinos querían asustarnos, o hacer que el mundo que construíamos con tacitas, muñecas o títeres se rompiera.

Podría decirse que esta casa es muchas casas, o que esta casa está conectada con otras. Caro también nos contó que hay partes de esta casa y algunos de sus objetos que son exactamente iguales a otra casa que está en otro lugar; y que esta casa guarda las historias de cada persona que pasa por ella.

Gracias a Paula, Francisco, Lautaro, Tincho, Ariel, María Negroni, Laura Ortiz, Carolina Aldao, Félix Bruzzone, Les Mecs, Maestría en Escritura Creativa de UNTREF, Laberinto de Borges.

ESCRITURA TROPICAL EN EL DESIERTO

Laura Ortiz

La finca Los Álamos fue construida en 1830. Está hecha hacia adentro, como una fortaleza. Recias paredes de bareque sostienen ocho habitaciones, la sombra, el aire fresco y la intimidad. La fortificación crea un patio interior que contiene formas de la vida: gatos furtivos, pájaros, chispas de sombra. La casa condensa múltiples tiempos en su interior. Intersecta la historia nacional, la historia literaria y la historia familiar. La casa es un punto luminiscente de dolor. Dolores íntimos, dolores nacionales, dolores literarios se cruzan para dar luz. Los Álamos fue la casa de Susana Bombal. Borges la visitó una vez junto a su madre. Hay cuadros y bocetos de Raúl Soldi. Un poema ilustrado de Silvina Ocampo. Rastros de Mujica Láinez. Tapices e ilustraciones de Norah Borges. La casa es un templo a la creatividad, cada espacio fue decorado por la intuición estética de Susana y compone un escenario poético. Cada área tiene un nombre: el cuarto rosa, la sala americana, el cuarto de vidrio. La casa está viva de tanto vivido.

Yo duermo en la habitación de Susana, me baño en su bañera y duermo en su cama. Intento escribir en el cuarto de vidrio. Los primeros días tengo miedo de que el peso canónico de Borges, su autoridad de patriarca, no me deje escribir. Tengo miedo de que sea descubierta mi extranjería. En la historia ancestral, yo vendría siendo la nieta indígena para la que se cerró esta casa y se cavó un foso alrededor. Me siento mestiza en carne viva, Nepantla de mirada doble: popular y letrada. Caribeña y pálida. A punto de ser descubierta. Impostora. La casa tiene su espejo: en el predio hay un laberinto. Las plantas están dispuestas en una hermosa tipografía que dice Borges,

dice infinito y dice libro abierto al universo. Como todavía es verano, hay familias y parejas que lo recorren. Cuando lo transito por primera vez, alcanzo a angustiarme. Tengo la certeza de que eventualmente saldré, pero me pongo muy ansiosa. No veo nada. El laberinto es el espejo invertido del desierto. Sería muy obvio decir aquí que la escritura es un laberinto, pero lo es. También sería un cliché escribir: la vida es como el laberinto.

Junto al laberinto hay un vigía: la torre María Kodama. Subimos allí con Gabriela Luzzi para ver el atardecer. Gabi es poeta y es ante todo una persona que ríe. Vemos desde lo alto la reacción de la gente: algunos pelean, se frustran, corren, saltan. Gabi se ríe. Su risa me señala el centro de la ternura. El laberinto es un juego. Los malos jugadores se toman el recreo muy en serio, se enojan y patean el tablero.

Cuando regreso al cuadro de vidrio, al cursor titilando, intento no tomarme tan en serio. Impostora o no, yo escribo. Yo juego.

Esperando el alud

Yo río
de tus cóleras inútiles, oh Río,
oh tú Bredunco, oh Cauca de fragoroso
peregrinar por chorreras y vocales
atormentado, indómito y bravío
y de perezas infinitesimales
en los remansos de absintias aguas quietas,
y de lento girar en espirales
y de cauce luminoso!
Oh Cauca, oh Cauca Río.

León de Greiff

(Relato de Erik Fjordsson)

Te estás quedando dormido cuando la sangre se te remueve. Puedes jurar que afuera suena un bramido de montaña. Profesas con todos los sentidos que se viene una avalancha. Así en calzoncillo sales del rancho y nada. La noche hecha montaña, hecha río, está quieta. Puedes decir mansa. Abres la boca y lo dices: *La noche esta mansa*. Sombras dúctiles del río Cauca que relampaguean. Sombra sobre sombra, ves tu rancho como gato en la noche.

Hace semanas que es lo mismo, sabes que se te viene encima el Cauca, pero cuando sales del rancho encuentras la misma noche quieta. Aprovechas para orinar y alguien te mira de atrás fijo. Te mira la nuca. Alguna vez alguien te dijo: *cuide la nuca, Flower Jair, siempre cuide la nuca*. Entonces te das vuelta y ves en la rama de tamarindo a un cóndor. Cóndores no entierran todos los días, era una película que alguna vez te viste cuando te importaba algo y te hacías el líder y recibías en tu casa a guerrilleritos lindos y pulcros de ciudad. Ahora que ya no te importa nada, te ha habi-

tado un silencio que es sabiduría dura. La sabiduría de dormir, comer y cagar. Cóndores no hay en Ituango a la vera del Cauca. Te mueves bruscamente para que el bicho no piense que estás muerto. *Cuando los grandes depredadores se mueven monte abajo, algo está mal.* Eso decía la abuela Lidia, que también decía que los animales que dan miedo son los más débiles. Que uno agarra a talar el monte y son los primeros que se van. El cóndor sigue muy quieto y muy fijo. Muy encarnizado en mirarte. Se te comienza a abrir el oído hasta volverse un tímpano total. Ahí te percatas de un quejido muy tenue que sale del pulmón del pájaro. Le hace mal la vera del río, el olor a platanal. Haces un esfuerzo para hablar suave y le dices *–No se mueva que lo voy a soplar.* El cóndor agradece algo con un movimiento imperceptible de la pata izquierda. Le acercas la cara al pico, que en sí mismo parece un animal. Le soplas un taco de aire seco, definitivo. El ave parpadea, grandes cortinas de piel y noche. Y se va.

Tu sabes que has hecho algo muy viejo. Que corres peligro. Que ese soplo que acabas de inventar puede desenterrar cosas que ya no quieres saber que sabías. Así comienza el frío o el fin. Hablar con animales llevó a todos a la muerte. Te reprimes. Sabes que seguir el hilo de la recriminación también te va a llevar al recuerdo, y el recuerdo destruye lo único real: dormir, comer y cagar.

Tu eres Flower Jair Trompeta Pivé y peores enemigos no te mataron. Tú barequeas, le sacas pepas de oro al río con una batea, vendes el oro y compras comida. Haces fuego, barres, miras al mundo y el mundo no te mira a ti. Estás en paz. No le pides nada a nadie, y a la noche no sueñas. Aprendiste disciplina de muy niño, cuando te llevaban a la siembra, al ordeño, a la lluvia, al sol, al viento. El método se estrechó por allá en los ochentas cuando te enrolaste en el Quintín Lame. Te sorprende que los paramilitares se tomen siempre el nombre de aves; los pájaros, el cóndor y las águilas negras. Tanto son los

deseos que tienen los animales rastreros de volar. Te preocupa que el cóndor te haya visitado como un augurio de viejos adversarios. Tanta gente que te quiso matar y no pudo. Eso debe generar una turbulencia en el tejido de tu vida, una soga que tira para atrás. Rectificas el pensamiento, pensar en viejas batallas atrae viejos abismos. Te concentras en la batea, en el goce del agua fría y la coronilla caliente.

Las conversaciones de las barequeras se hacen música de fondo. Cantaoras, madres, mozuelas. Mulatas doradas. Las edades de la mujer y la cadera. Aunque no socializas de a mucho, te place estar cerca. Cuando te juntas con ellas, aparece más oro en tu tamiz. Este gusto por las mujeres puede venir de tu nombre. Flower es flor y es una especie de vagina. Te sabes en parte mujer, en parte guerrillero desertado. Pero de la guerrilla no se deserta, se ahorcan los hábitos, como en cualquier religión. Secularizarte. Esa es tu única lucha de clase.

Las mujeres más jóvenes sueltan un grito y corren hacia la orilla. Hace días que dicen que alguien las toca, en sus partes, bajo el agua. También dicen que alguien espía cuando se bañan a la madrugada. Piensas que tal vez se trata de una alteración del monte más profunda de lo que sospechabas, están bajando predadores a mirar lascivamente a las mujeres. Caudales de desorden.

Tú también sales del agua. Se arma un corrillo. Tú aprendiste que entre mujeres se escucha, así como entre el río, así como entre la noche. Nataí, una negra de Bocas de Ceniza, dice que esto ella ya lo ha visto antes. Recomienda a las muchachas que no salgan a barequear porque el hombre caimán está rondando el Cauca y que las puede embarazar. Tú te indignas y te enfureces dentro del silencio. La vieja Nataí va a espantar a cada mujer de la vera del Cauca. No quieres quedarte solo con el río. Resoplas para adentro mientras las muchachas se van.

Te sientas en la orilla. Un pez salta directo a tu regazo. Agoniza sobre ti, aletea violentamente. Lo quieres agarrar, pero no existe. Su lubricación fantasma te desasosiega. Te paras para no sentir el espíritu del pez. El monte te mira con millones de ojos. Te ha rodeado la oscuridad de la manigua. Algo muy antiguo dice tu nombre en reversa, ves como el río se recoge y en la otra orilla un hombre mitad caimán, engulle yuca y ron. Una mujer con dos pares de tetas que cuelgan acaricia la cola del caimán con una metralleta.

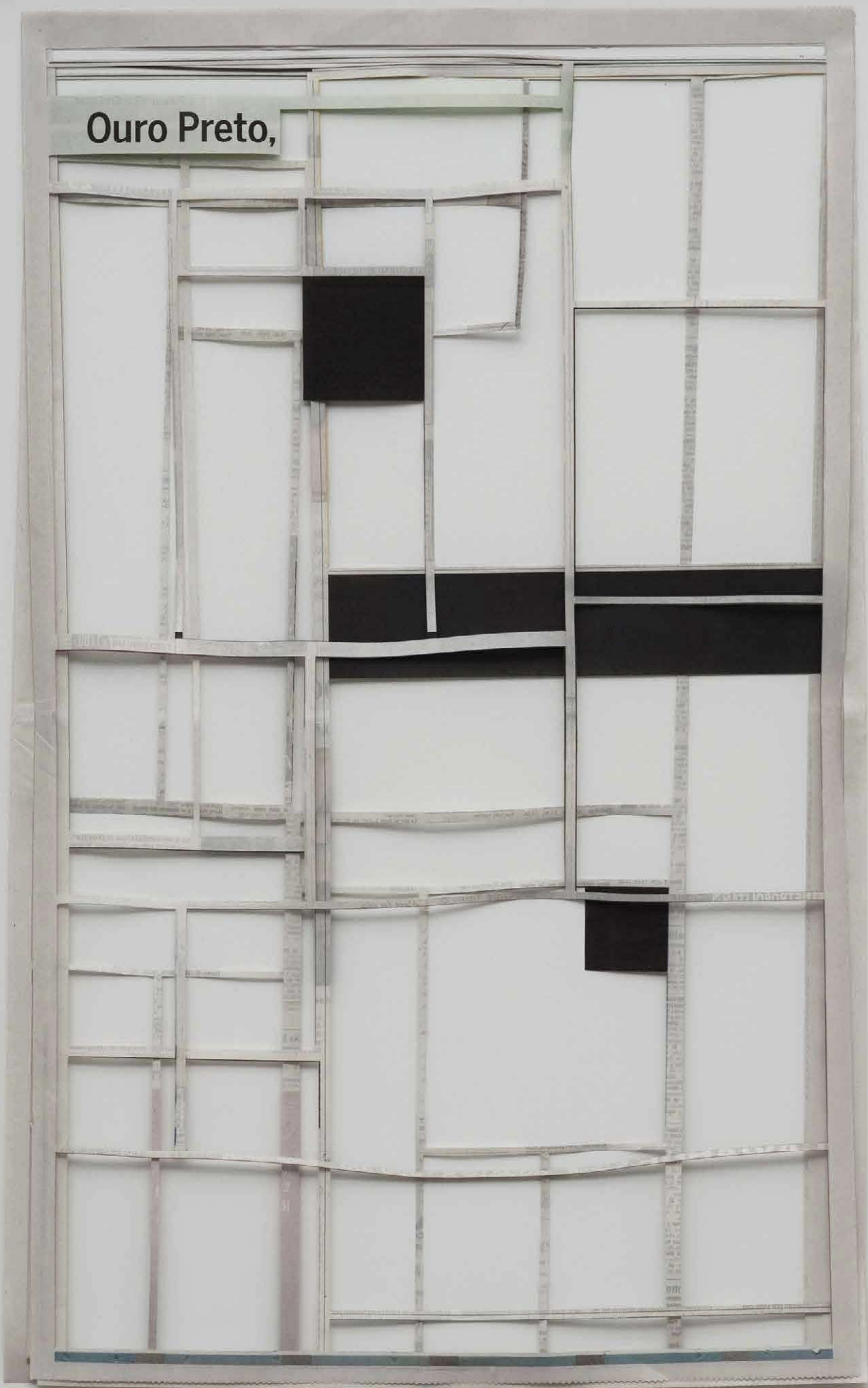
Echas a andar para tu rancho, apretando el culo. Te sudan las manos, los testículos y la cabeza. Te acuestas en tu catre y cierras los ojos. Sube la fiebre. El dolor hace carne en tus articulaciones. Haciendo un gran esfuerzo, caminas hacia la cocina. Rebuscas en una caja bajo el fregadero. Borracho de pánico, sacas de una bolsa las hojas secas de coca, hojas de ruda macho y tabaco. Armas un delicado amasijo y lo introduces en tu boca. El paladar se transforma en una matriz resplandeciente. En la oscuridad, una danta dorada te besa los pies. Escupes con cuidado el amasijo ensalivado: tiene forma de hijo. Ubicas el sur cósmico. Orientado por una sombra, sales del rancho. Siembras a tu hijo en los cuatro puntos y te entierras a ti mismo.

Amaneces aterido de frío. A medio enterrar en el patio trasero. Lo que has hecho no tiene nombre, te temes. Todo lo de Lidia, su lengua y sus costumbres, ha de ser tapado. Te hiciste cargo antes del dolor y sabes que el dolor es un callejón sin salida. *Nunca más*, te dices y te apuras a volver al rancho. Toda la casa apesta a Lidia. Aunque estás agotado no puedes dormir, das vueltas en el catre y das vueltas en el pensamiento. El hombre caimán es un ser del Magdalena como García Márquez o Carlos vives. El Cauca es otra cosa, otro caudal, otros nombres del sufrimiento. Por fin duermes.

Despiertas de noche, desorientado. Prendes la tulpa. Y otra

vez escuchas clarito que el río se te viene encima. Así como contaban que bramaba Armero, así brama el río. Sales con linterna a revisar, iluminas ladera abajo. Detrás de un matorral que hiede a muerto, alcanzas a alumbrar una cabellera. Un hombre de ojos rasgados y melena negra se acerca a ti. Es bello como un toro. Tú no puedes moverte, estás clavado por una mezcla de fascinación y miedo. El hombre te dice que la naturaleza es el libro de dios. Con la mano callosa, señala río arriba. Te das cuenta de que este hombre es Quintín Lame, el mismo que fue preso cien veces, al que seguían cincuenta mil indios caucanos y murió en la pobreza. En la guerrilla, te decían que esto es una *guerra de baja intensidad*, como si las balas fueran de menor tamaño y no mataran. Eso de andar haciéndose el Jesús era tan inocuo como estar hablando con el mismo Quintín Lame. Le respondes, *no señor, a yo ya no me interesa.* /

Ouro Preto,



Jorge Macchi

Buenos Aires, 1963

Autor de las obras cuyas reproducciones embellecen todo este número desde la portada, se ha formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, representó a la Argentina en la Bienal de Venecia 2005. Realizó cuatro muestras monográficas: *Perspectiva*, Malba, MNBA, Universidad Di Tella, Buenos Aires (2016); *Spectrum*, CRAC Montbeliard, Francia (2015); *Music Stands Still* en el Museo de Arte Contemporáneo SMAK en Gante, Bélgica (2011); y *Anatomía de la melancolía* en Santander Cultural en Porto Alegre, Museo Blanton en Austin (2007) y CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (2008). Y muestras individuales como: *Lampo*, NC Arte, Bogotá (2015); *Prestidigitador* en MUAC, México DF (2014); *Container* en MAMBA, Buenos Aires (2013); *Container* en Kunstmuseum Luzern, (2013). Recibió, entre otras distinciones, el Premio Banco de la Nación Argentina (2000) y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship (2001). Vive y trabaja en Buenos Aires. www.jorgemacchi.com.

— **Ouro Preto**,
papel de periódico, 35 x 56 cm, 2009

